

la rivista di **engramma**
giugno **2021**

182

**Che cosa significa,
allora, Ninfa?**

La Rivista di Engramma
182

La Rivista di
Engramma

182

giugno 2021

Che cosa significa, allora, Ninfa?

a cura di
Vittoria Magnoler e Lucrezia Not

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, mariaclara alemanni,
maddalena bassani, maria bergamo,
emily verla bovino, giacomo calandra
di roccolino, olivia sara carli, giacomo confortin,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini,
laura leuzzi, vittoria magnoler,
michela maguolo, marco molin,
francesco monticini, nicola noro, lucrezia not,
alessandra pedersoli, marina pellanda,
camilla pietrabissa, daniele pisani,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, massimo stella,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, nicolò zanatta

comitato scientifico

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini,
natalia mazour, sergio polano, oliver taplin,
mario torelli

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

182 giugno 2021

www.egramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@egramma.it

redazione

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

© 2021

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-62-5

ISBN digitale 978-88-31494-63-2

finito di stampare settembre 2021

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

Sommario

- 7 *Che cosa significa, allora, Ninfa? Editoriale*
Vittoria Magnoler e Lucrezia Not
- 11 *El reliquat de la Ninfa.*
Aproximación a la Pathosformel Ninfa en la obra
de Georges Didi-Huberman
Ada Naval García
- 45 *'Moderna', 'Fluida', 'Profunda', 'Dolorosa'.*
Une entrevue sur la Ninfa avec Georges Didi-Huberman
par Lucrezia Not
- 51 *Il passo della Ninfa fiorentina.*
Lettura interpretativa di Mnemosyne Atlas, Tavola 46
a cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica
Centanni e Sara Agnoletto, con Maria Bergamo, Ilaria Grippa,
Ada Naval, Alessandra Pedersoli, Filippo Perfetti, Daniela
Sacco, Filippo Rizzonelli, Giulia Zanon
- 197 *Venus Virgo/Venus Magistra.*
Lettura della figura femminile in trono negli affreschi di
Botticelli di Villa Lemmi, alla luce del montaggio di
Mnemosyne Atlas, Tavola 46
Filippo Perfetti
- 221 *Le storie di Lucrezia Tornabuoni.*
Presentazione di: Storia di Hester e Vita di Tubia, Roma 2020
edizione critica e commento a cura di Luca Mazzoni
- 243 *Nietzsche, secondo Arianna.*
Presentazione di: Ariadna abandonada. Nietzsche trabaja
en el mito, Alpha Decay, Barcelona 2021
Victoria Cirlot
- 267 *Aby Warburg, Three Lectures on Leonardo. 1899, edited by*
Bill Sherman, The Warburg Institute, 2019
a review by Salvatore Settis

Che cosa significa, allora, Ninfa?

Editoriale di Engramma n. 182

a cura di Vittoria Magnoler e Lucrezia Not



Helena Almeida, *Pittura habitada*, 1975.

Warburg incontra la Ninfa “durante una visita domenicale”: da quell’occasione si innesca un “gioco crudele”, di cui percepiamo gli umori nello scambio epistolare con l’amico André Jolles.

Warburg, la *Ninfa*, l’aveva scorta tra i partecipanti del *Ciclo di San Giovanni*, affrescato da Domenico Ghirlandaio nella chiesa fiorentina di Santa Maria Novella. Così descrive la sua presenza:

Alle loro spalle, vicino alla porta aperta corre, anzi vola, o meglio si libra, l’oggetto dei miei sogni che comincia però ad assumere le dimensioni di un affascinante incubo. Si tratta di una figura fantastica, o meglio: di un’ancella, anzi di una ninfa classica con un piatto di meravigliosi frutti esotici sulla testa che entra nella stanza sventolando il suo velo.

Ma poco dopo, Warburg stesso problematizza il senso di quel passo, domandandosi:

Che cosa significa allora questo modo di camminare leggero e vivace e al contempo molto movimentato, questo energico incedere a lunghi passi, mentre le altre figure rivelano una qualche *intangibilità*?

Sospendendo per un momento la questione, rimanendo in quello stato d’animo “tra l’incubo e la favola”, offriamo al lettore, sulla scia del passo leggero della *Ninfa*, il contenuto del numero di giugno di Engramma.

In apertura *El reliquat de la Ninfa. Aproximación a la Pathosformel Ninfa en la obra de Georges Didi-Huberman* di Ada Naval García. Il saggio, condotto sui binari del metodo warburghiano, espone la revisione del tema che Georges Didi-Huberman presenta nel suo *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé* (2002). Nel seguire lo sviluppo del pensiero dello studioso francese, l'autrice delinea i caratteri che rendono il *reliquat* la reminiscenza dell'energia della formula patetica che emerge e si attiva nei panni caduti, riconoscendo nella *Ninfa* l'espressione per eccellenza della *Pathosformel*.

A questa indagine fa eco la conversazione intrattenuta con Didi-Huberman, curata da Lucrezia Not. In *'Moderna', 'Fluida', 'Profunda', 'Dolorosa'. Une entrevue sur la Ninfa avec Georges Didi-Huberman* si schiudono quattro inneschi di lettura, che ripercorrono il cammino delle quattro opere didi-hubermaniane sulla *Ninfa*, ricollegandolo al quadro della ricerca intrapresa dal Seminario Mnemosyne.

E proprio gli studi condotti dal Seminario Mnemosyne sono al centro de *Il passo della Ninfa. Lettura interpretativa di Mnemosyne Atlas, Tavola 46*. Nel contributo, il Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni e Sara Angletto, si confronta con la vitalità dell'immagine antica della Ninfa che trova nella Tavola 46 anche altre declinazioni.

Dal lavoro ermeneutico ha preso spunto per il suo saggio di approfondimento Filippo Perfetti. In *Venus Virgo/Venus Magistra. Lettura della figura femminile in trono negli affreschi di Botticelli di Villa Lemmi, alla luce del montaggio di Mnemosyne Atlas, Tavola 46*, l'autore propone una sintesi ragionata dello *status quaestionis* sugli affreschi di Villa Lemmi e rintraccia, sulla base dell'analisi di Tavola 46, un nuovo tassello relativo alla figura di Giovanna di Maso degli Albizi come *Venere-virgo* e *Venere-magistra* che riconnette la figurazione allegorica presente negli affreschi botticelliani alle immagini-impresa delle sue medaglie.

Nel numero trovano spazio presentazioni e recensioni di tre volumi editi di recente, ognuno dei quali è in certa misura collegato al tema della Ninfa.

A Luca Mazzoni, per le Edizioni di Storia e Letteratura, si deve la pubblicazione dell'edizione critica di *Storia di Hester e Vita di Tubia*

(Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2020), di Lucrezia Tornabuoni (1427-1482). A questi poemetti fiorentini si interessò lo stesso Warburg, che proprio in Tavola 46 montò quattro immagini di pagine miniate. Per presentare il volume, Engramma pubblica alcuni *excerpta* dal capitolo *I poemetti di Lucrezia* e dal testo *Storia di Hester*.

Segue il volume, fresco di stampa per i tipi della casa editrice di Barcelona Alpha Decay, *Ariadna abandonada. Nietzsche trabaja en el mito* (Alpha Decay, Barcelona 2021) di Victoria Cirlot, nel quale la studiosa sviluppa il suo percorso alla ricerca del filo di Arianna nei testi nietzschiani.

Chiude il numero una recensione di Salvatore Settis che richiama l'attenzione sull'importante pubblicazione del volume di Aby Warburg, *Three Lectures on Leonardo. 1899* (The Warburg Institute, London 2019). La raccolta di lezioni tenute da Warburg nel 1899 al Johanneum di Amburgo è curata da Bill Sherman, attuale direttore del Warburg Institute, e si configura come una pubblicazione speciale, uscita in occasione del quinto centenario della morte di Leonardo, del 120° anniversario della prima serie di conferenze pubbliche tenute da Warburg e, infine, del 75° dell'inserimento del Warburg Institute nell'Università di Londra (1944). Nella recensione, che pubblichiamo in lingua inglese, Settis mette in evidenza le intenzioni e la natura del testo warburghiano: comunicare con un pubblico più vasto e misurarsi con un taglio monografico, rintracciando, in parallelo, quel tessuto di voci e tracce che avrebbero più tardi animato le tavole del *Mnemosyne Atlas*.

Che cosa significa, allora, Ninfa? Il quesito che abbiamo posto come titolo di questo numero di Engramma resta inevitabilmente aperto, data la complessità del tema e della figura. La domanda è sul metodo, prima che sul tema: è l'interrogativo che anima la corrispondenza tra Warburg e Jolles, con cui si chiude la lettura di Tavola 46 del *Bilderatlas*, a cura del Seminario Mnemosyne. La Ninfa, si chiede Warburg, "ha davvero le sue radici nell'austera terra fiorentina?". La sua risposta, che trova un riscontro puntuale e prezioso nel lavoro di Tavola 46, è che la Ninfa è una figura-guida che indirizza lo sguardo del filologo; ma è anche - ribatte l'amico Jolles, che con Warburg intrattiene il dialogo platonico sulla Ninfa - il soggetto e insieme l'oggetto del desiderio. *Che cosa significa, allora, Ninfa?* L'opera di Helena Almeida (1934-2018), scelta come immagine-

guida di questo numero, può ampliare l'interrogativo ed espanderlo nel contemporaneo. Il corpo dell'artista portoghese, nelle sue sperimentazioni, si fa protesi attiva e strumento in grado di lasciare tracce, come quelle trasmesse – in modo più o meno evidente – dalla *Ninfa*, che, fra le molte e diverse “storie di fantasmi per persone veramente adulte” che abitano l'Atlante, è certo un “fantasma” ma pieno di vita, pronto a risvegliarsi a nuove rinascite.

English abstract

Engramma issue No. 182, *Che cosa significa, allora, Ninfa?*, curated by Vittoria Magnoler and Lucrezia Not, is dedicated to different questions concerning the figure of the Nymph. The essay by Ada Naval García sets out the revision that Georges Didi-Huberman presents in his *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé* (2002). The author outlines those characters that make the *reliquat* (the fallen cloths) a *Pathosformel*, recognising in the Nymph the expression of *Pathosformel* par excellence. This investigation is echoed in the conversation with Didi-Huberman, curated by Lucrezia Not, in which Didi-Huberman freely responds to four suggestions arising from the reading of his four volumes on the Nymph. ‘*Moderna*’, ‘*Fluida*’, ‘*Profunda*’, ‘*Dolorosa*’. *Une entrevue sur la Ninfa avec Georges Didi-Huberman* remains within the framework of the research initiated by the Seminario Mnemosyne, which is the focus of the article: *Il passo della Ninfa. Lettura interpretativa di Mnemosyne Atlas, Tavola 46*. Filippo Perfetti's contribution draws on the Mnemosyne Atlas as a hermeneutic device capable of enhancing research. In *Venus Virgo/Venus Magistra. Lettura della figura femminile in trono negli affreschi di Botticelli di Villa Lemmi, alla luce del montaggio di Mnemosyne Atlas, Tavola 46* the author provides a historical-allegorical reading, and then addresses the question of the identities of the historical and allegorical characters depicted in the frescoes of Villa Lemmi by Sandro Botticelli. In addition, the issue features two presentations: *Storia di Hester e Vita di Tubia (Roma 2020)* by Lucrezia Tornabuoni (1427-1482), with a commentary by Luca Mazzoni; *Ariadna abandonada. Nietzsche trabaja en el mito (Barcelona 2021)* by Victoria Cirlet, a follow-up volume to Engramma 173 *Arianna filosofica*. Engramma No. 182 closes with Salvatore Settis' review of *Three Lectures on Leonardo. 1899 (The Warburg Institute, 2019)*, in which Settis highlights the intentions and nature of the Warburgian text, then tracing the affinities that would animate the panels of the *Mnemosyne Atlas*.

keywords | Ninfa; Aby Warburg; Atlas Mnemosyne; Panel 46; Georges-Didi Huberman; Arianna; Friedrich Nietzsche.

El reliquat de la Ninfa

Aproximación a la Pathosformel Ninfa en la obra de Georges Didi-Huberman

Ada Naval García

En el post-scriptum del libro *Ninfa fluida* el historiador del arte y filósofo francés Georges Didi-Huberman escribe:

La décision d'interpréter ces grands motifs de la Ninfa fiorentina ou du *Bilderatlas Mnemosyne* avait suffi pour que surgissent, inlassablement, de nouvelles problématiques et de nouvelles façons de voir. Lire, c'est relire, c'est prolonger et se donner une chance de faire fleurir encore. C'est encore affaire de survivance [...] la figure de Ninfa s'est imposée comme un motif crucial (Didi-Huberman 2015, 125).

La decisión de interpretar estos grandes motivos de la Ninfa fiorentina o del *Atlas Mnemosyne* había sido suficiente para que apareciesen, incansablemente, nuevas problemáticas y formas de ver. Leer es releer, releer es prolongar y dar la oportunidad de que algo brote de nuevo. Sigue siendo un asunto de supervivencia [...] la figura de Ninfa se ha impuesto como un motivo crucial.

Esta cita nos sirve ahora para presentar el motivo de un trabajo que, a la luz de la figura de la Ninfa warburgiana, pretende dar cuenta de la importancia de las investigaciones que Didi-Huberman realiza a lo largo de la serie Ninfa. La serie, formada por *Ninfa moderna* (2002), *Ninfa fluida* (2015), *Ninfa profunda* (2017) y *Ninfa dolorosa* (2019), responde, precisamente, a un afán de releer la historia de las imágenes y, en este caso, de releerla a la luz de un motivo de excepción, la Ninfa, síntesis de la figura femenina en movimiento. La importancia de la serie es crucial porque constituye una derivación directa de los estudios warburgianos que Didi-Huberman comenzó en 1980, recogidos en la ya célebre *L'Image*

survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg (2002). Si prestamos atención a la cronología de los borradores que conforman cada una de las Ninfas, observamos que todos datan de entre el año 2000 y el 2005, es decir, que como él mismo apunta, cuando está concluyendo sus estudios warburgianos la figura de la Ninfa vuelve para imponerse como un motivo crucial. Esta investigación se ocupa del modo en el que Didi-Huberman sigue y amplía la Ninfa warburgiana a lo largo del primer libro publicado de la serie, *Ninfa moderna*. Para ello, se recorre el camino que Ninfa traza con su entrada, desde el descubrimiento warburgiano, hasta el desarrollo que Didi-Huberman realiza en *Ninfa moderna* donde la relee siguiendo el camino contrario a Warburg. Si Warburg buscó las fuentes de la *Pathosformel* Ninfa en la Antigüedad clásica y sintetizó en ella su *Nachleben der Antike*, Didi-Huberman recoge a la Ninfa del Panel 46 del *Atlas Mnemosyne* para transportarla hasta el París del siglo XX.

Siguiendo de cerca estos dos encuentros, el de Warburg con la Ninfa y el de Didi-Huberman con la Ninfa warburgiana, se puede llegar a comprender la afirmación didi-hubermaniana en la que apunta que “Ninfa constituait bien plus qu’un motif iconographique: elle se révélait sous les traits d’un véritable paradigme. C’est donc un personnage théorique à part entière, porteur, à ce titre, d’une profonde leçon de méthode” [Ninfa constituye mucho más que un motivo iconográfico: se revela como un verdadero paradigma. Es un personaje teórico en sí mismo, y como tal, porta una profunda lección de método] (Didi-Huberman 2015, 126). A su vez, se deben señalar las consideraciones warburgianas sobre la Ninfa, así como prestar atención al modo en el que Didi-Huberman desentraña a esta misteriosa figura en el capítulo “Coreografía de las intensidades: la Ninfa, el deseo, el debate” de *L’image survivante*, porque desde allí se irán trazando los postulados de la serie Ninfa a la cual nos referiremos brevemente para, después, centrarnos en la supervivencia planteada a lo largo de *Ninfa moderna* en el que el autor sigue a una Ninfa a la que se le cae el vestido e irrumpe en el París de la modernidad. Para comprender cómo llega la *Pathosformel* Ninfa a metamorfosearse a lo largo de los cuatro libros y, especialmente, el modo en que se traslada a su paño en *Ninfa moderna*, objeto de este trabajo, debemos primero preguntarnos qué encierra esta fórmula superviviente.

La Pathosformel florentina



1 | Domenico Ghirlandaio, *La Natividad de San Juan*, fresco, 1485-90. Florencia, Santa Maria Novella, Capilla Tornabuoni.

El encuentro de Aby Warburg con la Ninfa permanece, en cierto sentido, como un misterio. Fue a finales de los años noventa del siglo XIX cuando Warburg reparó en la figura de una joven criada que, con cesto de frutas, irrumpía en el fresco de la Natividad de San Juan realizado por Domenico Ghirlandaio en la Capilla Mayor o Capilla Tornabuoni de Santa Maria Novella, Florencia [Fig. 1]. En ella encontró resumidos muchos de los postulados que, desde 1891, año de la finalización de su tesis sobre Sandro Botticelli, le venían acompañando. En dicha tesis Warburg se había propuesto analizar, a la luz de dos de las obras maestras del primer Renacimiento italiano, *La Primavera* y el *Nacimiento de Venus*, la manera en la que los artistas del siglo XV recurrían a las formas de la Antigüedad. Así afirma:

Es posible seguir paso a paso cómo los artistas y sus mentores veían en la 'Antigüedad' el modelo de un movimiento externo intensificado y cómo se apoyaban en los modelos antiguos siempre que se trataba de representar motivos accesorios (*bewegtes Beiwerk*) [...] se pone de manifiesto la inclinación a recurrir a las obras de arte de la Antigüedad siempre que se

trataba de encarnar la vida en su movimiento externo (Warburg [1893] 2005, 73-87).

En este contexto podemos comprender que en la Ninfa, en el movimiento de su vestido, Warburg encontrase un motivo de excepción de la supervivencia de las formas de la Antigüedad. Ninfa venía por tanto a sintetizar la gran consigna warburgiana, *Nachleben der Antike*, y se unía con otro de sus conceptos clave, el de *Pathosformel*, “fórmula del pathos”, utilizado por primera vez en 1905 en una conferencia impartida en Hamburgo titulada “Durer y la Antigüedad italiana”. En esta ponencia Warburg daba un paso más desde las consideraciones de su tesis en relación a los motivos accesorios y apuntaba que el uso de las formas *all’antica* para la expresión del movimiento era también un indicio de la necesidad de los artistas “di esprimere un moto interiore, un’eccitazione del pathos” [de expresar un movimiento interno, una excitación del pathos] (Wedepohl 2014). Las *Pathosformeln* warburgianas vendrían, por tanto, a recoger las fórmulas clásicas que los artistas del Renacimiento usaban siempre que querían expresar las pasiones más profundas, tales como el rapto, el combate, la muerte o la resurrección:

Fue en las paredes de los sarcófagos antiguos donde los movimientos de la vida, del deseo y de las pasiones sobrevivieron hasta llegar a nosotros [...] verdaderos organismos que desafían el tiempo cronológico [...] supervivencias encarnadas capaces de agitar, de conmover el presente mismo” (Didi-Huberman [2002] 2009, 182).

Demostrar de qué manera sobrevivían estos gestos excesivos, movimientos superlativos, es lo que, en un primer momento, se propuso Warburg en la *Schermata Pathosformel*, proyecto fallido en el que dispuso una tabla con la intención de esquematizar las fórmulas del pathos vinculadas a diferentes escenas: “carrera, danza, persecución, rapto, violación, combate, victoria, triunfo, muerte, lamentación y resurrección” (Didi-Huberman [2002] 2009, 226). La fórmula expresiva de la Ninfa sería, ante todo, la forma del movimiento femenino y danzante, pero a ella se unirá la fuerza de los *gestos intensificados*. Esto es lo que plantea Didi-Huberman a lo largo de *L’image survivante*, donde da sentido a la evolución del gesto de la Ninfa desde el paso ligero hasta el paso coreográfico.

Antes, debemos prestar atención a la única documentación textual que poseemos de Warburg sobre la Ninfa, porque en ella se asientan las bases que llevarán a la joven criada a resumir el movimiento intensificado, tanto como la capacidad polarizadora – entre el rapto y la victoria - de las *Pathosformeln* warburgianas. La escritura comienza el 23 de abril de 1900 y da como resultado algo menos de una veintena de páginas bajo la forma de una correspondencia ficticia con su amigo, por aquel entonces también estudiante de Historia del Arte, André Jolles. Dicha correspondencia conforma la carpeta titulada ‘Ninfa fiorentina’, custodiada en el Archivo del Instituto Warburg (WIA) de Londres. En el WIA, la documentación se subdivide en dos apartados: bajo la numeración III.55.1 encontramos la ‘Epistola prima’ que guarda las cinco páginas manuscritas del primer y único borrador en el que André Jolles, amigo de Warburg, comenzó a escribir; con la numeración III.55.2 bajo el título homónimo de ‘Ninfa fiorentina’ se encuentra la respuesta de Warburg, un total de doce páginas manuscritas, tachaduras y anotaciones apenas legibles. Quizá por este motivo, se haya considerado como fuente principal para la consulta del manuscrito los textos que Ernst Gombrich (1909-2001) transcribió en *Aby Warburg. An Intellectual Biography* (Gombrich [1970] 1992), donde se reproducen cuatro fragmentos distintos, tanto de las anotaciones de Warburg como de la primera carta de Jolles, si bien, en la última edición de las obras de Warburg en alemán (Warburg 2010) se reproducen los mismos fragmentos, se señala que el total del Archivo III.55 del WIA consta de diecisiete páginas. Asimismo, en el número 321-322 de la revista “Aut Aut”, editado por Davide Stimilli y dedicado a la figura de Aby Warburg, se publicó la traducción en italiano de una parte de la correspondencia y un trabajo crítico firmado por Maurizio Ghelardi y Silvia Contarini bajo el título ‘*Die verkörperte Bewegung*’: la ninfa.

Por otra parte, gracias a la labor que realizó Georges Didi-Huberman en los años en los que estudió en profundidad a Warburg podemos conocer dos imágenes de los folios custodiados en el WIA. En uno de los capítulos de *L’image survivante*, ‘Leitfossil, o la danza de los tiempos sepultados’, observamos la cuidada portada que Warburg dio al manuscrito en el que aparece el detalle de la Ninfa del fresco de Domenico Ghirlandaio, y la reproducción del folio 6 en el que Warburg realiza una preciosa copia a lápiz de la joven criada. A la izquierda de la reproducción se lee a Warburg en italiano y latín, pero la imagen cedida por el WIA no permite leer

ninguna frase completa, tan sólo se intuye el final. En él leemos “*dicevano parola AMISSIO*” (Didi-Huberman 2009 [2002], 319) cuya traducción sería, “decían [la] palabra *amissio*”. La traducción literal del término latino es ‘daño o desperfecto’ pero, apunta Didi-Huberman, también hace referencia al acto de dejar escapar, perder o renunciar. Así, el misterio, la paradoja de la Ninfa, no deja de crecer porque, además, esta página no es reproducida por Gombrich en la *Biografía intelectual*. La importancia de esta documentación es crucial porque, como apuntábamos, es el único texto dedicado íntegramente a ella y nos permite leer al Warburg que da rienda suelta a su imaginación con una escritura más literaria que teórica, en la que se aprecia la fascinación que esta figura suscitó en la mente del aún joven historiador del arte. En la primera carta, la mencionada ‘Epistola prima’, Jolles comienza con una suerte de declaración de amor a la Ninfa en la que describe las sensaciones que le causó la primera vez que la vio.

Jolles escribe:

Bald war es Salome, wie sie mit todbringendem Reiz [...] angetanzt kommt; bald war es Judith, die stolz und triumphierend, mit lustigem Schritt, das Haupt des ermordeten Feldherrn zur Stadt bringt [...] Ich verlor meinen Verstand. Immer wieder war sie es, die Leben und Bewegung brachte, in sonst ruhige Vorstellungen (Warburg [1900] 2010, 202).

Unas veces, ella era una Salomé que bailaba con su mortífero encanto [...]; otras, era una Judith que llevaba, orgullosa y triunfante, con un paso alegre, la cabeza del general asesinado [...] Perdí la razón. Era ella la que siempre daba vida y movimiento a una escena, por lo demás, tranquila. Realmente, parecía ser la encarnación del movimiento (Gombrich [1970] 1992, 109).

Warburg, en otro de los fragmentos de la correspondencia, responde:

Mein schönster aufgespannter Falter zerschlägt die Glasdecke und gaukelt spöttisch hinauf in die blaue Luft... nun soll ich ihn wieder einfangen; auf diese Gangart bin ich nicht eingerichtet. [...] und wenn unsere laufende Frau kommt, freudig mit ihr wirbelnd fortschweben. Aber zu solchem Aufschwung... mir ist es nur gegeben, nach rückwärts zu schauen und in den Raupen die Entwicklung des Schmetterlings zu genießen...

La más hermosa mariposa que haya atrapado nunca se escapa de pronto por la ventana y danza burlonamente hacia el cielo azul...Pues bien, debería cogerla de nuevo, pero no estoy preparado para esta clase de locomoción. [...] En este acercamiento a nuestra muchacha de pies ligeros, me gustaría marchar revoloteando con ella. Pero estos movimientos ascendentes no están hechos para mí. Sólo se me concede mirar hacia atrás y ver con gozo en los gusanos de seda la evolución de la mariposa... (Gombrich [1970] 1992, 111).

De este modo, Warburg, por su parte, considera a la joven criada una mariposa, crisálida cuya evolución debe ser observada detenidamente. El hecho de que Ninfa se convierta aquí, por un instante, en una mariposa es premonitorio. Si prestamos atención a la definición que Juan Eduardo Cirlot da en su *Diccionario de símbolos* de la mariposa, 'emblema del alma y de la atracción inconsciente hacia lo luminoso' (Cirlot [1958] 1989, 289), junto con lo que apunta Didi-Huberman en su libro *Phalènes*, "en todos los casos esta pequeña cosa que revolotea y nos cautiva se reencuentra y se reconoce como una criatura del deseo" (Didi-Huberman 2013, 32), vemos cómo siguiendo al Warburg que la pensó como mariposa aparecen las pistas de todo aquello que resumirá Ninfa: fuerza de la *psique*, liberación, deseo, movimiento.

Así pues, Ninfa se convierte en la *Pathosformel* de la figura femenina en movimiento, pasa a ser el resumen de todas aquellas figuras a través de las cuales los artistas renacentistas habían querido cargar de pathos la imagen. Su movimiento introduce bien a la Salomé que baila, bien a la Judith que cortará la cabeza de Holofernes. Así lo apunta Georges Didi-Huberman en el inicio del capítulo 'Coreografía de las intensidades' de *L'image survivante*: "debate, deseo, combate: todo está mezclado en la *Pathosformel*" (Didi-Huberman [2002] 2009, 296). La dualidad entre Judith y Salomé señalada por Jolles (debate) y el movimiento ascendente, el mariposear de su movimiento apuntado por Warburg (deseo), se unen ahora con un tercer elemento inherente a la Ninfa, el combate; porque el movimiento de Ninfa convoca con su pasar no sólo una gracia fundamental sino también un sentimiento trágico (combate).

Didi-Huberman se pregunta "qué hacen las sirvientas de Ghirlandaio en el ciclo de Santa Maria Novella, aparte de verter agua en un cántaro o traer

una bandeja de frutas” para contestar que, como Venus o los personajes de la *Primavera*, las sirvientas “danzan también” (Didi-Huberman [2002] 2009, 230). Es, por tanto, al lugar de la danza donde debemos dirigirnos para entender la intensificación del paso de Ninfa. En la danza el gesto natural se convierte en *fórmula plástica*, el pasado de Ninfa se encarna en imagen para permitir al gesto retornar, retomar el paso que es sólo posible en el danzar, porque si en la marcha se parte hacia un fuera de sí, en la danza se reanuda el paso constantemente abierto de la huella, es decir se retorna sobre sí. La danza “no es la repetición de un movimiento determinado sino la afirmación de un gesto por sí mismo”, escribe Jean-Luc Nancy en una ponencia dedicada a Didi-Huberman (Nancy 2017, 226-227). Nancy sentencia que el paso de la danza afirma el gesto por sí mismo formando un monograma. Esta afirmación nos lleva hasta el concepto de engrama o imagen-recuerdo, extraído por Warburg del biólogo alemán Richard Semon, que hace referencia a la huella o impronta que queda en la materia orgánica cuando se produce una transformación energética. De este modo, “cuando mueren las sensaciones originales, sobreviven los engramas de estas sensaciones, que desempeñarán, discreta o activamente, su papel de sustituto en el destino del organismo” (Didi-Huberman [2002] 2009, 217). Por tanto, un *engrama* permanece como en suspenso, como latencia de la memoria hasta el momento en el que esa sensación original se vuelve a repetir. Este término fue utilizado por Warburg en la introducción que, en 1929, realiza a su *Atlas Mnemosyne*, donde pone en relación el engrama con la memoria orgiástica de lo dionisiaco:



2 | Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, Panel 46.

In der Region der orgiastischen Massenergriffenheit ist das Prägewerk zu suchen, das dem Gedächtnis die Ausdrucksformen des maximalen inneren Ergriffenseins, soweit es sich gebärdensprachlich ausdrücken lässt, in solcher Intensität einhämmert, dass diese Engramme leidenschaftlicher Erfahrung als gedächtnisbewahrtes Erbgut überleben (Warburg [1929] 2010, 631).

Es en la región de los trances orgiásticos donde hay que buscar la impronta que ha impreso en la memoria las formas expresivas de las emociones más profundas, en cuanto que pueden traducirse gestualmente con una intensidad tal que estos engramas de una experiencia apasionada sobreviven como patrimonio hereditario grabado en la memoria (Gombrich [1970] 1992, 230).

Mostrar la permanencia de estos engramas “como patrimonio hereditario grabado en la memoria” y exponer, – montar -, la supervivencia de las *Pathosformeln* fue, precisamente, lo que desembocó en el gran proyecto que Warburg emprendió al final de su vida, el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929). Lo que nos interesa ahora del pensamiento por imágenes que dispuso Warburg a lo largo de los sesenta y tres paneles móviles con fondo negro, es señalar alguna de las apariciones de Ninfa porque complementan las anotaciones de ‘Ninfa fiorentina’ y constituyen el punto de partida del recorrido de la serie didi-hubermaniana. En los paneles de *Mnemosyne* se evidencia la conjunción de Ninfa entre el debate, el deseo y el combate: en el Panel 4 (*Lucha. Rapto. Trabajos de Hércules. ¿Mundo subterráneo? Lazos terrenos (dios fluvial y juicio de Paris) y ascensión. Ascensión y caída (Faetón). El liberador sufriente*) aparece en los relieves de un sarcófago romano que narra la Historia de Faetón; en el antepenúltimo, el Panel 77, el paso de la Ninfa es la reminiscencia del movimiento de una jugadora de golf; la Ninfa como ángel del Panel 47 (*La ninfa como ángel custodio y como cazadora de cabezas. Transporte de la cabeza. Regreso del templo como protección del niño en ambiente extraño*) acaba por invertirse en el Panel 76 (*Protección del niño en peligro: Tobiuzzolo y descanso en la huida. Regreso del templo. La madre como Niobe y como figura vestida. Madre protectora desamparada*) en “madre protectora desamparada” representada en la figura de Níobe. Todas estas representaciones de la *Pathosformel* femenina y danzante encuentran su punto de partida en el Panel 46 [Fig. 2] donde aparece la joven criada con cesto de frutas irrumpiendo con su paso, introduciendo en la escena del nacimiento del Bautista el paso de la Victoria clásica y la danza de las ménades paganas. Esta es la *Pathosformel* florentina, síntesis del movimiento y de la supervivencia de la Antigüedad. Su fórmula intensificada es, pues, la que se debe seguir para observar hasta dónde es capaz de portar su pathos del deseo, del debate y del combate.

Hacia una Ninfa didi-hubermaniana

El hecho de que la serie Ninfa se constituya como derivación de la revisión al pensamiento de Warburg que realiza Didi-Huberman en *L'image survivante* nos da la clave del valor de esta figura. En Ninfa, Didi-Huberman encontró no sólo una manera de seguir a uno de los padres de la Historia del Arte, sino también una posibilidad de avanzar y continuar todos sus postulados. Lo que encontró leyendo detenidamente a Warburg fue algo muy parecido a lo que éste descubrió al encontrar a la joven criada de la Natividad de San Juan: una posibilidad de releer la historia de las imágenes. Así pues, a partir de los primeros años 2000, Ninfa pasa a convertirse en uno de sus motivos centrales, no sólo porque sintetiza la potencia de las *Pathosformeln* sino porque, a su vez, reúne muchos de los conceptos que Didi-Huberman había desarrollado en investigaciones anteriores, tales como la imagen dialéctica de Walter Benjamin o el síntoma en Sigmund Freud. La serie se constituye como derivación de *L'image survivante* pero también de su tesis (*Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1984) o del capítulo 'La imagen como desgarro y la muerte del dios encarnado' de *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'arte* (1990). Si avanzamos hacia publicaciones más recientes la serie encuentra sus ecos en los libros *Images malgré tout* (2004), *Peuples en larmes, peuples en armes* (2016), *Désirer désobéir. Ce qui nos soulève* (2019) o en los textos de la exposición 'Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?' realizada en el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid (España). También en obras más poéticas como es *Aperçues* (2018), donde se recogen apuntes escritos durante toda su vida y en el que leemos un fragmento dedicado a la Ninfa, figurada en la Señorita Ocasión:

Una primera paradoja inherente a esta alegoría filosófica es que la Señorita Ocasión está representada en un movimiento perpetuo de carrera o incluso de vuelo, mientras que la palabra *occasio* quiere decir exactamente "lo que cae" y, en consecuencia, aquello que acaba su carrera en el suelo (Didi-Huberman [2018] 2019, 19).

Este apunte del 12 de julio de 2015 anuncia, anacrónicamente, el destino de Ninfa en *Ninfa moderna* porque será en este libro donde Ninfa decline su paso, su carrera hacia el suelo.



3 | Giotto, *Inconstancia*, fresco, 1303-1304. Padua, Capilla de los Scrovegni. || 2 Leonardo Da Vinci, *Draperie pour une figure assise*, pincel, tinta gris-sepia y albayalde, 1505. Milán, Palacio Real. || 3 Detalle de: Eugène Atget, *Rue Descartes 48*, reproducción fotográfica, 1911. || 4 Detalle de: Édouard Manet, *Almuerzo sobre la hierba*, óleo sobre lienzo, 1863. París, Museo de Orsay. || 5 Georges Méryllon, *Nagafc*, reproducción fotográfica, 29 janvier 1990. © Georges Méryllon - Gramma Photo || 6 Gustave Courbet, *La vague*, óleo sobre tabla, 1870. Colección privada. || 7 Detalle de: Sandro Botticelli, *Primavera*, temple sobre tabla, ca. 1480. Florencia, Galería Uffizi. || 8 László Moholy-Nagy, *Rinnstein [Scolo]*, 1925, publicada en Foto-Auge, Stuttgart 1929. || 9 Detalle de: Sandro Botticelli, *El nacimiento de Venus*, temple sobre tabla, ca. 1485. Florencia, Galería Uffizi. || 10 Stefano Maderno, *Santa Cecilia*, mármol, 1600. Roma, Basílica de Santa Cecilia en Trastevere. || 11 Detalle: Filippo Lippi, *Convite de Herodes*, frescos, 1452-65. Prato, Catedral de San Esteban. || 12 Víctor Hugo, *Ma destinée*, 1867. París, Maisons de Victor Hugo. || 13 William Turner, *Sunset seen from a beach with Breakwater*, óleo sobre tabla, 1840-1845. Londres, Tate Gallery. || 14 Franco Zecchin, *Palermo 1983*, reproducción fotográfica, 1983. / © Franco Zecchin. || 15 Detalle de Ninfa: Domenico Ghirlandaio, *La Natividad de San Juan*, fresco, 1485-90. Florencia, Santa Maria Novella, Capilla Tornabuoni.

De entre los cuatro escenarios en los que Didi-Huberman desarrolla las metamorfosis de la *Pathosformel* florentina, se ha seleccionado precisamente la propuesta de *Ninfa moderna* porque constituye tanto un ejemplo de excepción de la inagotabilidad de Ninfa como de la innovación e importancia de los postulados didi-hubermanianos. El libro constituye una continuación del pensamiento de Aby Warburg, pero también una de manera excepcional una serie de fuentes que conforman la posibilidad de una 'Ninfa moderna'. Desde Warburg, el autor abre el campo teórico a Walter Benjamin, Charles Baudelaire, Honoré de Balzac o Georges Bataille para comprender de qué manera, esta Ninfa que declina en la miseria, encarna una nueva supervivencia. No obstante, es importante señalar brevemente cómo aparece la terminología de causa exterior – *aüssere Veranlassung* – a lo largo de los tres libros que, al menos hasta ahora, completan la serie porque ayuda a comprender de qué manera Didi-Huberman ha seguido el movimiento de la Ninfa. Para ello, se ha querido proponer, siguiendo la lección warburgiana, una serie de imágenes que forman un panel para justificar visualmente la continuación de Ninfa a lo largo de las representaciones seleccionadas en la serie [Fig. 3]. Además, si tenemos en cuenta la cita en la que Didi-Huberman explica su proceso de creación, “dispongo las imágenes sobre mi mesa de modo que la ilustración del futuro libro [...] sea una suerte de argumentación visual previa, un conjunto de imágenes-frases a la espera de ser “fraseadas” en la lengua escrita” (Lesmes Cabello Massó 2017, 29), parecía pertinente presentar su labor tanto en términos visuales como textuales.

Es importante señalar, antes de adentrarnos en el estudio de *Ninfa moderna*, uno de los motivos que Didi-Huberman estudia a lo largo de *Ninfa fluida*, porque es aquí donde introduce el término de “brises imaginaires” para denominar la causa exterior que hace a los motivos accesorios moverse (Didi-Huberman 2015, 127). En *Ninfa fluida* se expone que, gracias a esta brisa imaginaria, se produce la animación interna del motivo de la Ninfa que pasa a conformar un concepto en movimiento en sí mismo. Son los accesorios que fluyen hacia ella, los que acabarán por convertirla en fluidez misma, en síntesis del movimiento. Es decir, la convierten en la conjunción de un desplazamiento de desplazamientos, causa interior movida por una causa exterior figurada en los remolinos de los cabellos o el drapeado de los paños a los que Didi-Huberman llama “turbulencia del deseo” porque esta brisa revela, precisamente, el pathos

fundamental de la imagen. Esta misma brisa será la que desnude a la Ninfa para que el paño, tras su caída, recoja la cualidad aurática de la joven florentina (*Ninfa moderna*), y la que llegue hasta *Ninfa profunda*, donde el autor sigue la ‘turbulencia’ que forma el movimiento de la Ninfa a lo largo de los dibujos que Víctor Hugo realizó en 1860. Así, vemos cómo la causa exterior que movía a la joven criada en su entrada en la Natividad de San Juan aparece a lo largo de toda la serie para posibilitar una nueva supervivencia de la *Pathosformel* florentina. Pero si, como apuntábamos al principio, al movimiento de Ninfa se une también su gesto intensificado, su danza trágica, será en *Ninfa dolorosa* donde Didi-Huberman ahonde en la cuestión del gesto buscando a la Ninfa en el velo que cubre el gesto de dolor (Didi-Huberman 2019).

La manera en la que la causa exterior actúa a lo largo de la serie, – movimiento, revelación del pathos, velación del gesto trágico – nos sirve para introducir el estudio de Ninfa moderna porque es aquí, en el primer libro publicado de la serie, donde, en cierto sentido, se reúnen todas las acciones de las “brises imaginaires”, el vestido abandona a Ninfa, pero su paño encontrará una nueva causa exterior que delate su interior, su pathos, para hacer retornar el gesto.

Así es como Didi-Huberman recoge a la Ninfa del Panel 46 para transportarla a su tiempo, pero antes de que escribiese una Ninfa reflejada en el dolor de una madre que llora a su hijo, antes de las turbulencias de los dibujos de Víctor Hugo, la Ninfa que percibió las florentinas “brises imaginaires” se extiende hasta el lugar más inmediatamente cercano. Llega hasta París para unirse con el único pensamiento que había entendido la función de la imagen en términos semejantes a la supervivencia warburgiana. La Ninfa llega al París de los Pasajes de Walter Benjamin. Tal es el escenario que Didi-Huberman propone para *Ninfa moderna* en el que realiza una operación fundamental: trazar la aparición de esta *Pathosformel* en los años veinte del siglo XX, mismo momento en el que Aby Warburg montaba su *Atlas Mnemosyne*. La *Pathosformel* florentina aparece en la modernidad convertida en el paño que, poco antes, la cubría.

3. Ninfa moderna: El “reliquat” de la joven florentina

Lo eterno es en todo caso más bien el volante de un vestido.

Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*

En *Ninfa moderna*, Didi-Huberman expone de qué manera los elementos que acompañaban a la Ninfa en Florencia, la causa exterior que daba vida a los objetos inanimados, se trasladan hasta la modernidad en la que aparece su paño y, a través de dos importantes fotografías de principios del siglo pasado, muestra cómo la configuración de esta nueva supervivencia se hace posible. Será una fotografía tomada en 1911 por Eugène Atget la que ayude al historiador del arte francés a encontrar el paño de la Ninfa en las aceras de París y, en otra instantánea realizada por László Moholy-Nagy en 1925, observará el nuevo elemento que hace a la Ninfa moverse como a la joven florentina.

A lo largo del libro, la ‘ciencia sin nombre’ warburgiana que Didi-Huberman ha recogido como ningún otro, se une con el ‘método como desvío’ [*Methodé ist Umweg*] que Walter Benjamin propone en el Prólogo epistemocritico a *El origen del Trauerspiel alemán* (Benjamin [1928] 2012, 8). De este modo, *Ninfa moderna* es también la confirmación de una relación teórica entre Warburg y Benjamin que acompaña a Didi-Huberman desde sus primeros trabajos. Por ello, parece necesario traer a colación, antes de adentrarnos en *Ninfa moderna*, una breve explicación, al menos, de cómo la noción de imagen dialéctica complementa el estudio didi-hubermaniano. Si tomamos la definición que Walter Benjamin da en el *Libro de los Pasajes* leemos:

En la imagen dialéctica, lo que ha sido de una determinada época es sin embargo a la vez ‘lo que ha sido siempre’. Como tal, empero, sólo aparece en cada caso a los ojos de una época completamente determinada: a saber, aquella en la que la humanidad, frotándose los ojos, reconoce precisamente esta imagen [...] No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen en discontinuidad. Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto

es, no arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje. Despertar (Benjamin [1983] 2005, 466-478).

Así, la aparición del paño de la Ninfa creará la posibilidad de que despierte aquello que se esconde en la imagen, lo que Benjamin denomina dialéctica en reposo. En reposo porque la llegada de algo que pertenece a un Tiempo Pasado, interrumpe, crea una cesura. Si “las imágenes dialécticas”, continúa Benjamin, “son símbolos de deseo. En ellas se presentan, al mismo tiempo que la cosa misma, el origen y la decadencia de éste” (Benjamin [1983] 2005, 467). Es decir, que cuando una imagen dialéctica se hace legible se revela tanto su pasado más remoto como su condición última. Por ello, Didi-Huberman, lector de Benjamin, aprende la lección de que, en el París del siglo XX, se debe mirar al despojo de la historia: “interesarse por el ‘despojo de la historia’ implica reflexionar [...] desde el ángulo de una ‘formación superviviente’ que de pronto se hace visible” (Didi-Huberman [2000] 2006, 171). Didi-Huberman funde las nociones warburgianas con la imagen dialéctica de Walter Benjamin, porque mientras busca el *Nachleben* de la Ninfa corroborará que la aparición de su paño confirma la potencia que observó Warburg en la *Pathosformeln* florentina y hace legible el tiempo presente en el que aparece.

Además, a lo largo de la obra se emplea metodológicamente la cita de Benjamin en la que afirma:

Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. [...] Los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos (Benjamin [1983] 2005, 462).

Estos harapos, desechos, serán el motivo de un libro, singular y arriesgado en su planteamiento porque la Ninfa que llega al París del siglo XX no es ya la joven florentina, porque en esta migración [*Wanderungen*], Ninfa se ha inclinado y su paño se ha caído. Antes de que Ninfa migre hasta su paño, ya en el proceso de desnudez, es su condición florentina la que posibilita esta nueva supervivencia. Las *brisas imaginarias* que impulsaban a la joven en su entrada en escena adquieren una nueva intensidad fundiéndose con lo que podríamos denominar brisas eróticas que, ahora, además de mover el vestido, lo hacen caer. En la caída del paño de la Ninfa

se asocian la ‘ley atmosférica del viento’ y ‘ley visceral del deseo’, a las que Didi-Huberman se refiere en *L’image survivante* como las dos cualidades que definen la dualidad de Ninfa entre el viento – la gracia – y el deseo. Esta conjunción hace que la Ninfa muestre su desnudez y, en el proceso por el que se recuesta hacia el suelo, deja caer su paño. He aquí cuando el subtítulo de *Ninfa moderna*, “essai sur le drapé tombé”, adquiere su razón profunda porque, tras la desnudez y caída de Ninfa, el vestido abandona el cuerpo para convertirse en su resto, en su ‘reliquat’. Esta es la migración que Didi-Huberman presenta al principio de su libro, para la que propone una sucesión de imágenes que dan cuenta del progresivo declive de la *Pathosformel* florentina. Así, se imagina un cortometraje que comienza con la figura de la Ninfa florentina, la joven criada donde Warburg encontró la síntesis del movimiento [Fig. 4.1] y acaba con la irrupción del paño en el contexto de un éxtasis báquico representado en *El Triunfo de Pan* (1636) de Nicolas Poussin [Fig. 4.5].



4 | De izquierda a derecha: Detalle de Ninfa: Domenico Ghirlandaio, *La Natividad de San Juan*, fresco, 1485-90. Florencia, Santa Maria Novella, Capilla Tornabuoni. || Sandro Botticelli, *Venus y Marte*, 1483, óleo sobre lienzo. Londres, National Gallery. || Detalle de: Giovanni Bellini, *El festín de los dioses*, óleo sobre lienzo, 1514, Wasington D.C., National Gallery. || Tiziano, *Venus de Urbino*, óleo sobre lienzo, 1538. Florencia, Galería Uffizi. || Detalle de: Nicolas Poussin, *El Triunfo de Pan*, óleo sobre tabla, 1636. Londres, National Gallery.

Si hemos seleccionado las cinco imágenes que, en nuestra opinión, sintetizan mejor el proceso propuesto en *Ninfa moderna*, es porque en esta sucesión descendente la *Pathosformel* original avanza hacia su paño a través de las imágenes propuestas por Georges Didi-Huberman. Así, desde la joven florentina, llegamos hasta *Venus y Marte* de Sandro Botticelli [Fig. 4.2], donde la figura de Venus aparece tumbada, tendida sobre el suelo, anunciando ya a la joven que, exhausta, se ha dejado caer en el sueño en

el ángulo derecho del cuadro *El festín de los dioses* de Giovanni Bellini – finalizado por Tiziano – [Fig. 4.3]. Esta joven que, aún tímida, comienza a desprenderse del vestido es el paso previo a la imagen de una Ninfa totalmente recostada que muestra su desnudez, tal y como sucede en la obra *Venus de Urbino* de Tiziano [Fig. 4.4] donde cae en la cama, desnuda, sobre su antiguo paño que actúa ahora como “drap de lit”: la desnudez de Ninfa se despliega y la sábana pasa a recoger el elemento patético.

En el desplazamiento hacia abajo de la Ninfa advienen los dos procesos fundamentales, “la chute et la nudité de Ninfa”, (Didi-Huberman 2002, 16), que harán que el paño se separe completamente de ella, porque si al ralentizar su paso la Ninfa ha dejado caer progresivamente el paño, y al recostarse sobre el suelo el vestido ha actuado como sábana, ahora, en el último fotograma del film [Fig. 4.5], el paño abandona definitivamente el cuerpo desnudo para convertirse en “un rest, un magnifique ‘reliquat’: c’est le drapé lui-même” [un resto, un magnífico recordatorio: es el paño mismo] (Didi-Huberman 2002, 16).

Didi-Huberman expone que el paño caído “répond [...] parfaitement aux trois aspects fondamentaux du pli baroque dégagés par Deleuze” [responde [...] perfectamente a los tres aspectos fundamentales del pliegue barroco identificados por Deleuze] (Didi-Huberman 2002, 39). En el libro *Le pli*, publicado en 1988, Deleuze alude a dos cualidades del pliegue, extensión – “continuación o difusión del punto” – e intensificación – “serie de magnitudes que convergen hacia un límite” – que dan lugar a una tercera, la inherencia, que se refiere al momento en el que el paño no es ya un elemento de envolvimiento sino:

Una envoltura de inherencia o de inhesión unilateral [...] de modo que se pasa insensiblemente de éste a aquélla. Entre los dos se ha producido un desfase, que convierte la envoltura en la razón del pliegue: lo que está plegado es lo incluido, lo inherente. Se dirá que lo que está plegado sólo es virtual, y sólo existe actualmente en una envoltura, en algo que lo envuelve (Deleuze [1988] 1989, 34-36).

Así, el paño existe porque ha cubierto a la Ninfa y ahora es ella la que se deja envolver en el pliegue, su danzar pliega el paño – conversión de la envoltura en la razón del pliegue – convirtiéndolo en inherente. En este

proceso en el que el paño adquiere su cualidad inherente es cuando, a su vez, se convierte en metonimia de la Ninfa porque “une nymphe de l’Antiquité ou bien son substitut jeté à terre, une robe chiffonnée, résumant à elle seule tous les désordres du désir” [una ninfa de la Antigüedad o bien su sustituto tirado al suelo, un vestido arrugado, resume todos los desórdenes del deseo] (Didi-Huberman 2002, 39).

La Ninfa, en su caída, ha inclinado su cuerpo y en esa flexión el paño libera, en tanto que la deja caer, a la Ninfa de su irremediable caída. De este modo, podríamos pensar en una Ninfa dormitando que, como la joven del cuadro de Jean-Jacques Henner [Fig. 5], está completamente desnuda y alejada de su paño, exánime tras su danza. Ninfa abandona el paño que la movía con sus “brises imaginaires” – también eróticas – para poder descansar y, entonces, el paño asume su danza, se metamorfosea en un “rest, un magnifique reliquat”. Ese paño que comienza su recorrido más allá del cuerpo que envolvía es el que sintetiza el detalle del cuadro *El triunfo de Pan*, escena final del cortometraje imaginario, en el que Didi-Huberman encuentra no sólo la representación por excelencia del ‘reliquat’ de la Ninfa, sino también un “haillon du temps”; harapo del tiempo porque en él se conjugan todas las cualidades de Ninfa en un nuevo presente, es decir, se hace posible una nueva supervivencia de la Ninfa florentina releída a la luz del nuevo escenario propuesto para ella: el París de la modernidad.



5 | Jean-Jacques Henner, *La Rêve o Nymphe endormie*, óleo sobre tabla, 1896-1900. París, Musée Jean-Jacques Henner.

De este modo, si la Ninfa ayudó a Aby Warburg a comprender la supervivencia de la Antigüedad, esta nueva Ninfa, su paño, ayudará a Didi-Huberman a releer la modernidad porque, en el París del siglo XX, el desecho se impone como única forma de percibir el pasado que retorna. En el París de *Ninfa moderna*, el autor encuentra un nuevo nudo del tiempo que el paño tratará de deshacer. Siguiendo, tal vez, la cita de Walter Benjamin en la que leemos, “París es solamente un punto del globo, pero ese punto es una cloaca” (Benjamin [1983] 2005, 124), Didi-Huberman observa que la capital francesa actúa como un “champ d’entrailles” (Didi-Huberman 2002, 59). En el libro segundo, “El intestino de Leviatán” de la quinta parte de *Los Miserables*, Victor Hugo escribe “le sous-sol de Paris est un receleur, il cache l’histoire. Si les ruisseaux dans les reus entraînent en aveu, que de choses ils diraient” [El subsuelo de París es una tapadera, esconde la historia. Si las corrientes de las cloacas confesasen qué de cosas dirían] (Hugo 1863 en Chenet-Faugeras 2000, 34). Cita decisiva para el recorrido didi-hubermaniano que, lejos de preguntarse retóricamente las cosas que diría el subsuelo si hablase, decide observar con atención las vísceras que se escapan por las alcantarillas. Lo que el nuevo París ha ocultado es su pasado, su memoria, la Antigüedad que, en cualquier momento, puede volver a emerger desde

lo profundo. Cuando ese resto consigue salir a la superficie, introducirse en el presente, se produce un instante de modernidad, porque si Benjamin, retomando al Baudelaire de *L'art romantique* (1868), apunta que “la modernidad es lo transitorio” (Benjamin [1983] 2005, 256), la aparición en el presente de una relampagueante imagen del pasado evidenciará una nueva supervivencia, en palabras de Didi-Huberman, en este encuentro se produce “l’image la plus visceral de l’Autrefois” [la imagen más visceral de otro tiempo] (Didi-Huberman 2002, 58). Es así como el flujo de las cloacas parisinas, lejos de ser sólo fango, se convierte en fluido de memoria que moja y arrasa el suelo dejando escapar los restos que había conservado. Cuando el fango llega a la calle, “c’est de la mémoire qui reflue” [es la memoria que refluye] (Didi-Huberman 2002, 58).



6 | Detalle de: Eugène Atget, *Rue Descartes 48*, 1911. París, Bibliothèque historique de la Ville de Paris.

El paño de la Ninfa, sacudido por el viento, ha llegado a París y, arrastrado por el flujo de memoria, ha irrumpido en el número 48 de la rue Descartes [Fig. 6]. La fotografía que Eugene Atget tomó en 1911 representa, en el contexto del París de principios de siglo, la “beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement” [belleza misteriosa que la vida humana involuntariamente aporta] (Baudelaire [1863] 1995, 93), y que Atget, antes que ningún otro, estuvo dispuesto a extraer. Si nos detenemos aún en la rue Descartes observamos que desde la acera nos interpelan dos elementos: el paño o montón de tela por un lado, el torrente de agua, por otro. Siguiendo esta intuición detectamos que el agua que emana de la alcantarilla se convierte en la nueva causa exterior de la aparición del paño de la Ninfa. Si en la joven florentina que fascinó a Warburg la causa

exterior era el viento que la impulsaba en su entrada en escena, es ahora la corriente de agua la culpable, no sólo de que aparezca el paño, sino también de que éste no deje de moverse.

Será el fotógrafo y pintor húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946) quien, con una fotografía tomada quince años después de la de Atget, revele la intensidad que el agua otorga a la imagen. De entre toda la obra de Moholy-Nagy debemos prestar atención a una de las fotografías que realizó en su viaje a París en 1925. En la imagen, titulada *Kloake in París* [Fig. 7], se confirma que el haillon des trottoirs parisiens – harapo de las aceras parisinas – es en uno de los objetos de excepción de las fotografías de principios de siglo. El fotógrafo húngaro quiso captar de qué manera esa cloaca parisina ponía de relieve el elemento orgánico de las grandes ciudades, y la capacidad táctil de los objetos que irrumpían en ellas. Este proceso en el que el paño emerge mientras la corriente acuática trabaja sobre él, es fundamental para comprender por qué Moholy-Nagy eligió ese harapo como objeto de su fotografía: la corriente produce una acumulación de texturas que crean conflicto, nueva tensión entre la materia orgánica que es el paño y el agua que le aporta vida, es más, vida en movimiento.



7 | László Moholy-Nagy, *Kloake de Paris*, 1925, publicada in Foto-Auge, Stuttgart 1929.

Didi-Huberman sigue a una Ninfa que se convierte en moderna porque en París, cerca de Benjamin, de Atget y de Moholy-Nagy, observa cómo la supervivencia sigue siendo posible, cómo la memoria que corre desde las cloacas parisinas repliega a la Ninfa, ahora trapo, del mismo modo que la Antigüedad de las “brises imaginaires” movía a la joven florentina. Si, por un momento, volvemos al objeto central del cuadro *El triunfo de Pan* de Nicolas Poussin observamos que el paño tendido en el suelo se retuerce. La tela arrugada sobre la que Poussin representa una máscara, que evoca a Dioniso, resume todos los movimientos de los cuerpos extáticos convirtiéndose en símbolo de la pasión, del clímax del éxtasis. Como si el viento que mueve a la joven florentina fuese adquiriendo potencia para acabar desnudándola, la tela representa en su plegado un movimiento ascendente desde la calma hasta la expresión más profunda. Este proceso también se invierte en París porque, si seguimos a una Ninfa que declina en la miseria podemos observar que el agua hace tender el paño hacia lo informe, hacia la posibilidad de descomponerse. Es el paso final de esta Ninfa, el momento en el que demuestra su capacidad como fórmula superviviente

En 1929, en el número siete de la revista surrealista “Documents”, Georges Bataille publica un pequeño texto en el que define el término “informe”. El pensador francés otorga una nueva condición a lo informe que debe denominar la operación por la que algo que “generalmente tiene forma” se devalúa (Bataille 1929, 382). En este proceso de devaluación de la forma se demuestra un pensamiento que revela la indestructibilidad de las supervivencias. Lo informe es una teoría de montaje temporal (Didi-Huberman 2002, 106) que demuestra la erosión del tiempo, pero que lejos de hacer desaparecer la supervivencia de Ninfa, revela el paño como forma aún viva replegada por el “milieu” porque, una vez que el flujo de las cloacas ha alcanzado el paño, comienza un trabajo de expresión, patológico, consagrado en la acción del drapeado.

La conclusión a la que llegamos siguiendo de cerca el recorrido de esta Ninfa moderna didi-hubermaniana, es que el pathos de la Ninfa no reside en el paño sino en el paño plegado, en cada uno de los pliegues que, en su inclinación a lo informe, se han ido formando. Así lo afirma Didi-Huberman al final del libro, “la draperie sait aussi plier l'Autrefois dans le Maintenant [...] la force mystérieuse qui replie le pathos des draperies [...]

cette force n'est autre que celle du Nachleben" [el drapeado sabe también plegar el pasado con el ahora [...] la fuerza misteriosa que repliega el pathos de los drapeados [...] no es otra que la fuerza del Nachleben] (Didi-Huberman 2002, 126).

Entre las dos imágenes en las que Didi-Huberman encuentra la síntesis del paño de la Ninfa, el cuadro de Poussin [Fig. 4.5] y la fotografía de Atget [Fig. 6], se crea un nuevo nudo de la historia, algo así como una crisis en la que los tiempos, por un instante, confluyen. El 'reliquat' de la Ninfa crea la posibilidad de que despierte aquello que se esconde en la imagen, y la dialéctica en suspenso benjaminiana encuentra una suerte de umbral en el que el Pasado converge con el Ahora para permitir que la imagen relampaguee fugazmente. Warburg en 1927 escribe, "la savia que sube del subsuelo del pasado y pasa a las formas, impide que un instinto formal con dinamismo se convierta en una floritura vacía" (Gombrich [1970] 1992, 249). La analogía es clara: el flujo de memoria de las cloacas parisinas que permite al paño cargarse de Tiempo Pasado, es también la savia warburgiana que da a las formas el dinamismo necesario para seguir conteniendo un pathos, una carga expresiva que reactiva el engrama. Hace retornar parcialmente la situación energética para que la Ninfa vuelva a bailar. Su gesto retorna y hace a la memoria recordar el gesto original, su paso casi-alado. Es el drapeado del paño el que, replegado sobre sí mismo, recuerda la danza de la joven florentina, de la *Pathosformel* original. El pliegue es marca de supervivencia: tal es la lección.

4. Ninfa, lección de método

A través de un cuadro del pintor veneciano Lorenzo Lotto [Fig. 8], *Apolo dormido*, Didi-Huberman introduce una consideración fundamental sobre la imaginación que ayuda a comprender la manera en la que el pensador francés ha seguido a la Ninfa. La imagen se divide en dos escenas, la derecha, representa a Apolo adormecido junto a los paños plegados de las nueve musas que, en el ángulo izquierdo, se bañan. En estos paños caídos, Didi-Huberman encuentra el estado último del 'reliquat' de la Ninfa porque si los cuerpos de Poussin nos hablaban del deseo, el cuadro de Lotto revela la condición del paño de la Ninfa como harapo del lamento: "Le drapé tombé nous parle bien de l'abandon et du déclin, cette façon particulière qu'ont les choses aimées de choir vers le sol. Fuite des Muses, chute de Ninfa [...]: c'est tout un" [El paño caído nos habla del abandono,

del declive, de esa particular forma que tienen las cosas amadas de caer al suelo. Fuga de las musas, caída de Ninfa: es todo uno] (Didi-Huberman 2002, 139).



8 | Lorenzo Lotto, *Apolo dormido*, 1549, óleo sobre lienzo. Budapest, Szépművészeti Múzeum.

Es aquí donde Didi-Huberman introduce la cuestión de la imaginación porque Apolo, en su abandono, tiene una última posibilidad, imaginar: “Imaginer [...] fait lever une structure “objective” de correspondances ou, du moins, une certaine orientation fondamentale de l’existence même” [imaginar [...] hacer surgir una estructura “objetiva” de correspondencias o, al menos, una cierta orientación fundamental de la propia existencia] (Didi-Huberman 2002, 140). Didi-Huberman pretende demostrar que, para seguir a la Ninfa, no sólo se debe observar los lugares remotos a los que ha llegado, sino también imaginar hasta dónde es capaz de transformarse. Por ello, si como señaló en 1965 Gertrud Bing, “la Ninfa es el *topos* del movimiento, cualidad del mundo exterior que los artistas han intentado una y otra vez hacer visible” (Bing 1965, 306), para seguir a la Ninfa se deben cerrar los ojos tanto como abrirlos - imaginar - (Didi-Huberman 2002, 126-127) porque lo que se persigue es a una fantástica nebulosa.



9 | Detalle del vestido de Ninfa: Domenico Ghirlandaio, La Natividad de San Juan, fresco, 1485-90, Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni.

Nebulosa en movimiento a la que Didi-Huberman se refiere en la cita de *Ninfa fluida* en la que afirma que, siguiendo su rastro, veremos de qué manera “les images de fluidité [...] nous disent quelque chose de très fundamental sur la fluidité des images” [las images de fluidité nos dicen algo fundamental de la fluidité des images] (Didi-Huberman 2015, 127). El movimiento que Ninfa introduce con su entrada carga de pathos la imagen, reactiva su potencia, y permite que sea releída en el momento presente en el que aparece. Así llegamos a la afirmación que Didi-Huberman realiza en las mismas páginas:

Ninfa constituait bien plus qu’un motif iconographique: elle se révélait sous les traits d’un véritable paradigme. C’est donc un personnage théorique à part entière, porteur, à ce titre, d’une profonde leçon de méthode

Ninfa constituye mucho más que un motivo iconográfico: se revela como un verdadero paradigma. Es un personaje teórico en sí mismo, y como tal, porta una profunda lección de método (Didi-Huberman 2015, 126).

Esta “profunda lección de método” lleva a Didi-Huberman a buscar la supervivencia de la *Pathosformel* florentina en todos los rincones, en cada una de sus transformaciones. Lo que propone es entender cómo la criada que apareció en Florencia encarnando el pasado de las ménades, llega hasta nuestros días manteniendo su dualidad expuesta en un adjetivo que funciona sobre ella como marca de singularidad. En cada una de esas supervivencias, Ninfa adquiere un adjetivo. Su genealogía desde florentina hasta dolorosa es la genealogía de una historia que sobrevive, de una imagen que hace vibrar la escena en la que aparece. Por tanto, la adjetivación que realiza Didi-Huberman actúa también como marca de supervivencia, demuestra una nueva causa exterior que hace a la Ninfa moverse mientras el espectador se pregunta de dónde procede el viento, ¿de Florencia o de alta mar?



10 | Detalle de: László Moholy-Nagy, *Rinnstein*, 1925, publicada in Foto-Auge, Stuttgart 1929.

Para concluir podemos volver a preguntarnos, una vez más, hasta dónde es capaz de llegar la Ninfa, para después observar su llegada a las profundidades, al dolor y la fluidez. Pero antes de seguir esta estela, debemos apuntar que Ninfa es moderna porque Ninfa, como la modernidad en la que aparece, es transitoria, fugaz. Afirmar que ‘Ninfa es moderna’ es también plantear una hipótesis, considerar que en el método desarrollado por Didi-Huberman, el adjetivo cumple una función de base: define a la Ninfa.

Ninfa se constituye en el pensamiento didi-hubermaniano como una forma de releer la historia de las imágenes que, a la luz de este movimiento intensificado, adquiere una nueva significación. Esto es lo que se pone de manifiesto a lo largo de *Ninfa moderna*, donde el ‘reliquat’ obliga a releer las fotografías del París de la modernidad, creando una suerte de correspondencia entre los paños de Lorenzo Lotto, Nicolas Poussin, Eugène Atget y László Moholy-Nagy. En todos ellos se encuentra el pliegue de la Ninfa, marca de supervivencia que revela la potencia de la imagen: “un tas haillons jeté par terre et maintenu dans sa chute: acte et puissance en même temps. Comme le désir, qui consume les corps et jette par terre la dernière robe de Ninfa” [un montón de trapos arrojados al suelo y sostenidos en su caída: acto y potencia al mismo tiempo. Como el deseo, que consume los cuerpos y arroja al suelo el último paño de Ninfa] (Didi-Huberman 2002, 40).

Incluso así, cuando la Ninfa se ha desprendido de su último vestido, el drapeado de su ‘reliquat’ muestra su condición como fórmula del pathos para hablarnos del deseo – debate, combate – que inmemorialmente la acompaña.

Riferimenti bibliografici

Agamben [2007] 2010

G. Agamben, *Ninfas [Ninfe]*, Torino 2007], trad. de A. Gimeno Cuspinera, Valencia 2010.

Baudelaire 1995

C. Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, trad. de A. Saavedra, Murcia 1995.

Bataille 1929

G. Bataille, *Informe*, "Documents" 7 (1929), 382.

Benjamin [1982] 2005

W. Benjamin, *Libro de los Pasajes [Das Passagen-Werk]*, Frankfurt am Main 1982], trad. de H. Baquero, L.F. Castañeda y F. Guerrero, Madrid 2005.

Benjamin [1928] 2012

W. Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán [Ursprung des deutschen Trauerspiels]*, Berlin 1928], trad. de C. Pivetta, Madrid 2012.

Bing 1965

G. Bing, *A.M. Warburg*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 29 (1965), 299-313.

Cacciari 1990

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

Calasso [2005] 2008

R. Calasso, *La locura que viene de las Ninfas [La follia che viene dalle Ninfe]*, Milano 2005], trad. de T. Ramírez Vadillo y V. Negri, Madrid 2008.

Cirlot [1958] 1988

J.E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona [1958] 1988.

Cirlot 2014

V. Cirlot, *Memoria, supervivencia e identidad en la cultura europea: Aby Warburg, Carl Gustav Jung y Richard Semon*, in V. Cirlot, T. Djermanovic (eds.), *La construcción estética de Europa*, Atenes 2014, 25-39.

Cirlot 2018

V. Cirlot, *Zwischenraum / Denkraum: oscilaciones terminológicas en el Atlas de Aby Warburg (1929) y Ernst Gombrich (1937)*, "La Rivista di Engramma" 153 (febbraio 2018), 83-108.

Didi-Huberman [1990] 2010

G. Didi-Huberman, *Ante la imagen: Pregunta formulada a los fines de una historia del arte [Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'arte]*, Paris 1990], trad. de F. Mailler, Murcia 2010.

Didi-Huberman [2002] 2006

G. Didi-Huberman, *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*

[*Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000], trad. de A. Oviedo, Buenos Aires 2006.

Didi-Huberman [2002] 2009

G. Didi-Huberman, *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* [*L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002], trad. de J. Calatrava, Madrid 2009.

Didi-Huberman 2002

G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris 2002.

Didi-Huberman [2003] 2004

G. Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo* [*Images malgré tout*, Paris 2003], trad. de M. Miracle, Barcelona 2004.

Didi-Huberman 2013

G. Didi-Huberman, *Phalènes, essais sur l'apparition*, Paris 2013.

Didi-Huberman 2015

G. Didi-Huberman, *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*, Paris 2015.

Didi-Huberman 2017

G. Didi-Huberman, *Ninfa profunda. Essai sur le drapé-tourmente*, Paris 2017.

Didi-Huberman [2017] 2018

G. Didi-Huberman, *Pasar, cueste lo que cueste* [*Passer, quoi qu'il en coûte*, Paris 2017], trad. de M. Manrique, Santander 2018.

Didi-Huberman [2018] 2019

G. Didi-Huberman, *Vislumbres* [*Aperçues*, Paris 2018], trad. de M. Manrique y H. Marturet, Santander 2019.

Didi-Huberman 2019

G. Didi-Huberman, *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*, Paris 2019.

Contarini, Ghelardi 2004

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

Deleuze [1988] 1989

G. Deleuze, *El pliegue: Leibniz y el barroco* [*Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris 1988], trad. de J. Vázquez Pérez, Barcelona 1989.

Deleuze [1968] 2009

G. Deleuze, *Diferencia y repetición* [*Différence et répétition*, Paris 1968], trad. de M.S. Delpy y H. Beccacece, Buenos Aires 2009.

Ghelardi 1991

M. Ghelardi, *La scoperta del Rinascimento. L'età di Raffaello di Jacob Burckhardt*, Torino 1991.

- Gombrich [1970] 1992
E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografía intelectual* [*Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1970], trad. de B. Moreno Carrillo, Madrid 1992.
- Heine 1983
H. Heine, *Los dioses en el exilio*, Barcelona 1983.
- Lesmes Cabello Massó 2017
D. Lesmes, G. Cabello, J. Massó, *El síntoma y la teoría. Entrevista con Georges Didi-Huberman*, "Anthorpos" 246 (2017), 22-31.
- Nancy 2017
J.L., Nancy, *Esquema-imagen-danza*, "Anthorpos" 246 (2017), 224-236.
- Nietzsche [1872] 1973
F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* [*Die Geburt der Tragödie*, Leipzig 1872], Madrid 1973.
- Pisani 2004
D. Pisani, *Declinazioni della Ninfa. Recensione di: Georges Didi-Huberman, Ninfa moderna, Il Saggiatore, Milano 2004*, "La Rivista di Engramma" 37 (novembre 2004), 41-43.
- Roh, Tschichold 1929
F. Roh, J. Tschichold, *Foto-auge: 76 Fotos der Zeit*, Stuttgart 1929.
- Sacco 2016
D. Sacco, *Ninfa e Gradiva: dalla percezione individuale alla memoria storica sovraperonale*, "Cahiers d'études italiennes. Filigrana" 23 (2016), 45-60.
- Warburg [1893] 2005
A. Warburg, *El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli* [*Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühling“*, Hamburg und Leipzig 1893] en Id., *El renacimiento del paganismo*, trad. de E. Sánchez y F. Pereda, Madrid 2005, 73-122.
- Warburg [1898] 2005
A. Warburg, *Sandro Botticelli* [*Sandro Botticelli*, "Das Museum" III, 1898, 37-40] en Id., *El renacimiento del paganismo*, trad. de E. Sánchez, F. Pereda, Madrid 2005, 123-130.
- Warburg [1900] 2010
A. Warburg, *Ninfa fiorentina* (1900), en Warburg 2010, 198-211.
- Warburg [1906] 2010
A. Warburg, *Dürero y la Antigüedad italiana* [*Dürer und die italienische Antike*, „Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg, Oktober 1905“, Leipzig 1906] en Id., *El renacimiento del paganismo*, trad. de E. Sánchez, F. Pereda, Madrid 2005, 401-409.
- Warburg [1927-1929] 2010
A. Warburg, *Mnemosyne I. Aufzeichnungen* (1927-1929), en Warburg 2010, 640-647.

Warburg [1929] 2010

A. Warburg, *Mnemosyne Einleitung* (1929), en Warburg 2010, 629-640.

Warburg, Bing [1928-1929] 2005

A. Warburg, G. Bing, *Diario romano (1928-1929)*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2005.

Warburg 2010

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

Warburg 2012

A. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne, II.1. Gesammelte Schriften*, hrsg. von M. Warnke und C. Brink, Berlin 2012.

Wedepohl 2014

C. Wedepohl, *Dalla Pathosformel all'Atlante del linguaggio dei gesti. La morte di Orfeo di Dürer e il lavoro di Warburg sulla storia della cultura basata su una teoria dell'espressione*, "La Rivista di Engramma" 119 (settembre 2014), 36-57.

Wind 1958

E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, New Haven 1958.

Zimmerman 2010

L. Zimmermann, *Penser per les images: Autour des travaux de G. Didi-Huberman*, Nantes 2010.

English abstract

The Nymph, the incarnation of the female figure in movement, is the central object of this essay, starting from Aby Warburg's encounter with the representation of a young maiden who, with an almost winged step, appears in the scene of the fresco of the Nativity of Saint John in Santa Maria Novella's Main Chapel (Florence, Italy). This young woman who Warburg called "Ninfa" has become, over time, the synthesis of a thought that placed, at the center of the theory of the image, the notion of survival (*Nachleben*) and the power of expressive formulas or formulas of pathos (*Pathosformel*). Based on the Warburgian considerations on the Nymph, this essay exposes the revision that Georges Didi-Huberman carries out in his book *Ninfa moderna*, in which the Nymph disrobes, and her condition as a *Pathosformel* is then transferred to the fallen cloth (*reliquat*). This research analyzes the way in which Didi-Huberman finds the survival of the *Pathosformel* Nymph starting with the Santa Maria Novella fresco all the way through the remnants of twentieth-century Paris, thus confirming that the movement of the young Florentine remains after the cloth falls. The concluding objective of this essay is, then, to analyze what elements confer this reliquat (fallen cloth) its status as a *Pathosformel*.

keywords | Walter Benjamin; Georges Didi-Huberman; dialectical image; fold; Mnemosyne; Nachleben; Ninfa, Pathosformel; Warburg; reliquat.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)*

'Moderna', 'Fluida', 'Profunda', 'Dolorosa'

Une entrevue sur la Ninfa avec Georges Didi-Huberman

par Lucrezia Not



Du court métrage de M. Deren,
The Very Eye of Night, 1958.

Quatre volumes – Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé (2002) ; Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir (2015) ; Ninfa profunda. Essai sur le drapé-tourmente (2017) et Ninfa dolorosa. Essai sur le mémoire d'un geste (2019) – dans lesquels Georges Didi-Huberman étudie la figure de la Nympe, à partir des éléments d'analyse offerts par les outils théoriques et linguistiques d'Aby Warburg.

La Nympe, authentique "Göttin im Exil" guide le lecteur dans une traversée entre modernité, fluidité, tourments et lamentations, en offrant un parcours herméneutique dans les mailles de l'histoire des images et de la tradition des textes.

Pour inciter Didi-Huberman à "problématiser à nouveau la question", nous avons choisi quatre clés de lecture, en essayant de retracer le parcours de sa série d'ouvrages, tout en restant dans le cadre des recherches entamées par le Seminario Mnemosyne.

Lucrezia Not | Dans *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé* l'ouvrage qui marque le début du "ce feuilleton ouvert sur la figure de Ninfa" (Didi-Huberman 2015, 125; voir Pisani 2004) vous offrez au lecteur une clé pour se rapprocher à la *Ninfa*, en affirmant : "La question n'est donc pas de savoir où - voir quand - finira Ninfa. Car Ninfa ne va jamais "quelque part". Toujours elle surgit dans le présent du regard, toujours ce surgissement

dévoile un éternel retour” (Didi-Huberman 2002, 11). L’apparition de *Ninfa*, ou bien son réapparaître, est accompagnée par la sensation d’un déjà vu ; on retrouve quelque chose de familier, de *heimlich* dans sa figure, et c’est à cause de ça que l’observateur bascule “tra l’incubo e la favola” (Warburg [1900] 2004, 248). Quel est-il l’approche méthodologique que vous avez utilisé pour enquêter autour de ce paradigme au même temps figuratif et énergétique?

Georges Didi-Huberman | J’aurai du mal à vous répondre en termes strictement méthodologiques qui caractériseraient mon travail en général, dans la mesure où il me semble que je tente à chaque fois de créer une approche spécifique — c’est-à-dire aussi une temporalité de la recherche comme un style d’écriture — devant l’objet précis que je me propose d’interroger. Vous citez vous-même Aby Warburg et, me semble-t-il Sigmund Freud à travers cet adjectif que vous convoquez en allemand, l’adjectif *heimlich*. Ce serait un point de départ évident ou plutôt, donc, deux points de départ.

Pour ce qui concerne Warburg, je peux dire rapidement que son œuvre m’est apparue comme un chantier considérable dans lequel beaucoup de fondations avaient été établies, mais pas systématiquement construites et abouties... Pour le dire autrement, Warburg fourmille d’intuitions théoriques et de perceptions géniales sur les objets à travailler, ces intuitions étant souvent demeurées à l’état d’ébauches. Après avoir interrogé l’épistémologie warburgienne, je me suis attaché à travailler — à ma façon, bien sûr — sur des chemins dont il avait indiqué seulement la direction générale, le début. C’est le cas pour le thème de la *Ninfa* qui est omniprésent dans son œuvre mais relativement peu développé en tant que tel. Mon projet en plusieurs volumes (quatre volumes publiés et un à venir, si j’arrive à l’écrire) consistait à dessiner quelques cheminements de la *Ninfa* selon différentes *Pathosformeln* ou différentes morphologies générales. Par exemple, le premier volume, *Ninfa moderna*, était conçu comme une sorte de film dans lequel on voyait, d’image en image, la nymphe tomber à terre et se “dissoudre” en quelque sorte dans sa propre draperie. Dans *Ninfa fluida*, les corps se dissolvent dans l’air ou dans l’eau... Dans *Ninfa dolorosa*, il s’agit d’un parcours plus systématique dans l’iconographie de la lamentation.

Pour ce qui concerne Freud, eh bien je ne dirais pas *heimlich* mais, justement, *unheimlich*... C'est-à-dire que dans toute cette iconographie de la nymphe "passante" (comme a dit Baudelaire dans un poème magnifique), cette "migrante" qui vient d'un autre espace et, surtout, d'un autre temps, on retrouve tout ce que Freud a pu analyser concernant, notamment, la *Gradiva* mais en général tous les problèmes liés à l'inquiétante étrangeté. Cette *Unheimlichkeit* qui me semble constituer l'un des problèmes esthétiques les plus cruciaux.

L. N. | Dans le cadre de la poétique d'Alberto Savinio, on croise la pratique artistique et littéraire de la décontextualisation d'un objet commun et de son remplacement dans un contexte original. Un *modus operandi* qui génère des anachronismes, en allant au cœur de l'analyse de Warburg sur l'étude de l'image. Et, *Ninfa*, de son côté, réapparaît en déclenchant une nuée énergisante, qui bouleverse l'ordre réel/temporel de l'image. *Ninfa*, comme un fantasme, est-elle donc un aspect de la réalité?

G. D.-H. | Je ne sais pas trop ce que vous entendez par "réalité"... Mais si l'on se place dans la perspective que je viens d'indiquer, à savoir celle d'une consistance psychique des images, alors, oui, les fantômes — au sens où Derrida, par exemple, en a parlé — sont bien un aspect fondamental de notre "réalité". Quand on travaille sur les images, on ne peut plus opposer simplement "fantasme" et "réalité"!

L. N. | Dans la conclusion du chapitre *De l'informe, et de ses draperies* du *Ninfa moderna*, on trouve une référence à une œuvre de Robert Morris du 1967, *Untitled (Tangle)*, exposée à la National Gallery of Canada, et identifiée avec la description de "chutes de bandes de feutre". Pendant la même année, en Italie, Michelangelo Pistoletto présentait la désormais célèbre *Venere degli Stracci*. Et, probablement, le visiteur expérimente ce qui sera affirmé une quinzaine d'années plus tard par le même Pistoletto:

La forma piena si oppone al vuoto della stanza, si legge in modo inverso di come si leggono i muri che formano la scatola architettonica. Così la scultura si definisce comprimendosi in una silenziosa espansione sia nel finito spazio interno che nell'infinito spazio esterno. Quando il volume di un'opera d'arte si può chiamare scultura, è anima. E oggi lo è chiaramente e sicuramente perché ricompon e risuscita (Pistoletto 1983).

La *Venere degli Stracci* pourrait-elle s'insérer dans le cadre des réflexions sur le drapeau tombé et, plus généralement, dans celles de la *Ninfa Moderna*?

G. D.-H. | Bien évidemment... Il se trouve que lorsqu'on ouvre une problématique féconde, comme celle ouverte par Warburg sur "l'accessoire en mouvement" et le rôle de la draperie, on échoue à en donner tous les exemples possibles ! L'œuvre de Pistoletto a beaucoup de résonances avec des choses que l'on peut voir, non seulement chez Robert Morris, mais aussi chez Kounellis, Parmiggiani, Boltanski, etc. Son côté très explicite en ce qui concerne l'art classique, et surtout le fait que la Vénus elle-même n'a pas ce mouvement de chute qui m'intéressait, m'a sans doute incité à ne pas l'inclure dans mon corpus.

L. N. | Antonella Anedda publie en 2009 le recueil de poésies *La vita dei dettagli*, avec un sous-titre – *Scomporre quadri, immaginare mondi* – et écrit dans les "Istruzioni per l'uso":

Il corpo è davanti a un quadro. A un tratto un dettaglio ci attira tanto da farci avvicinare. L'intero quadro diventa resto. Il dettaglio è l'isola del quadro. Per vedere meglio dobbiamo trasgredire lo spazio, abolire ogni distanza ragionevole. Il desiderio disubbidisce, porta al delirio. Il quadro scompare. Lo ha inghiottito il buio. Resiste solo il dettaglio che ti ha fatto cenno. Ora è un mondo. C'è stata una ferita, ora c'è intimità.

Et encore, tout en faisant ressortir sa formation d'historienne de l'art:

L'iconologia studia i dettagli per capire, per stabilire un nesso con la storia, la realtà delle committenze, la sopravvivenza del mito. Se nel tempo ha nutrito la mia passione, da tempo mi ha mostrato quello che sono: una collezionista, un'adoratrice solitaria di immagini. [...]. Usando lo sguardo come coltello, redigendo a memoria, seminando queste pagine di indizi volevo che ognuno avesse il suo quadro, inventasse un'altra storia, vedesse, a sua volta, in modo impensato.

La figure de Ninfa agit-elle comme le détail "che ci attira tanto da farci avvicinare" ["qui nous attire au point de nous faire rapprocher"] ?

G. D.-H. | Je n'ai pas lu ce recueil d'Antonella Anedda. D'après les deux citations que vous donnez, il semble qu'elle ait rompu avec l'ambition de l'iconologue, qui serait d'"expliquer" le tableau tout entier. Elle préfère le démonter, isoler un détail qui sera en quelque sorte son fétiche. Elle préfère s'en remettre à ce qu'elle appelle son "désir" et découvrir dans cette opération un monde qui n'est plus le tableau lui-même... C'est une attitude — légitime, bien sûr : devant une image vous pouvez tout faire — où elle entend placer son "désir", comme elle dit, avant ou au-delà de tout savoir. Mais l'opposition du savoir et du désir me semble à nuancer : le savoir procède chez beaucoup d'un désir, et pas seulement d'une routine!

Je dirai surtout que le fait d'isoler un détail et d'en faire la clé de son plaisir ou de son fantasme rejoue exactement la méthode iconologique classique qui isole le détail pour en faire la clé de la signification du tableau. J'ai beaucoup écrit, à la fin des années 1980 et dans les années 1990, sur ces problèmes de "détail" et d'"indices" dans la peinture : textes en débats critiques avec ceux de Daniel Arasse (pour le détail qui donnerait la clé du sens) et Carlo Ginzburg (pour l'indice qui donnerait le nom du "coupable"). Il y a dans l'histoire de l'art, encore aujourd'hui, un fantasme policier, un fantasme de détective qui dérive en droite ligne de l'*épistémè* positiviste du XIX^e siècle.

Trouver dans un détail l'indice qui vous donnera le nom de tel ou un tel personnage — ou du peintre lui-même, comme dans le cas de Morelli — me semble relever d'une incompréhension complète (ou d'une compréhension très incomplète) de ce qu'ont introduit, épistémologiquement, Aby Warburg d'une part et Sigmund Freud d'autre part. L'isolation ou l'identification ne sont que des étapes pour un savoir positif si ce n'est positiviste, mais très insuffisantes pour une compréhension plus profonde — plus anthropologique, en quelque sorte — des images.

Dans les années dont je vous parle, j'opposais à cette iconologie du déchiffrement de détail un usage différent de ces façons qu'a le regard d'opérer des coupes. On peut couper sans isoler, sans fétichiser. On peut couper pour remonter. Pour créer des analogies, des correspondances, des affinités. Et pour voir ce que cela donne, quels problèmes nouveaux cela

fait surgir. Comme dans *Mnémosyne*, justement, qui demeure aujourd'hui encore un modèle de connaissance non-standard des images.

Références bibliographiques

Anedda 2009

A. Anedda, *La vita dei dettagli. Scorporre quadri, immaginare mondi*, Roma 2009.

Didi-Huberman [2002] [2004] 2013

G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé* [*Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto*, traduzione di A. Pino, Milano [2004] 2013], Paris 2002.

Didi-Huberman [2015] 2019

G. Didi-Huberman, *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir* [*Ninfa fluida. Saggio sul pannello desiderio*, traduzione di R. Rizzo, Milano 2019], Paris 2015.

Didi-Huberman 2017

G. Didi-Huberman, *Ninfa profunda. Essai sur le drapé-tourmente*, Paris 2017.

Didi-Huberman 2019

G. Didi-Huberman, *Ninfa dolorosa. Essai sur le mémoire d'un geste*, Paris 2019.

Pisani 2004

D. Pisani, *Declinazioni della Ninfa. Recensione a: Georges Didi-Huberman, Ninfa moderna, Il Saggiatore, Milano 2004*, "La Rivista di Engramma" 37 (novembre 2004), 41-43.

Warburg [1900] 2004

A. Warburg, *Ninfa fiorentina (1900)* [Warburg Institute Archive, III, 118]; tr. it. *La ninfa: uno scambio di lettere tra André Jolles e Aby Warburg*, in A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a cura di M. Ghelardi, redazione S. Müller, Torino 2004, 248.

English abstract

Georges Didi-Huberman freely responds to four suggestions arising from the reading of his four volumes: *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé* (2002), *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir* (2015), *Ninfa profunda. Essai sur le drapé-tourmente* (2017), and *Ninfa dolorosa. Essai sur le mémoire d'un geste* (2019).

keywords | *Ninfa moderna*; *Ninfa fluida*; *Ninfa dolorosa*; *Ninfa profunda*; Georges Didi-Huberman; Aby Warburg.

Il passo della Ninfa fiorentina

Lettura interpretativa di Mnemosyne Atlas, Tavola 46

a cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni e Sara Agnoletto, con Maria Bergamo, Ilaria Grippa, Ada Naval, Alessandra Pedersoli, Filippo Perfetti, Daniela Sacco, Filippo Rizzonelli, Giulia Zanon*

*al lavoro di ricognizione e recupero dei materiali e alle varie fasi di lettura di Mnemosyne Atlas, Tavola 46, hanno collaborato attivamente: Giacomo Confortin, Elena Lunghi, Vittoria Magnoler, Flavia Mazzarino, Alice Mestriner, Ahad Moslemi, Alba Nannini, Tommaso Pandolfi, Pierpaolo Petruzzelli, Chiara Velicogna.

§ Saggio interpretativo

§ Appendice I. La *Dovizia* di Donatello come modello della Ninfa fiorentina

§ Appendice II. Una (sola) fotografia (46_24). La materiale immaterialità delle forme

§ Dettagli, schede e didascalie delle immagini in Mnemosyne Atlas, Tavola 46

§ Bibliografia su Mnemosyne Atlas, Tavola 46 e sulla Ninfa in Warburg

Saggio interpretativo

I. *incipit*: il tema

II. coordinate

III. strategie del montaggio

IV. dialogo sintattico e semantico tra le figure

V. Ninfa fiorentina: l'ancella, la signora, la ninfa

VI. Ninfa moderna: la campagnola di Settignano

VII. Ninfa gradiva: il passo della Ninfa è una *Pathosforme*?

VIII. relazione con Tavola 45 e Tavola 47

IX. *explicit*

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

Aby Warburg, *Epistolario con André Jolles*, “Ninfa fiorentina” 1900

I. incipit: il tema

“Ninfa. ‘Eilbringitte’ im Tornabuoni-Kreise. Domestizierung” [Ninfa. L’ancella “Brigitta-porta-in-fretta” nella cerchia Tornabuoni. Addomesticamento].

Gli scarni appunti apposti da Warburg e collaboratori su Tavola 46 danno un’indicazione soltanto parziale (e quasi criptica, per ‘parole chiave’) sul tema del montaggio. Certamente al centro è l’immagine della Ninfa, preformazione antica della figura femminile in movimento, che riemerge nei dipinti della committenza Tornabuoni, e più in generale nel contesto del Rinascimento fiorentino, prevalentemente in ruolo domestico e ancillare. Ma la vitalità dell’immagine antica della Ninfa trova nella Tavola anche altre declinazioni, in dialettica con la rappresentazione composta e dignitosa della nobile ‘Signora’: si manifesta nelle diverse *facies* di Venere, nelle pose leggiadre delle Grazie, fino a perdere gravidanza e carica semantica nelle immagini di repertorio e nei modelli di bottega, o a riattivarsi, facendo epifania anche nella realtà quotidiana, come l’engramma catturato dallo sguardo contemporaneo nell’istantanea fotografica posta in chiusura del pannello.

II. coordinate

Le immagini che compongono Tavola 46 sono prevalentemente di ambito rinascimentale e fiorentino. In alto a sinistra del pannello, immagini medievali presentano una discordanza stilistica e cronologica rispetto al resto degli elementi in Tavola.

In basso a destra, la foto di una campagnola a Settignano, scattata dallo stesso Warburg, propone un salto, non solo cronologico ma concettuale, verso la contemporaneità (vedi Appendice II).

Immagine incipitaria e immagini finale, in forza di questo sensibile scarto, creano due fratture nel *corpus* delle immagini, e così tracciano la griglia di significato primario di Tavola 46. Le immagini medievali e quella della ‘villana’ di Settignano costituiscono i due poli temporali che racchiudono il nucleo degli elementi del montaggio.



III. strategie del montaggio

Tavola 46 è organizzata su tre assi verticali che l'attraversano nella sua interezza, e una fascia orizzontale all'altezza di tre quarti. Le tre colonne sono omogenee tanto per il supporto o tecnica dell'oggetto rappresentato quanto per il soggetto.



La prima colonna di sinistra, composta dalle figure 46_1, 46_4, 46_5, 46_16a, 46_16b, 46_21, 46_22, è interamente composta da bassorilievi e altorilievi in pietra o in metallo.



La figura della Ninfa è qui per lo più rappresentata in ruoli di servizio, sia per la funzione strutturale o similstrutturale dell'oggetto in cui è raffigurata [46_4, 46_5, 46_16a, 46_16b, 46_21, 46_22], sia come portatrice di qualcosa: doni, cesti di frutti, vasi d'acqua.

In una sezione centrale, composta da immagini di dipinti e affreschi, Tavola 46 presenta il tema della Ninfa in relazione con la Signora fiorentina, l'aristocratica Giovanna degli Albizzi in Tornabuoni. Giovanna compare più volte: nella *Nascita di San Giovanni Battista* del Ghirlandaio [46_3], passando per il suo ritratto funebre [46_13] e la sua medaglia [46_14]. Poi ritorna nella scena della *Visitazione* dello stesso ciclo di affreschi della cappella Tornabuoni [46_19] e, infine, nell'affresco di Villa Lemmi, in cui la giovane sposa accoglie cortesemente Venere e le Grazie [46_25].



In questa sezione i soggetti rappresentati sono quasi tutte 'visitazioni', in cui è in evidenza l'ingresso della Ninfa nel lessico estetico del Rinascimento, come figura-ponte rispetto all'antichità classica. In questo senso la sezione offre anche una visualizzazione del tema, caro a Warburg, della dialettica tra l'immagine statica, 'alla francese', e l'immagine in movimento, che fa riemergere nel contemporaneo la vitalità delle forme antiche.

La terza sezione è costituita da una serie di immagini poste in colonna sul lato destro del pannello [46_7, 46_15, 46_20, 46_26]. Si tratta, esclusivamente, di immagini di riproduzioni o disegni che riportano figure estrapolate dal contesto: la Ninfa risulta una figura autonoma, emancipata, quanto meno sul piano formale.



Leggendo la composizione di Tavola 46 in direzione da sinistra a destra, e in particolare ponendo attenzione ai supporti materiali delle opere

presentate nel montaggio, si ha l'impressione di una strategia di progressivo, e ponderato (concettualmente e materialmente), alleggerimento del 'peso' delle immagini. Da una colonna di materiali in pietra (sulla sinistra del pannello) si passa a una serie verticale di materiali cartacei (al centro e sulla destra del pannello), attraversando un gruppo centrale di opere pittoriche che fanno da *medium* tra il supporto più duro e la leggerezza del monocromo su carta. In questo senso, Tavola 46 si offre anche come una dimostrazione per immagini del processo di tradizione delle formule patetiche dall'antico al Rinascimento, secondo la lezione di Warburg. È prima la pietra, con i suoi bassorilievi, a offrirsi come veicolo in cui stanno trattenute e conservate (o rievocate) le forme antiche; poi il passo successivo per la riemersione dell'antico è nella *grisaille* che orna le strutture architettoniche sul fondo degli affreschi (come esempio significativo del processo, si veda, sulla sinistra del pannello, il gruppo che comprende le figure 46_16a, 46_16b, 46_17, 46_18).



Infine, è il primo piano sulle forme antiche che le autonomizza e le rende contemporanee, e coincide con la presa di possesso delle figure anticheggianti nel repertorio del pieno Rinascimento, come testimoniano prima gli affreschi e poi i disegni sul lato destro, ultima tappa del processo di riemersione della Ninfa: in particolare, si assiste a una sua emancipazione, dalla prigionia della pietra alla libertà e autonomia dell'immagine riprodotta sulla superficie della carta, passando per lo strato di pittura a fresco su muro e per la scultura alleggerita e simulata in

pittura della *grisaille*. Dalla pietra dello *spolium* romano [46_16a, 46_16b] alla libertà della piena figura in epoca rinascimentale [46_18], passando per la pittura [46_17], in cui la Ninfa, secondo la lezione warburghiana, è in *grisaille*, ancora legata al suo contesto antico ma pronta ad emergere in primo piano. Le due immagini sottostanti [46_21, 46_22] denunciano il ritorno della Ninfa all'imprigionamento nella pietra, secondo lo stile dei bassorilievi "alla maniera antica" eseguiti nel XVI secolo per il Portale di sinistra di San Petronio a Bologna.

Un altro elemento portante nell'architettura di Tavola 46 è la fascia che a mo' di trabeazione l'attraversa all'altezza di tre quarti, tra cui spiccano le pagine delle *Istorie in rima* di Lucrezia Tornabuoni [46_8, 46_9, 46_10, 46_11, 46_12: vedi la recente edizione critica a cura di Luca Mazzoni].



Un altro sotto-insieme è formato dalle figure 46_18, 46_23, 46_25.



Si tratta di un trittico botticelliano: tre affreschi, tutti dell'artista fiorentino, legati dal fatto che la Ninfa è sempre accompagnata da un putto. Nella figura 46_18 vediamo un dettaglio dell'affresco della Sistina raffigurante *Le tentazioni di Cristo* (significativo anche per l'esportazione della Ninfa in ambiente romano, alla corte vaticana): ai piedi della Ninfa che porta una fascina per il sacrificio, si trova un putto con in mano un grappolo d'uva, insidiato da una serpe, che per la postura, il movimento delle braccia e quello del capo, pare essere un'anticipazione (invertita) del *Cristo*

serpentino del *Giudizio* michelangiolesco. Negli altri due affreschi, realizzati per la fiorentina Villa Lemmi, i putti sono ai piedi dei loro signori, a reggere uno stemma nel tempo cancellato. Entrambi i putti siglano dunque con l'emblema gentilizio l'identità dei committenti e della loro famiglia: il primo sta ai piedi della Signora che accoglie Venere che con le Grazie le porta un omaggio di fiori; il secondo è a fianco del Signore condotto da una ninfa-Grammatica al cospetto della *Venus Virgo, venatrix* e insieme *magistra* (v. Perfetti 2021).

Nel montaggio spiccano inoltre alcune immagini particolarmente significative che funzionano come poli energetici rispetto a sottogruppi di immagini in qualche modo da esse proiettate e comunque in relazione semantica o formale tra loro.

Il primo polo energetico è l'immagine-guida di Tavola 46, la *Nascita del Battista* del Ghirlandaio della Cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella. La figura della Ninfa ingrediente sulla destra dell'affresco è presa da Warburg e assolutizzata nella figura 46_7, in una immagine che a prima vista potrebbe apparire un semplice zoom sulla Ninfa del Ghirlandaio, mentre si tratta invece di una copia di bottega del dettaglio della canefora: una presenza che è anche testimonianza della diffusione del soggetto per vie autonome rispetto alla comparsa della Ninfa come comprimaria nell'opera monumentale (sul dispositivo dello zoom nel Mnemosyne Atlas, si rimanda al saggio di Giulia Zanon di prossima pubblicazione in Engramma). Sul lato opposto, l'interno borghese della visita alla puerpera è assolutizzato nel tondo di Filippo Lippi [46_2], che denuncia la genealogia formale del soggetto.



Accostato, sotto al tondo di Lippi e ad esso coevo, l'esempio della miniatura di Fouquet [46_6] mostra l'elaborazione dello stesso tema della visita della puerpera con ninfe in funzione ancillare, alla stessa altezza cronologica ma alla diversa latitudine stilistica della cultura d'Oltralpe: nella sua rigidità ancora tutta medievale, rende evidente lo scarto rispetto alla temperatura culturale del Rinascimento fiorentino. Come abbiamo imparato da Warburg, si tratta di interpretare le diverse velocità storiche in ambiti culturali differenti come "sintomi di un'epoca critica di transizione", tracce della "inarmonica convivenza [...] di un realismo dei costumi 'alla francese' con un ispirato idealismo anticheggiante espresso nella mimica e negli abiti mossi" (*Scambi di civiltà artistica fra Nord e Sud nel secolo XV*, RPA, alla pagina 173).

Altra immagine polo è la figura 46_14 che mostra dritto e rovescio della medaglia realizzata da Niccolò Fiorentino per Giovanna Tornabuoni. Le due facce della medaglia presentano l'una Giovanna Tornabuoni come Signora, l'altra come Ninfa (v. Perfetti 2021); da un lato il ritratto composto, in abiti sontuosi, rigido e immobile, dall'altra l'immagine all'antica, dinamica ed esuberante. La medaglia è un fulcro che proietta energia tanto su un asse verticale quanto su uno orizzontale.



In orizzontale la medaglia proietta le figure del diritto e del rovescio su due immagini poste ai suoi lati: il diritto della medaglia, con il ritratto di profilo secondo il modello della monetazione imperiale romana, si proietta sul ritratto ufficiale di Giovanna Tornabuoni del Ghirlandaio, eseguito in morte della Signora, in abiti cortesi [46_13]; mentre il rovescio della medaglia - la *Venus Virgo* mossa dal vento dell'antico - si proietta nella

Ninfa con ventilata veste del disegno di Giuliano da Sangallo [46_15]. Sull'asse verticale, il dritto e il rovescio della medaglia di Giovanna sono in relazione, sul lato superiore, con la postura delle due protagoniste femminili dell'affresco della *Nascita di Giovanni Battista* – la Signora e la Ninfa canefora [46_3]; sul lato inferiore, sono in relazione con l'altro pannello a fresco della Cappella Tornabuoni, la *Visitazione* [46_19], in cui la Signora è in primo piano, mentre la Ninfa gradiva compare sullo sfondo. Nell'insieme la serie che ha al centro i due lati della medaglia crea così un campo che, secondo una figura geometrica cara a Warburg, si lascia pensare come un'ellissi a due fuochi: l'immagine della Signora e quella della Ninfa.

IV. dialogo sintattico e semantico tra le figure

Il dialogo tra le immagini in Tavola si svolge anche nella torsione destrorsa o sinistrorsa (o, in altri termini, centripeta o centrifuga) della postura delle figure presenti nel montaggio. Si assiste a una convergenza delle figure che, sul lato sinistro del pannello, in postura sinistrorsa guardano al centro, così come al centro guardano anche quasi tutte le figure di Ninfa poste sul lato destro.

Interessante notare come nella figura incipitaria – il rilievo della piastra medievale dell'elmo di Agilulfo [46_1] – lo schema iconografico si giochi sulla convergenza degli offerenti, da destra e da sinistra volti verso la frontalità fissa del Re in maestà.

Anche la Signora e la *Venus Virgo*, che campeggiano rispettivamente su dritto e rovescio della medaglia di Giovanna Tornabuoni, presentano una postura inversa e convergente. Le due facce della medaglia sono giustapposte in Tavola e quindi risultano visibili non alternativamente, come accade nella fruizione reale dell'oggetto-medaglia, ma simultaneamente: e le due *facies* della Signora e della Ninfa, separate da uno sguardo su orizzonti lontani e incomunicanti, nella Tavola si confrontano, guardandosi.



La posizione delle figure in atto di omaggio o servizio, spesso in coppia, è un altro filo che traccia un percorso nel montaggio, con impliciti nessi di collegamento da un'immagine all'altra: Agilulfo in trono [46_1] è affiancato e scortato da due figure stanti; Anna sullo sfondo [46_2] è vegliata e assistita da due ancelle; nell'immagine di Fouquet [46_3] la balia con in braccio il Battista in fasce ripete la postura della Vergine con il Bambino, in primo piano nel tondo di Lippi; due sono le donne che assistono alla nascita di Esaù e Giacobbe [46_22].



46_1 | *Agilulfo in trono e scena di omaggio con vittorie frettolose*. Elmo di Agilulfo, lamina di rame lavorata a sbalzo (ca. 6,7 x 18,9 cm.), VII sec., Firenze, Museo Nazionale del Bargello. Riproduzione fotografica (ca. 6,7 x 18,9 cm).

46_2 | *Ninfe gradive/canefore in scena di natività*. Filippo Lippi, *Tondo Bartolini* (Madonna con Bambino; sullo sfondo nascita della Vergine e incontro di Gioacchino e Anna), tempera su tavola (135 cm di diametro), 1452-1453, Firenze, Palazzo Pitti. Riproduzione fotografica (12,2 cm di diametro).

46_6 | *Natività alla francese (senza ninfe)*. Jean Fouquet, *Nascita di San Giovanni Battista*, tempera su pergamena (21 x 15 cm), 1452-1460, miniatura dal *Libro d'Ore* di Etienne Chevalier, ms. 71, *folio 28 r.*, Chantilly, Musée Condé. Riproduzione fotografica (ca. 8,2 x 6 cm).

46_22 | *Ninfe astanti*. Alfonso Lombardi, *Nascita di Esaù e di Giacobbe*, altorilievo in pietra d'Istria, 1524-1525, Bologna, Chiesa di San Petronio, portale sinistro. Riproduzione fotografica (ca. 17,8 x 13,7 cm).

V. Ninfa fiorentina: l'ancella, la signora, la ninfa

All'interno delle coordinate di Tavola 46, il fuoco della composizione è l'opera del Ghirlandaio: la *Nascita di San Giovanni Battista*.



46_3 | *Irruzione della Ninfa gradiva in scena di visitazione*. Domenico Ghirlandaio, *Nascita di San Giovanni Battista*, affresco, 1485-1490, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni. Riproduzione fotografica (ca. 28,8 x 38,1 cm).

Nell'affresco compaiono tutte le figure del femminile – legate ai contesti della profezia, della natività, della cura, della salvezza – nelle diverse varianti posturali che descrivono due linee convergenti verso il centro del dipinto: da sinistra a destra, la statica solennità della Madre, che si scioglie nella gestualità affettuosa delle balie; da destra a sinistra, il seducente e libero incedere della Ninfa canefora, sottolineato dal movimento della ventilata veste, che si raccoglie via via, passando per le dame comitanti, fino a chiudersi nel contegno austero della Signora Tornabuoni, tutto evidente nelle pesanti e rigide pieghe della sua veste.

Nell'opera del Ghirlandaio, fra i personaggi – le donne in visita alla puerpera Elisabetta – troviamo i ritratti delle composte signore Tornabuoni con un abbigliamento e una postura che denunciano tutta la convenzionalità perbenista della classe di appartenenza. La Tornabuoni che entra nella stanza per una solenne visita di felicitazione – nota Warburg – si distingue “per il riserbo austero, un po’ filisteo, della moglie di un notevole che deve accentuare le buone maniere e che conosce

soltanto quelli cui è stata già presentata” (Warburg in Gombrich [1970] 1983, 98).

Il brano è tratto da una delle *Three Lectures on Leonardo* (1899), pubblicate per la prima volta in lingua inglese da Bill Sherman:

She [Mrs Tornabuoni] stepping into the nursery on a formal visit – Warburg writes – shows “the conventional, austere insularity of the patrician’s wife who is required to stick to form and only knows those who are presented to her ... (Warburg in Sherman 2020, 49)

Ma nella scena non c’è solo la Signora: fa il suo ingresso anche la ‘ancella gradiva’, vestita con i sottili veli all’antica che svelano, anziché coprire, le forme del suo corpo. È la Ninfa che irrompe nell’intimità domestica affermando, con il suo stesso passo aggraziato e sicuro, tutta la sua libertà.

Come è stato notato, la Ninfa che irrompe nella scena della *Nascita del Battista* proviene da una dimensione estranea sia alle figure protagoniste dell’episodio evangelico sia alla consorte delle signore in visita. Si chiede Massimo Cacciari: “Da quale origine proviene quella figura? [...] quale vento la muove, che le altre figure neppure sfiora? Perché il *presto* di quel passo così ‘dissonante’ con il tempo delle altre figure?” (*Dell’inizio*, Milano 1990, 347). La Ninfa certo proviene da un ‘altrove’, da un altro cielo culturale, prima che cronologico: è un fantasma dell’antico che irrompe nel Rinascimento, la disinibita seduzione del femminile contrapposta all’algido contegno delle signore. Ma l’*Altrove* da cui la Ninfa emerge, portando nel mondo delle immagini la freschezza e l’energia della vita in movimento, non è, genericamente, il repertorio archeologico dell’antichità classica, riscoperto in quegli anni e guardato con occhi nuovi dagli artisti e dagli intellettuali del Rinascimento, vi erano infatti altri esempi contemporanei. Un ‘testo mediatore’ importante (come è stato suggerito da uno studio delle fonti che sintetizziamo e rilanciamo nell’Appendice I di questa lettura) è la *Dovizia* che Donatello aveva realizzato negli anni ’30 del XV secolo e che era posta su un’alta colonna al centro della piazza del Mercato Vecchio, all’incrocio delle vie principali della città, come figura allegorica di protezione e insieme di buon augurio per la prosperità economica della città.

La Ninfa gradiva, con il cesto di frutta in testa, per le sue vesti svolazzanti, per l'accociatura e per la sua stessa aria libera e indipendente, porta una ventata di antichità – e quindi, nella concezione del tempo, di vitale 'modernità' – nella scena di genere della Visita alla puerpera (nel caso, Elisabetta) che incrocia un tema biblico con la rappresentazione della committenza Tornabuoni.

Si tratta pertanto certamente di una trasposizione in chiave contemporanea dell'immagine della Ninfa del mito, oggetto di desiderio erotico, in quanto per l'appunto, *nymphé*, giovane donna fiorente rappresentata al culmine della grazia e della bellezza.

A partire dalla sezione centrale di Tavola 46, occupata dai fogli del codice di Lucrezia Tornabuoni e dai ritratti di Giovanna degli Albizzi [46_8-14], la Ninfa emerge con l'evidenza della figura-guida del montaggio. Nettamente predominanti, rispetto alla dialettica con la statica Maestà (del Re Agilulfo, 46_1; della Madonna di Filippo Lippi, 46_2), le epifanie della Ninfa, nelle varianti di dettaglio proposte dalla sequenza verticale sul margine destro del montaggio, disegnano una precisa figura e sono espressioni del suo polo benefico (canefora, ancella, vergine, eroina, angelo) [46_7, 46_15, 46_20, 46_26].

Scrivi Warburg:

Nella cappella Tornabuoni si può osservare il tentativo, svolto in due diversi modi, di esorcizzare il demoniaco della vita in movimento. Da una parte ci sono le favole di Lucrezia Tornabuoni, che fanno cancellare il lato oscuro delle figure umane che corrono, incedono, portano cose, nonostante sia tragica la loro provenienza. D'altro canto, dal punto di vista dell'artista, è necessario che la figura della Vittoria dell'arco trionfale romano sia reintrodotta come addetta alla dispensa 'alla casalinga', figura utile nella vita quotidiana di Firenze (dalla *Conferenza alla Biblioteca Hertziana di Roma*, 19 gennaio 1929, edizione e traduzione a cura di Silvia De Laude in Engramma).

Una delle vie della riemersione che la Ninfa subisce nel corso del Quattrocento, quindi, secondo Warburg, passa per la sua *Domestizierung* (come annota negli appunti a Tavola 46), ovvero un 'addomesticamento'. Può essere un assoggettamento servile, o comunque funzionale, come

ancella canefora [46_2, 46_19, 46_26], o portatrice d'acqua per l'incendio di Borgo [46_20], o portatrice di fascine di legna per un sacrificio [46_18], o di masserizie nel trasloco da Sodoma [46_21]. Oppure ancora può 'servire', ma in un altro senso, a reggere un'architrave nella chiesa di San Zeno [46_16b], messa in orizzontale (così scherza, con una battuta sessista, Warburg in un appunto su una cartolina [46_16a]), ridotta a oggetto-portante della struttura architettonica e, in quel caso, non più oggetto del desiderio ma, del tutto desemantizzata, ricondotta alla pura consistenza della sua materia. Un'altra via di 'addomesticamento' è il suo ingresso nell'ambito domestico negli oggetti di arredamento, o in forma di 'oggetto' se stessa, sia essa rappresentata sui deschi da parto, cassoni nuziali, o diventi una statuetta portafortuna nelle case fiorentine (vedi Appendice I).

Ma non è solo così. Dal montaggio di Tavola 46 è evidente che la Ninfa rappresenta quelle figure di giovani donne che si contrappongono alle pose più composte e 'perbeniste' delle signore fiorentine, laddove la Ninfa – sia essa l'ancella o la giovane sposa – appare più libera, nel movimento e nei costumi all'antica, rispetto alle convenzioni sociali della borghesia fiorentina. La Ninfa non si 'addomestica' nel momento in cui le fanciulle fiorentine con i loro costumi, i capelli, le movenze ispirate all'antico, escono per strada: la Ninfa pervade il costume del tempo. È la grazia piena di gioia di vivere delle giovani fiorentine per le quali la bottega del 'Ghirlandaio' produce 'ghirlande' di metallo da mettere fra i capelli (Warburg, RPA 134); le ninfe – che nei sermoni di Savonarola saranno oggetto di attacchi violenti per le loro vesti e per i loro modi: capelli sciolti al vento, vestiti leggeri e svolazzanti attraverso le quali si vedono le membra del corpo – sono le ragazze fiorentine, richiamandosi all'antico, 'fanno rivoluzione', prefigurando quella che sarà la liberazione del corpo e l'emancipazione femminile nella rivoluzione del '68 (v. Seminario Mnemosyne 2008, in particolare il capitolo *Hair: i capelli delle Ninfe*; e per gli "strali di Savonarola", v. Pedersoli 2008).

L'addomesticamento della Ninfa segue per Warburg una doppia via, come mostra uno schema nel suo *Diario Romano* (ed. Ghelardi, alla pagina 100).

N₉
 Saccharifera casalinga
 or
 Hippocras o. Vignificans
 Agave Victoria
 Botticelli - Ghirlandaio

“Ninfa / Secolarizzazione casalinga [sic] / della / cacciatrice di teste della donatrice di vittoria / Agave Victoria / Botticelli - Ghirlandaio”. Aby Warburg [1928-29] 2005, in Ghelardi 2005, 101.

Secondo l'appunto di Warburg, la secolarizzazione della Ninfa è da intendere anche nel senso di un suo “addomesticamento”: da Menade e cacciatrice di teste nella Firenze del Quattrocento fa la sua epifania come leggiadra fanciulla in fiore, pronta a riprendere il volto feroce della ‘giusta’ Giuditta, che è lo stesso della crudele Salomè: e in questa veste sarà la protagonista della successiva Tavola 47 dedicata all’Angelo e la cacciatrice di teste.

Contrapposta e compresente alla figura della Ninfa “addomesticata”, possiamo vedere la Ninfa come “addomesticatrice”, in funzione di guida e con ruolo di maestra. Nella Tavola abbiamo diversi esempi di donna autorevole, impegnata nella *vita activa*, capace di addomesticare la figura maschile, istruirla e iniziarla alla vita civile. Abbiamo le *Istorie in rima* composte da Lucrezia Tornabuoni, madre di Lorenzo de’ Medici [46_8, 46_9, 46_10, 46_11, 46_12, 46_13, 46_14], scritte per istruire ed educare alle storie antiche i suoi bambini; la *Venus Virgo* della medaglia di Giovanna degli Albizzi [46_14]; la Venus-Magistra presente nell’affresco di Villa Lemmi che presiede le Arti liberali ed è con la mano in posizione di ammaestramento, rivolta al giovane portatole innanzi da una ninfa-Grammatica, anch’essa figura di Donna che conduce per mano l’uomo verso l’*humanitas*.

Il montaggio di Tavola 46 rivela che Warburg sa bene che la Ninfa è, anche, l’altra faccia della Signora. La medaglia nuziale di Giovanna degli

Albizi Tornabuoni mostra chiaramente, sul dritto e sul rovescio, le due figure, diverse e complementari, della *nymph*/sposa: la Signora e la Ninfa.



46_14 | *La Signora e la Ninfa: due facce della medaglia*. Niccolò Fiorentino (attribuzione), *Medaglia di Giovanna Tornabuoni*, bronzo fuso e argentato (8 cm di diametro), 1486 ca. Riproduzione fotografica (5,2 cm di diametro).

Sul dritto, il ritratto di profilo del busto di Giovanna, raffigurata come una elegante Signora fiorentina: il filo di perle al collo sottolinea il suo stato di sposa; l'acconciatura, composta ed elaborata, è la stessa che si ritroverà nel ritratto funebre eseguito soltanto due anni dopo da Domenico Ghirlandaio. Ma sul rovescio, la stessa donna è raffigurata in vesti mitologiche, a figura intera, come Ninfa: *Venus Virgo*, secondo l'ispirazione di un verso dell'*Eneide* che corre intorno alla figura; Venere e Diana, contemporaneamente – libera nei capelli sciolti, nelle vesti svolazzanti all'antica, nella postura fiera con cui impugna l'arco della cacciatrice (v. saggio Perfetti). È la polarità energetica che ha un riscontro geometrico nella figura dell'ellissi; e proprio sull'idea del doppio fuoco dell'ellissi Warburg costruisce un dispositivo ermeneutico cruciale nell'Atlante, che altro non è che la rielaborazione concettuale di un'idea cardine della filosofia del Rinascimento – la *coincidentia oppositorum*.

VI. Ninfa moderna: la campagnola a Settignano



L'unico elemento contemporaneo di Tavola 46 è lo scatto fotografico della 'villana' di Settignano eseguito intorno al 1900, nella frazione di campagna nei pressi di Firenze, dallo stesso Warburg [46_24]. La fotografia spicca tra le immagini del pannello per una sua apparente estraneità, misurabile nello scarto cronologico e nella natura del supporto fotografico. Lo scarto sensibile rispetto agli altri elementi del montaggio e la collocazione in chiusura di Tavola 46, conferisce alla fotografia una posizione forte che parrebbe contrastare con la debolezza semantica dell'immagine:

l'immagine della donna, in sé, non è altro che una qualsiasi figura femminile in movimento, su uno sfondo rurale. Inoltre, la campagnola a Settignano non porta certo le ariose e leggere vesti anticheggianti delle 'ninfe' fiorentine del Quattrocento: è vestita dei pesanti e anonimi abiti che al tempo indossavano abitualmente le popolane italiane, e anche i capelli appaiono raccolti, non sciolti né mossi dal vento. Un apparentamento con le altre 'ninfe' di Tavola 46 è richiamabile soltanto per la postura: la donna cammina, il piede sinistro avanzato, e purtuttavia il suo incedere non è certo il passo libero della Ninfa gradiva. Il legame con il resto dei materiali in Tavola potrebbe ridursi al mero dato della contiguità geografica, dato che anche la "Ninfa moderna" di Settignano è ascrivibile al *corpus* delle figure femminili in Tavola, prevalentemente fiorentino (o riconducibile a modelli artistici che da Firenze derivano).

Ma proprio la debolezza, tecnica e contenutistica, dell'immagine, ci sollecita a trovare un senso a questa intrusione: Warburg pare conferire alla foto della 'villana' di Settignano un ruolo di controcanto rispetto alla riemersione forte e chiara dell'antico, e in particolare della figura della Ninfa nel Quattrocento fiorentino. Inserita, in nome di una latente parentela, nel consesso delle ninfe presenti nel montaggio, la donna di Settignano nella sua semplicità è portatrice inconsapevole di un segno della sopravvivenza della Ninfa e, in questo senso, diventa cruciale nel discorso di Tavola 46: serve a dire l'eccezionalità della riemersione

dell'antico nel Rinascimento, e quindi in qualche misura dice la fine non solo di Tavola 46, ma della storia della Ninfa. E forse dello stesso Rinascimento per il processo di "umanizzazione esteriore degli dèi pagani" (Warburg, *Diario Romano*, alla pagina 99). E purtuttavia racconta, contemporaneamente, l'occasione di un ritorno della Ninfa e la sua possibilità, mai esaurita, di riapparire ovunque. Come la Ninfa fiorentina nel Quattrocento andava cercata tra le donne al mercato con in testa i cesti di frutta (così Vasari), o tra le ragazze vestite all'antica in festa per le vie della città (così Warburg che legge Burckhardt), anche oggi il passo della Ninfa va cercato nella vita reale, anche nell'abito e nel passo dimesso della donna che passa per caso davanti alla macchina fotografica del ricercatore in un paese della campagna fiorentina. Perché anche la 'villana' di Settignano potrebbe smettere, in qualsiasi momento, i suoi modesti abiti 'secolari' e riconquistare la grazia e la libertà del passo antico. La cesura che la foto in chiusura di Tavola 46 sigla è il segno di una fine, ma anche la promessa di un nuovo inizio.

In questo senso la foto, che Warburg con una mossa inattesa pone nella posizione strategica di *explicit* del montaggio, acquista il valore di una chiave ermeneutica non solo per la composizione di Tavola 46, ma per il meccanismo di funzionamento generale del dispositivo-Atlante. La semantizzazione è tutta contestuale: ciò che vale in questo caso non è la postura, bensì il supporto tecnico che rimanda alla contemporaneità (v. Appendice II). Ciò che conta qui è l'intenzione di segnalare, proprio in grazia dell'istantanea, l'impressione dell'enigma che resiste a dispetto del trascorrere del tempo e della progressiva neutralizzazione del significato, in una concatenazione di immagini che, nel contesto, risulta significativa, e conferisce una precisa dote di significato anche ai singoli elementi. Nello scatto fotografico, appare in controluce il fantasma della Ninfa e, nell'accostamento con le altre, più eloquenti, immagini del montaggio, si scatena il demone dell'immaginario.

VII. Ninfa gradiva: il passo della Ninfa è una *Pathosformel*?

Lo scatto fotografico in chiusura di Tavola 46 pone anche una, più generale, questione ermeneutica. Il passo della Ninfa è una *Pathosformel*?

Warburg definisce in modo esplicito la *Pathosformel* come identificazione nell'immagine di forma e contenuto in una superiore unità di valenza

espressiva, al di là delle modificazioni stilistiche: “gesto al grado superlativo”, la *Pathosformel* è una postura che coinvolge tutto il corpo e che è espressione di una vitalità fisica e psichica che trova proprio in quella forma – non in altre – la sua rappresentazione esemplare (così nell’*Einleitung* a Mnemosyne, v. l’edizione e traduzione di Maurizio Ghelardi in Engramma). *Pathosformel* è dunque una marca impressa e riemergente nella tradizione culturale occidentale e, in quanto tale, se non istintiva, pur tuttavia sempre potenzialmente leggibile. Le formule di pathos coinvolgono tutto il corpo e riemergono di epoca in epoca, in quanto espressione di una qualità psico-fisica dell’energia vitale. Le formule di pathos sono innanzitutto ‘engrammi’: segni impressi nella memoria culturale dell’Occidente, che riaffiorano fin nel cuore della contemporaneità nelle forme più inattese, mediate o meno dalla sensibilità e dalla tecnica dell’artista. In questo senso, nella vita – culturale prima che biologica – dei corpi, le *Pathosformeln* ‘avvengono’, si re-innescano, non si imparano dai modelli. E anche l’artista, che certo impara dai modelli antichi le formule di pathos più efficaci, impara anche la lezione delle forme vive, dall’estetica del suo tempo. L’artista rinascimentale, ad esempio, impara bensì dalle forme imprigionate negli *spolia* archeologici, ma riesce a colorarle di vita perché impara anche dalle movenze dei corpi, dalle vesti, dalle acconciature, dei suoi contemporanei. In questo senso, il passo della Ninfa fiorentina sarebbe un caso perfetto che si lascia iscrivere nel repertorio delle *Pathosformeln* – così come la postura estatica della Menade (vedi Tavola 47), la postura depressiva del malinconico (vedi Tavola 58), le varie declinazioni del pathos della dolente (vedi Tavola 53), la postura dell’aggressione violenta (vedi Tavola 5; Tavola 47).

Ma c’è una questione che lo scatto fotografico in chiusura di Tavola 46 ci pone: il passo e la grazia vitale della Ninfa fiorentina, agitata dal vento, reale e allegorico, che soffia dall’antichità classica, una volta che subisce il depotenziamento obiettivo che registriamo nella versione contemporanea della ‘villana’ di Settignano, si lascia ancora leggere come *Pathosformel*? E andando a ritroso, risalendo dalla rustica figura di popolana novecentesca all’ancella canefora che irrompe, con la sua vita piena di grazia, a turbare il quadro borghese della visita delle signore Tornabuoni, si potrebbe sostenere che è l’investimento semantico sul passo della Gradiva è un eccesso ermeneutico. Nel passo della Ninfa non è certo riconoscibile, infatti, un “grado superlativo” del *pathos*, dal momento che, in fondo,

chiunque cammina, cammina, mettendo in movimento (più o meno) vesti e accessori (i *bewegtes Beiwerk* citati da Warburg), mettendo in modo (più o meno) aggraziato un passo davanti all'altro. Una risposta sta in un passaggio dell'*Einleitung* scritta da Warburg per il Mnemosyne Atlas:

[A4] Der Entdämonisierungsprozess der phobisch geprägten Eindruckserbmasse, der die ganze Skala des Ergriffenseins gebärdensprachlich umspannt, von der hilflosen Versunkenheit bis zum mörderischen Menschenfrass, verleiht der humanen Bewegungsdynamik auch in den Stadien, die zwischen den Grenzpolen des Orgasmus liegen dem Kämpfen, Gehen, Laufen, Tanzen, Greifen.

[A4] Il processo di de-demonizzazione dell'eredità delle impressioni fobiche comprende, dal punto di vista gestuale, l'intera scala delle emozioni, dalla prostrazione inerme al cannibalismo omicida, e conferisce alla dinamica del movimento umano – anche a quegli stadi che si collocano tra i poli-limite dell'orgasmo, come il combattere, il camminare, il correre, il danzare, l'afferrare – la cifra dell'esperienza inquietante (*Einleitung* a Mnemosyne).

La rappresentazione ha la funzione di “de-demonizzare” le impressioni fobiche originarie che però non coincidono, soltanto, con i picchi del pathos, con il “grado superlativo” della passione. Tutti i gesti e i movimenti dell'essere umano si lasciano descrivere come una gamma di progressione dinamica, che scorre tra il grado minimo e il grado massimo di intensità del pathos: dai gesti e movimenti più normali come il ‘camminare’, al grado più intenso, quantitativamente o qualitativamente dello stesso passo, che è il ‘correre’ o il ‘danzare’; dal grado passivo della ‘prostrazione’ a quello attivo della ‘aggressione’; dal grado fisiologico del ‘mangiare’ al grado esasperato del nutrimento allogeno che coincide al limite con il “cannibalismo omicida”. In virtù della loro carica patetica ed espressiva, le formule, spesso resilienti in forma di engrammi, possono variare e cambiare di segno e di intensità, a seconda del campo energetico in cui tornano a riattivarsi.

In questo schema anche il passo della Ninfa che, mutuato dai rilievi romani, ricompare come ancella, come Ninfa o come Angelo nel *milieu* della Firenze medicea, può fare una nuova, sbiadita e scarica, apparizione nel passo della ‘villana’ di Settignano. Per poi, magari, ricomparire in

figura di “fanciulla in fiore” non solo nell’immaginario letterario di Proust, ma poi, soprattutto, come fanciulle ribelli del ’68 (anche nella versione ‘Flora’ come ‘figlia dei fiori’).

Il passo della Ninfa sarà dunque da considerarsi una ‘formula di *pathos*’ a pieno titolo: una *Pathosformel* che, nella progressione indicata dallo stesso Warburg, può essere declinata a bassa intensità semantica e formale, ma che è pronta a riacquistare tutta la sua potenza.

VIII. relazione con le Tavole 45 e 47

Uno sguardo alle tavole vicine nella composizione dell’Atlante, aiuta a illuminare i temi proposti in Tavola 46.

L’immagine guida - la *Nascita del Battista* del Ghirlandaio - è già presente in dimensioni ridotte [45_8] e in posizione secondaria in Tavola 45: da lì dunque si apre una finestra sul tema della Ninfa gradiva. Sempre in Tavola 45 già trovava ampio spazio il motivo della committenza Tornabuoni, essendo presenti quasi tutti gli affreschi eseguiti dal Ghirlandaio per la Cappella di famiglia in Santa Maria Novella a Firenze; in particolare nella sequenza verticale sinistra la ventilata veste è indossata da una giovane che assiste alla *Presentazione della Vergine* [45_1], da Salomè che danza per Erode [45_4], dalla Canefora della *Nascita del Battista* [45_8] e dall’Angelo di S. Zaccaria [45_12, 45_14].



45_1 | Domenico Ghirlandaio, *La presentazione della Vergine al tempio*, affresco, 1485-1490, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni.

45_4 | Domenico Ghirlandaio, *Banchetto di Erode*, affresco, 1485-1490, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni

45_12 | Domenico Ghirlandaio, *Un angelo annuncia a Zaccaria la nascita di suo figlio Giovanni*, affresco, 1485-1490, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni.

45_14 | Domenico Ghirlandaio, *Un angelo annuncia a Zaccaria la nascita di suo figlio Giovanni*, disegno preparatorio per l'affresco a Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni, Wien, Graphische Sammlung Albertina.

Da notare che alcuni di questi soggetti sono presenti in secondo piano anche in Tavola 46, in particolare nelle miniature del codice di Lucrezia Tornabuoni e nell'illustrazione del *Libro d'Ore* di Fouquet [46_9: l'Angelo con Tobia; 46_6 e 46_10: Giuditta con la testa di Oloferne].

L'analogia formale tra l'apparizione della figura dell'Angelo e quella della Ninfa, enfatizzata dal movimento delle vesti sottili e mosse dal vento, è già sottolineata da Warburg nel saggio su Botticelli (1893), laddove cita il passo del *Trattato sulla pittura* di Leonardo:

Ma solo farai scoprire la quasi vera grossezza delle membra à una ninfa, o' uno angello, li quali si figurino vestiti di sotili vestimenti, sospinti o' inpressi dal soffiare de venti; a questi tali et simili si potra benissimo far scoprire la forma delle membra loro.

L'espedito del riflesso delle forme antiche nei rilievi *en grisaille* delle architetture che inquadrano la scena principale (in Tavola 46 riscontrato nella *Presentazione della Vergine al Tempio* di Fra' Carnevale: 46_17) viene svelato da Warburg già in Tavola 45 e proposto come uno dei dispositivi centrali di quel montaggio, reso più evidente nel richiamo ad altre due opere del Ghirlandaio: la *Strage degli Innocenti* [45_9] e il *Sacrificio di Zaccaria* [45_12].

Che la Ninfa ingrediente sia figura di Salomè (e viceversa) è comprovato dalla accorta giustapposizione delle immagini della fanciulla del *Banchetto di Erode* [45_4] e della canefora della *Nascita del Battista* [45_8].



45_1 | Domenico Ghirlandaio, *La Strage degli Innocenti*, affresco, 1485-1490, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni.

45_4 | Domenico Ghirlandaio, *Un angelo annuncia a Zaccaria la nascita di suo figlio Giovanni*, affresco, 1485-1490, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni.

45_12 | Domenico Ghirlandaio, *Banchetto di Erode*, affresco, 1485-1490, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni.

45_8 | Domenico Ghirlandaio, *La nascita di San Giovanni Battista*, affresco, 1485-1490, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni.

Giuditta che compare in Tavola 46 come ‘eroina buona’ delle favole domestiche di Lucrezia Tornabuoni, riacquista il suo ruolo forte di “cacciatrice di teste” nelle figure della successiva Tavola 47. La fanciulla, sia essa Giuditta [47_20, 47_21, 47_22a, 47_23, 47_24, 47_25, 47_26] o Salomè [47_16, 47_17, 47_18, 47_19], nel cesto sopra il capo – o sul vassoio – trasporta non più offerte di frutta ma la testa di un uomo.



47_20 | *Giuditta con la testa di Oloferne*, disegno di anonimo.

47_21 | Donatello, *Giuditta e Oloferne*, bronzo, 1446-1460, Firenze, Piazza della Signoria.

47_22a | *Giuditta con la testa di Oloferne*, acquaforte fiorentina su rame, 1465 ca., London, The British Museum.

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

47_24 | Sandro Botticelli, *Giuditta con la testa di Oloferne*, tempera su tavola, 1497-1500 ca., Amsterdam, Rijksmuseum.

45_25 | Scuola del Ghirlandaio, *Giuditta con la testa di Oloferne*, olio su tavola, 1489, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

45_26 | Pianta e prospetto di una fontana con *Sansone uccide un Filisteo* di Giambologna, disegno a penna, 1601 ca., Firenze.



47_16 | Donatello, *Salomè dinanzi al banchetto di Erode*, bassorilievo in bronzo, 1423-1427, Siena, Battistero, fonte battesimale.

47_17 | Donatello, *Salomè danza per Erode*, bassorilievo in marmo, 1435 ca., Lille, Musée des Beaux-Arts.

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

47_19 | Antonio Pollaiuolo (autore del disegno), *Erodiade riceve il capo di S. Giovanni Battista*, paliotto d'altare con ciclo delle Storie del Battista, 1470 ca., Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

Anche l'immagine di Tobia con l'angelo – presente in Tavola 46 tra le miniature del libro di Lucrezia Tornabuoni [46_9] – ritorna in Tavola 47

[47_10, 47_11, 47_12, 47_13, 47_15], ma qui un particolare scioglie l'apparente contrasto tra composta ritualità e agitazione patetica di alcune figure delle due tavole precedenti: la stretta di mano e il gesto dell'indicare e dell'offrire.



47_10 | Francesco Botticini, *Tobia e l'Arcangelo Raffaele con giovane donatore* (figlio del committente Raffaello Doni), tempera su legno, 1495 ca., Firenze, Santa Maria del Fiore, Sacrestia vecchia.

47_11 | Giulio Campagnola, *Tobia e l'Angelo Raffaele*, acquaforte su rame, 1500 ca.

47_12 | Guercino, *Tobia e l'angelo Raffaele*, olio su rame, 1624-1626, Roma, Galleria Colonna.

47_13 | *Tobia e l'Angelo*, stampa da Giorgio Nicodemi, *I legni incisi dei Musei Bresciani*, Brescia 1921, 32.

47_15 | Francesco Botticini, *Tobia e i tre Arcangeli*, tempera su tavola, 1467, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Scambio di gesti che esprimono cura, guida, sollecitudine e creano trame di relazioni tra i protagonisti delle scene bibliche ed evangeliche, ad esempio: l'Angelo che tiene per mano Tobio e la Vergine che prende per mano Gesù [47_8b e 47_9] corrisponde alla ninfa-Grammatica che conduce per mano Lorenzo Tornabuoni nell'affresco di Villa Lemmi [46_23]; la muta eloquenza gestuale, così importante in Tavola 47, spiega ed evidenzia gesti solo accennati in Tavola 46 (l'Angelo che tiene per mano Tobia - 46_9; la Vergine che stringe la mano a Elisabetta - 46_19; la gentildonna che porge le mani a Venere e alle Muse - 46_25).



47_8b | *Gesù tra i Dottori. Il ritorno della sacra famiglia dall'Egitto*, bassorilievi dallo zoccolo della facciata ovest della Cattedrale di Amiens, 1220-1230, Portale di Maria, Cattedrale di Amiens.

47_9 | Agostino di Duccio (attribuzione), *Il congedo di Cristo dalla madre (?)*, bassorilievo, 1473 ca., New York, Metropolitan Museum of Art.

47_10 | Francesco Botticini, *Tobia e l'Arcangelo Raffaele con giovane donatore* (figlio del committente Raffaello Doni), tempera su legno, 1495 ca., Firenze, Santa Maria del Fiore, Sacrestia vecchia.

47_11 | Giulio Campagnola, *Tobia e l'angelo Raffaele*, acquaforte su rame, 1500 ca.

47_12 | Guercino, *Tobia e l'angelo Raffaele*, olio su rame, 1624-1626, Roma, Galleria Colonna.

45_13 | *Tobia e l'angelo*, stampa da Giorgio Nicodemi, *I legni incisi dei Musei Bresciani*, Brescia 1921, 32.

45_15 | Francesco Botticini, *Tobia e i tre Arcangeli*, tempera su tavola, 1467, Firenze, Galleria degli Uffizi.

46_19 | Domenico Ghirlandaio, *La visitazione*, affresco, 1485-1490, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni.

46_25 | Sandro Botticelli, *Venere e le tre Grazie portano un omaggio a una giovane signora (Giovanna Albizzi Tornabuoni?)*, affresco da Villa Lemmi presso Firenze, 1485-1490, Paris, Musée du Louvre.

46_23 | *Ninfa-arte conduce il Signore alla scuola di Venere / Sandro Botticelli, Giovane introdotto tra le Arti Liberali*, affresco staccato (237x269 cm), 1486 ca., Paris, Musée du Louvre.

Così Warburg:

E così si mostravano le Vittorie alate sugli archi trionfali romani o quelle menadi danzanti che, coscienziosamente imitate, appaiono per la prima volta nelle opere di Donatello o di Fra Filippo e ridestarono l'antico stile più nobile ed esprimono una vita più movimentata: quella vita che anima Giuditta o Raffaele che accompagna Tobia o la Salomè danzante, figure alate che volarono via dalle botteghe del Verrocchio, del Botticelli e del Ghirlandajo, prodotti di un felice innesto del ramo sempreverde dell'antichità pagana sull'albero inaridito della pittura borghese "fiandreggiante" (Warburg, RPA, 187-188).

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

IX. *explicit*

“[La Ninfa], questa strana e delicata pianta, ha davvero le sue radici nell’austera terra fiorentina?” – così si chiede Warburg nel dialogo ‘platonico’ che intreccia con l’amico Jolles. Ma quel che Warburg sa è che la Ninfa non ha radici e, se ne ha, sono rizomi che rifioriscono dal sottosuolo dell’antico. La Ninfa non è un archetipo e non va presa tanto come oggetto di indagine, bensì piuttosto come figura di ‘Philologia’, maestra e guida della ricerca: “Io mi accontento di volgere il mio sguardo filologico sul terreno dal quale è emersa” – così si risponde lo stesso Warburg. E la sua risposta trova un riscontro puntuale e prezioso nel lavoro di Tavola 46.

Ma Filologia non è solo “amor di conoscenza”, è anche desiderio, è anche *Voluptas*. Ha ragione Warburg, ma ha ragione anche, forse di più, l’amico Jolles che vede nel gioco della Ninfa, un “flirt intellettuale”, un “gioco crudele”: una magnifica ossessione che annulla la distanza tra il ricercatore e l’oggetto della sua ricerca. “La rincorro, o piuttosto è lei a rincorermi? Non lo so più” – così il 23 dicembre 1900 André Jolles scrive ad Aby Warburg. E la domanda è rivolta a tutti noi.

Appendice I. La Dovizia di Donatello come modello per la Ninfa fiorentina

a cura di Sara Agnoletto e Monica Centanni

Tavola 46 del Mnemosyne Atlas è costellata da immagini di ancelle indaffarate, che avanzano speditamente, le vesti sottili mosse dal vento, reggendo chi un canestro (46_2, 46_3, 46_7, 46_10, 46_17, 46_19, 46_21), chi un recipiente di terracotta per l’acqua (46_16, 46_20, 46_21, 46_26), chi una fascina di legna (46_18). Ma nel montaggio compare anche l’immagine dell’allegoresi mitica di Giovanna Degli Albizi Tornabuoni, raffigurata nel verso di una delle sue medaglie come una ‘Venere

cacciatrice', con le vesti mosse e il passo atletico di una "fanciulla spartana" (così nei versi virgiliani da cui è tratta l'immagine e il motto della medaglia (*Eneide* I, v. 315). Warburg riconosce in questa serie di immagini diverse epifanie della Ninfa gradiva, tutte caratterizzate dagli stessi elementi: fogge e capigliature, ornamenti, veli e tessuti, tutti dettagli, che Warburg definisce, con una locuzione divenuta celebre, *bewegtes Beiwerk*: "accessori in movimento". Come noto, Warburg ritrova nel *Trattato sulla pittura* di Alberti e da Leonardo, l'indicazione di questa particolare cifra dell'antico che gli artisti rinascimentali sono chiamati a restituire: è l'intensificazione cinetica, è il movimento che "fa antico" - un espediente per rendere il movimento delle figure consiste proprio nell'enfatizzare il movimento degli accessori che velano/svelano le forme e la grazia dei corpi femminili.

Così Alberti nel *Della Pittura*:

Dilettano nei capelli, nei crini, né rami, frondi et veste vedere qualche movimento. Quanto certo a me piace nei capelli vedere quale io dissi sette movimenti: volgansi in un giro quasi volendo annodarsi ed ondegino in aria simile alle fiamme, parte quasi come serpe si tessano fra li altri, parte crescano in qua e parte in là [...]. Ma siano, quanto spesso ricordo i movimenti moderati e dolci, piuttosto quali porgano gratia a chi miri, che meraviglia di fatica alcuna. Ma dove così vogliamo ad i panni suoi movimenti sendo panni di natura gravi et continuo cadendo a terra, per questo starà bene in la pictura porvi la faccia del vento Zefiro o Austro che soffi fra le nuvole onde i panni volteggino. Et quindi verrà ad quella gratia, che i corpi da questa parte percossi dal vento sotto i panni in buona parte mostreranno il nudo dall'altra parte i panni gettati al vento dolce voleranno per arie, ed in questo ventoleggiare guardi il pictore non spiegare alcuno panno contro vento (Leon Battista Alberti, *Della pittura* [1435], a cura di Luigi Mallè, Firenze 1950, 90).

Mentre nel *Trattato della pittura*, Leonardo da Vinci

Ammonisce gli artisti a non dimenticare lo spessore dei drappi e dei mantelli nella resa delle figure, con la sola eccezione della raffigurazione degli arti di "ninfe ed angeli che sono rappresentati in vesti molto leggere, spinte e incalzate dal soffio dei venti" (E.H. Gombrich, *Abby Warburg. Una biografia*

Intellettuale [Aby Warburg: *An Intellectual Biography*, London 1970], tr. it. di A. Dal Lago e P.A. Rovatti, Milano [1984] 2003, 64).

E non si tratta, soltanto, di un movimento esteriore: la ricorrenza della movimentazione delle figure all'antica nell'arte rinascimentale suggerisce a Warburg un'idea fondamentale nell'evoluzione del suo pensiero. Il movimento degli accessori è anche la manifestazione di un pathos interiore: di qui l'attenzione alle *Pathosformeln*, le "formule di pathos" che senza prestarsi all'incasellamento in una rigida tassonomia, costituiscono il repertorio che l'artista trae dall'antico per dar forma all'esperienza estetica della "vita intensificata".

All'interno del carteggio fittizio che, al volgere del secolo, scambia con Jolles, Warburg si interroga su quale sia l'origine di questa figura che l'amico definisce come "il movimento personificato".

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

Forse un astuto giardiniere – con una segreta propensione per l'elevata cultura rinascimentale – ha insinuato nei riluttanti Tornabuoni l'idea che adesso tutti devono avere un simile fiore alla moda, un tale gioioso e fantastico punto di attrazione al centro del proprio sobrio giardino privato? Oppure, non è piuttosto che il mercante e il suo giardiniere, animati dalla stessa elementare volontà di vita, per la loro rigogliosa pianta ornamentale hanno strappato un pezzo della oscura terra che circonda la chiesa al cupo rigore dei fanatici domenicani?" (Aby Warburg a André Jolles [senza data] (Warburg [1929] 2007, 822).

Warburg torna a interrogarsi sulla genealogia dell'epifania dell'antica immagine della Nike, in vesti di "vittoria fiorentina casalinga", in particolare per la Ninfa gradiva che entra in scena nella *Nascita del Battista* della Cappella Tornabuoni a Santa Maria Novella, e ipotizza che il Ghirlandaio abbia elaborato questa immagine a partire dalla visione, in Piazza san Pietro, di un sarcofago romano con una scena bacchica in cui è ritratta una ninfa gradiva con un mazzo di fiori in mano:

Dietro ad esse [le imponenti dame della famiglia Tornabuoni] entra frettolosa una servente con un fiasco in mano e sul capo un piatto di frutta. Malgrado questo compito prosaico essa è stilizzata idealmente: la sua veste è cinta e svolazza come quella della Vittoria, e benché i suoi piedi ornati di sandali debbano soffermarsi su questa terra, pure la veste, simile a vela gonfiata dal vento, che le scende dalla spalla, le conferisce un surrogato terreno, seppure solo ornamentale, degli olimpici attrezzi.

Una differenza fra la dea della Vittoria traianea e la “Vittoria fiorentina casalinga” si ha nel fatto che questa è presentata di profilo; ma anche questa posizione la bottega del Ghirlandajo la trovò già esistente nel suo libro di disegni da modelli antichi: una donna dalle vesti svolazzanti che porta addirittura anche una cesta di frutta, si trova nel libro con l’annotazione: “in sulla piazza di sancto pietro”.

Questa cesta può essere un’aggiunta; tutta la figura si ritrova uguale come ninfa su un sarcofago di tipo bacchico, dove al posto della cesta essa ha in mano un mazzo di fiori. Ma solo in seconda linea si tratta dell’archeologia della figura; siamo autorizzati a interpretare questa ninfa come simbolo dell’affermazione della vita così com’era concepita dal Quattrocento (*Lo stile ideale anticheggiante*, in *La rinascita del paganesimo antico*, 1966, 299-300).

Warburg, con una attenzione puntuale, da “filologo”, richiama dunque come modello un disegno presente in un taccuino della bottega del Ghirlandajo [Fig. 1] che con tutta probabilità è da mettere in serie con queste immagini.



114 a. Ninfa.
Madrid, *Codex Bezae Cantabrigiae*.



114 b. Ninfe recanti fiori.
Da un fregio romano.
Parigi, Louvre.

I.1 | Illustrazioni tratte da Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze 1966.

Ma Warburg non conosceva – non poteva conoscere – un modello ben più importante della sua “Ninfa fiorentina”, un modello del quale al suo tempo si era di fatto persa quasi totalmente la memoria: la statua di *Dovizia* che Donatello aveva realizzato intorno al 1430 per gli Ufficiali della Torre e che si trovava collocata al centro della piazza del Mercato Vecchio. La *Dovizia* che sovrastava la piazza del mercato era materialmente assente ai tempi di Warburg in quanto la statua quattrocentesca era andata distrutta nel 1721: in quell’anno l’opera di Donatello, già molto degradata nei secoli per la fragilità del suo materiale, era caduta a terra frantumandosi. L’opera era stata infatti realizzata in pietra serena, una pregiata varietà di roccia arenaria di colore grigio, che però risulta vulnerabile alle intemperie e soprattutto all’erosione causata dal vento e ai cicli di gelo e disgelo. Un anno dopo il crollo, l’opera – irrecuperabile nei suoi frammenti – fu sostituita con un’altra scultura della stessa personificazione allegorica, opera di Giovan Battista Foggini, che rimase *in situ* fino a quando, tra il 1885 e il 1891 il Mercato Vecchio venne demolito insieme al vecchio Ghetto per creare la piazza della Repubblica. Un dipinto di Giuseppe Moricci riporta un’immagine dell’opera del Foggini [Fig. 2].



1.2 | Giuseppe Moricci, *Veduta del Mercato Vecchio di Firenze*, olio su tela, 1860. Firenze, Palazzo Pitti; a destra, sulla colonna, la statua ripristinata da Foggini.

La nuova opera settecentesca appare molto distante dall’originale di Donatello, del quale negli anni ’30 del secolo scorso è stata ricostruita, per tracce, l’immagine. Adrian Randolph (lo studioso che è autore dell’approfondimento più preciso e completo sul tema della statua di *Dovizia*, dal quale derivano molti degli spunti di questa nota Randolph 2002, 19-75; ma vedi anche Wilkins 1983; Haines 1984, 347-359; Blake

Wills 1986; Chrzanowska 2018, 177-191), ricostruisce lo *status quaestionis* e come l'immagine della perduta opera donatelliana è stata rintracciata all'interno di alcuni dipinti, antecedenti alla distruzione della statua [Figg. 3 e 4].



I.3-4 | Filippo Napoletano (attr.), *Piazza del Mercato Vecchio a Firenze*, olio su tela, 1600-30 ca., Firenze, Collezione della Cassa di Risparmio; a destra: dettaglio della statua di *Dovizia* sulla colonna.



I.5-6 | Anonimo [Fra' Carnevale?], *The Ideal City*, olio e tempera su tavola, 1480-1484 ca., Baltimora, Walter Arts Museum; a destra, dettaglio della colonna posteriore di destra con *Dovizia*.

Il primo a riportare all'attenzione della critica l'opera di Donatello e a recuperarne l'aspetto fu Hans Kauffmann: la monografia in cui è contenuta anche la ricostruzione della *Dovizia - Donatello. Eine Einführung in seine Bilden und Denken* - fu pubblicata a Berlino soltanto nel 1935, sei anni dopo la scomparsa di Warburg. Qualche anno più tardi, Werner Haftmann riconosce esplicitamente nella statua donatelliana il modello del "passo della Ninfa" fiorentina:

Die erste Darstellung der beliebtesten antikischen Idealfigur des Quattrocento, der schreitenden Nympe, die mit flatterndem Gewand als antikische Pathosfigur auf so vielen Bildern und Stichen des Quattrocento dahereilt (Haftmann 1939, 139).

Il riferimento che fa Haftmann alla “antikische Pathosfigur” risente evidentemente della lettura dei saggi di Warburg, che nel 1939 erano accessibili grazie all’edizione delle *Gesamellte Schriften* pubblicate da Teubner per la cura di Fritz Saxl e Gertrud Bing nel 1932. Se dunque Haftmann nel suo lavoro sui *Säulenmonument* italiani accoglie le suggestioni warburghiane sulle *Pathosformeln* e i loro modelli antichi, Warburg invece, non poteva avere contezza né documentaria né iconografica dell’opera di Donatello né all’altezza cronologica delle ricerche sulla Ninfa fiorentina, né negli anni 1927-1929, quando viene ideato e progressivamente realizzato il Mnemosyne Atlas. E infatti la statua di *Dovizia* non risulta menzionata negli scritti di Warburg, né nei saggi editi, né nei frammenti, e non è presente nel montaggio di Tavola 46.

Importante, ai fini della nostra lettura, è ricostruire il contesto di realizzazione dell’opera: la statua viene commissionata a Donatello, intorno al 1430 dagli Ufficiali della Torre, una magistratura pubblica incaricata, tra l’altro, degli spazi esterni pubblici della città. La paternità donatelliana dell’opera è attestata da una scena comica della *Rappresentazione di Nabucodonosor Re di Babilonia* – pervenutaci solo in edizioni cinquecentesche ma probabilmente da far risalire alla metà del Quattrocento – in cui Donatello, condotto al cospetto del re che gli vuole affidare la realizzazione di una sua immagine colossale in oro, si lamenta di essere già sovraccarico di impegni: “Io ho fornire el pergamino di Prato”; e ancora, “E ho a fare la Dovitia di Mercato / la qual in sulla colonna s’ha a porre / E hor più lavorio non posso torre” (cfr. Haines 1984, 352-353).

Una volta terminata, la scultura fu collocata sopra un fusto di colonna in granito di formato gigante (circa sei metri), in uno scenario urbano di programmatica riscrittura ‘all’antica’: la colonna è uno *spolium* romano, forse proveniente dalla distrutta cattedrale di Santa Reparata, anche se “una tradizione antica voleva che [...] fosse stata una volta subito a sinistra entrando per la Porta del Paradiso” (Haines 1984, 354) nel Battistero. Il luogo scelto per la collocazione dell’opera è il centro “dell’antico foro,

all'incrocio delle due principali arterie della città romana, precisamente sopra quanto sorgeva ancora, dall'accresciuto livello del suolo del Mercato, di un'altra colonna romana" (Haines 1984, 355). Il tutto all'insegna di un programma prettamente archeologico che mirava a celebrare la *romanitas* fiorentina:

Attestata fin dal XII-XIII secolo in una gamma disparata di testi, la consapevolezza che nelle vene dei fiorentini scorra sangue romano [...] è il cardine del patriottismo locale: anche assai prima, o fuori dai confini dell'"umanesimo civile". Con l'avvento del Salutati alla cancelleria, la *romanitas* di Firenze diventa Leitmotiv anche delle corrispondenze ufficiali della signoria, fulcro della sua immagine propagandistica. L'accompagna, costante, il ricorso agli *exempla* che, per chi dei romani si sente non solo emulo, ma discendente, assume anche chiare valenze autocelebrative (M.M. Donato, *Gli eroi romani tra storia ed "exemplum". I primi cicli umanistici di eroi famosi*, in S. Settis (a cura di) *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, Torino 1985, 97-172: 144).

La scelta dell'iconografia di *Dovizia* rispondeva perfettamente all'ideologia e agli interessi della classe dirigente fiorentina che, a partire da Leonardo Bruni, ribaltava la dottrina e l'etica della *paupertas* predicata dagli ordini mendicanti che si fondava sull'insegnamento cristiano contenuto nella parabola di Matteo: "Dopo aver parlato con il giovane ricco, affermò che è più facile per un cammello passare attraverso la cruna di un ago, che per un ricco entrare nel regno di Dio" (Matteo 19:24).

In 1420-21 Bruni translated and commented on the Pseudo-Aristotle *Economics* for Cosimo de' Medici. As a result, Bruni came to insist that wealth is as crucial to a city as blood is to an individual, and in his *History of the Florentine People*, the first six books of which were completed and published in 1429, wealth became the most often cited source for the power of the city of Florence (Wilkins 1983, 417).

La posizione di Leonardo Bruni sulla esaltazione della ricchezza come presupposto necessario del mecenatismo (e quindi della fioritura, anche in senso culturale, della città) era condivisa con altri umanisti, come Matteo Palmieri e Poggio Bracciolini:

Others soon came to share Brunì's opinions. Matteo Palmieri, writing on the civil life, states that the power and abundant richness of the civil body come from profit, and Poggio Bracciolini's "Dialogue on Avarice" from the late 1420's provides concerted support for Brunì's new attitudes about wealth. "What type is it better to have populate the city?" he asks: "The rich, who with their means can protect themselves and others, or the poor, who can support neither themselves nor others? ... [The rich] do not amass wealth out of weakness of mind but out of strength of character, not out of error, but on account of prudence, the mistress of this life" (Wilkins 1983, 417).

La classe dei ricchi mercanti fiorentini arruola dunque, dal repertorio antico, l'immagine della 'Ricchezza' personificata come figura allegorica dell'abbondanza e della prosperità, e la statua di Donatello campeggia sul Mercato, sede della maggior parte delle attività commerciali di Firenze (così come Piazza Duomo era il centro delle attività religiose e Piazza della Signoria di quelle civili): la città non può essere 'florida' - Firenze tutta non potrebbe essere 'fiorente' - se non per mezzo delle attività economiche e commerciali e, quindi, grazie alla ricchezza (*dovitia*) dei mecenati fiorentini, che rende possibile insieme la floridezza economica, il buon governo, la stessa fioritura delle arti.

Donatello, dunque, interpreta il mandato ideologico della committenza, nobilitandolo grazie al ricorso al repertorio classico: formalmente per la sua *Dovizia*, proposta come una statua 'all'antica', adotta il linguaggio del corpo in movimento che era considerato come la cifra distintiva dell'antichità e in particolare di quella "vita intensificata" che la contemporaneità era chiamata a imparare dalle forme del passato. Quanto ai modelli, per inventare la nuova iconografia della sua opera "all'antica", combina due diverse figure: l'immagine di una giovane con un cesto di frutta sulla testa e l'iconografia dell'Abbondanza con cornucopia.

Con tutta probabilità, l'immagine dell'ancella canefora trae ispirazione anche dalla vita reale, dalle donne che popolavano il 'Foro' cittadino, portando le merci da vendere. Una figura simile si trova nell'affresco di Ambrogio Lorenzetti che illustra gli effetti del Buon Governo in città, nel Palazzo Pubblico di Siena (1338-39): è una giovane donna che, giunta in città dalla campagna per vendere i prodotti della terra, cammina lungo le mura cittadine. E pure è affollato di paggi e signori che vanno a fare la

spesa al mercato, e di contadine che portano galline e cesti di frutta sulla testa il disegno di Ciriaco d'Ancona che, secondo Christian Hülsen, “si può considerare come la più antica ricostruzione del Foro Romano”, sebbene sempre secondo Hülsen “tutta la scena dà l'impressione di essere presa dal vivo in qualche città italiana del Quattrocento” (C. Hülsen, *La Roma antica di Ciriaco d'Ancona: disegni inedite del secolo XV*, Roma 1907: tav. 5).



I.7 | Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del Buon Governo in città*, affresco, 1338-1339. Siena, Palazzo Pubblico, sala della pace (dettaglio di paesana che porta il cesto sulla testa).

I.8 | Ciriaco d'Ancona, *Mercato dell'antica Roma*, penna e inchiostro su pergamena (?), XV sec.; in Ms. *Iohannes Marcanova. Collectio antiquitatum* (ALFA.L.5.15 = LAT.992), Modena, Biblioteca Estense Universitaria.

I.9 | Anonimo [Fra' Carnevale?], *The Ideal City*, olio e tempera su tavola, 1480-1484 ca., Baltimora, Walter Arts Museum (dettaglio della colonna posteriore di destra con *Dovizia*).

Anche per quanto riguarda il modello della figura femminile con cornucopia, forse non è necessario chiamare in causa direttamente un modello antico, dal momento che, nello strombo destro della porta della Mandorla, ovvero la porta laterale sinistra della fiancata nord del Duomo di Firenze, alla base dello strombo destro, tra i racemi e le girali d'acanto, si trova scolpita una figura di 'Abundantia', che ha probabilmente il suo modello, anche se non ancora precisamente identificato, in una moneta romana (per l'accostamento di *Abundantia* alla moneta romana si veda N. Himmelmann, *Nudità ideale*, in S. Settis, (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, Torino 1985, 202-278, in particolare pagina 233). Come noto, la Porta della Mandorla, fu realizzata tra il 1391 e il 1422 da diversi artisti, compreso Donatello che vi lavorò tra il 1404 e il 1409

(quando scolpì al centro dell'archivolto Cristo secondo l'iconografia del "Vir Dolorum"). Le facce mediane dell'imbotte esterno, a strombo, del portale, furono invece scolpite tra il 1391 e il 1397, e accolgono alcune figure nude tra i racemi, che sono tra le primissime opere di ispirazione espressamente antica a Firenze. Tra queste, l'Abbondanza appunto, ma anche diverse rappresentazioni di Ercole e una di Apollo che suona la viola. L'allegoria dell'Abbondanza è rappresentata come una figura femminile stante, con un panno che le copre solo le gambe lasciandola nuda fin sotto il grembo: nel braccio sinistro reca una cornucopia, mentre con la mano destra rovescia il contenuto di una patera, riproducendo un atto di offerta comune nell'iconografia antica.



I.10| Porta della Mandorla: *Abundantia* (strombo destro), Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore.

I.11| Anonimo [Fra' Carnevale?], *The Ideal City*, olio e tempera su tavola, 1480-1484 ca., Baltimora, Walter Arts Museum (dettaglio della colonna posteriore destra con *Dovizia*).

Donatello per la sua statua 'all'antica' produce così un ibrido: una figura femminile che avanza con passo rapido, reggendo con la mano destra un cesto di frutta sulla testa e con la sinistra una cornucopia. La *Dovizia* di Donatello, sostenuta dalle ragioni ideologiche della classe più attiva della vita politica fiorentina e perciò posta in un luogo semanticamente significativo, era presentata come un esempio formalmente eccellente dell'estetica dell'antico, e del collegamento per via di una ben riconoscibile allegoria di prosperità, tra Firenze e Roma. Perciò la statua non tardò a diventare uno dei simboli cittadini. Ma la figura della *Dovizia* di Donatello

risultante dall'ibridazione della Ninfa canefora e dell'allegoria dell'Abbondanza che sovrasta il Mercato Vecchio dall'alto della colonna romana, ha un notevole successo popolare anche in contesto domestico, in repliche miniaturizzate di varia qualità che moltiplicano l'immagine della Ninfa fiorentina, che protegge i commerci economici ma anche nei contesti privati è un'immagine beneaugurante, in quanto portatrice di vita e di doni. La miniaturizzazione e la traduzione dall'ambito pubblico al contesto domestico è testimoniata da una serie di statuine ispirate alla *Dovizia*, realizzate nella bottega di Giovanni della Robbia tra il 1494 e il 1513, delle quali alcune recano l'eloquente iscrizione GLORIA · ET DIVITIE/IN · DOMO TVA.



I.12 | Filippo Napoletano (attr.), *Piazza del Mercato Vecchio a Firenze*, olio su tela, 1600-1630 ca., Firenze, Collezione della Cassa di Risparmio (dettaglio della statua di *Dovizia* sulla colonna).

I.13 | Giovanni della Robbia, *Dovizia*, terracotta invetriata policroma, 1520 ca., Minneapolis Institute of Art.

I.14 | Fra Mattia della Robbia, *Dovizia*, terracotta invetriata policroma, 1520 ca., Firenze, Casa museo Buonarroti.

I.15 | Bottega di Fra Mattia della Robbia, *Dovizia*, terracotta invetriata policroma, 1520 ca., The Cleveland Museum of Art.

I.16 | Bottega di Giovanni della Robbia, *Dovizia*, terracotta invetriata policroma, 1520 ca., New York, Metropolitan Museum of Art.

Si tratta dello stesso significato che l'ancella canefora assume nell'affresco del Ghirlandaio della Cappella Tornabuoni: il cesto di frutta che la giovane, al seguito delle signore in visita, porta in dono a Elisabetta, non è solo un segno di deferente omaggio e cortesia, ma è simbolo beneaugurale di salute, benessere e prosperità, che ben si accorda con motivo della nascita. Un buon auspicio rivolto certo alla famiglia Tornabuoni, ma che si

estende anche alla florida *Florentia*, di cui Giovanni Battista è il santo patrono, e di cui la 'doviziosa' ancella è la personificazione allegorica.

Ma chiudiamo questa nota tornando alla Ninfa gradiva che irrompe nella scena della *Nascita del Battista* del Ghirlandaio nella cappella Tornabuoni, in Santa Maria Novella (1485-90): il confronto tra gli scritti di Warburg e il montaggio di Tavola 46 del Mnemosyne Atlas conferma che a questa immagine Warburg conferisce un ruolo guida nella costellazione che ruota intorno alla Ninfa fiorentina, ma – come si è qui argomentato – Warburg non sa, non poteva sapere, che quella figure non emerge per epifania o per copia diretta da un modello antico, ma genealogicamente è figlia della *Dovizia* di Donatello, un'immagine per noi perduta (sia fisicamente, sia dal repertorio della nostra memoria iconografica, fino al recente recupero critico) ma del tutto riconoscibile per i fiorentini del tempo. Un'immagine che era quasi pervasiva, dall'opera monumentale di Donatello 'patrona' del Mercato, fino alla minuta oggettistica domestica. E ricordiamo che lo stesso Vasari, non fa riferimento al modello artistico maggiore di Donatello, ma riporta la Ninfa della Cappella Tornabuoni alla dimensione quotidiana della vita fiorentina, descrivendola come "una femmina che porta a l'usanza fiorentina frutta e fiaschi da la villa" (Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, I, 1568, 461).

Riferimenti bibliografici essenziali sulla Dovizia di Donatello

Kaufmann 1935

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

Haftmann 1939

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

Wilkins 1983

D.G. Wilkins, *Donatello's Lost Dovizia for the Mercato Vecchio: Wealth and Charity as Florentine Civic Virtues*, "Art Bulletin" 65 (1983), 401-23.

Haines 1984

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

Masahiko Mori 1984

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

Blake Wilk 1986

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

Randolph 2002

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

Chrzanowska 2018.

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

Appendice II. Una (sola) fotografia (46_24).

La materialità immateriale delle forme

a cura di Filippo Rizzonelli

L'unico elemento contemporaneo di Tavola 46 dell'Atlante Mnemosyne è lo scatto fotografico (1900 ca.) della "campagnola a Settignano" [46_24]. La collocazione forte, in chiusura del montaggio, parrebbe contrastare con l'effettiva debolezza semantica dell'immagine. Infatti essa, in sé per sé, non è altro che una figura femminile in movimento su uno sfondo rurale, priva di particolari attributi patemici e giusto connotata dal proprio essere semplicemente ciò che di fatto ci mostra: un'abitante del luogo, intenta in una qualche quotidiana e deambulante attività, il cui senso è ormai perduto, e a noi di fatto resta ignoto.

Questo scatto - enigmatico nella sua semplicità e catturato dal gesto fotografico dello stesso Warburg - più che rappresentare un'idea o un ideale, ci presenta una situazione, plausibilmente comune, visivamente banale. In tal contesto, è ben difficile ravvisare una precisa o particolare

Pathosformel; infatti: “chiunque cammina, cammina” (così in Seminario Mnemosyne 2000).

La fotografia, posta da Warburg in tale importante posizione nell'economia di Tavola 46, va pertanto considerata rispetto alla complessità relazionale e figurale nella quale si trova inserita e collocata; si presta, infatti, a una lettura ambivalente, tanto come uno spunto meta-riflessivo (rispetto al ruolo dell'osservatore attento, e alla sua capacità e disponibilità nel ravvisare e documentare l'incedere della Ninfa nel quotidiano e banale flusso cinetico del mondo) quanto come un indizio metamediale (la presentazione fattuale delle possibilità tecniche a disposizione dello stesso osservatore per catturare immagini altrimenti sempre sfuggenti nel tempo). In tale ottica, lo scatto va interrogato per il suo possibile valore di chiave ermeneutica, non solo per la composizione del pannello nel quale è incluso, ma fors'anche per l'intero meccanismo di funzionamento della macchina-Atlante warburghiana.

La semantizzazione che caratterizza la “campagnola di Settignano” è infatti tutta contestuale: ciò che vale in questo caso non sono la postura o i rimandi iconografici che essa può evocare, bensì lo stesso supporto tecnico e la situazione nella quale è immersa. Ad essere chiamato in causa è proprio il tempo: il contingente, cioè l'istante dell'osservatore nell'atto del catturare l'osservato, e l'eternità, la fallace cristallizzazione di una particolare forma di movimento e sentimento su di un supporto tecnico deliberatamente predisposto allo scopo.

Il *punctum saliens* di questa immagine è la relazione: quella tra cacciatore e mondo; tra *medium* fotografico e tempo; tra movimento di un essere vivente e la sua cristallizzazione in un'immagine; tra unicità e moltitudine, evidenziata con il – e *grazie al* – dispositivo-Atlante.

Ciò che conta qui è l'intenzione di segnalare, proprio in forza dell'istantanea, l'impressione dell'engramma: nella campagnola di Settignano (un paesello di poche centinaia di abitanti, posto in collina a quattro chilometri a oriente di Firenze e a due dalla riva destra dell'Arno, noto soprattutto per aver prodotto e nutrito nei secoli schiere di scultori e scalpellini) viene catturato il fantasma della Ninfa e, nell'accostamento con

le altre più eloquenti immagini di Tavola 46, si scatena il demone dell'immaginario.

La donna di Settignano appare a Warburg come un fantasma: forse la sua postura in un qualche momento – un attimo prima o un attimo dopo lo scatto – attiva l'immagine della Ninfa gradiva. O forse quel che Warburg cattura con il suo scatto non è tanto l'energia della postura – la vera e propria *Pathosformel* – quanto piuttosto il retaggio dell'engramma. Portato quindi, non (solo) portamento o postura. La Ninfa di Settignano vuole essere un ponte temporale tra l'antico e il presente: anacronistica congiunzione, capace di sottolineare il meccanismo di coincidenza degli opposti, attraverso l'affermazione e il rinvenimento delle sue possibilità tecniche fattuali e, in potenza, icasticamente rigenerative.

Il *medium* ora esplicita sé stesso: la fotografia della donna è *de facto* la Ninfa manifesta, incarnata nella e dall'attualità per mezzo di furtivi sguardi e carte emulsionate con l'argento. Il rapporto qui sottolineato non è tra la forma e il significato cui essa allude, ma è indizio e contrassegno di un nesso causale che travalica i confini del tempo nello spazio. L'istantanea, si propone quindi come esempio del suo essere traccia nel contemporaneo di una costante antropologica, pista o sentiero percorribile in cerca d'una mèta sfuggente quale può essere la memoria mitica, persistente e immanente al reale – cioè ai luoghi e ai tempi di vita *del* e *nel* quotidiano. Il significante rappresentato dalla donna comune ri-attualizza nella sua complessa semplicità l'enigma della Ninfa, e alla Ninfa fornisce un supporto materiale per riprodursi e manifestarsi nel qui e nell'ora.

L'immagine viene filtrata dal prisma opaco del dispositivo fotografico e, attraverso un gioco di specchi, porta a visibilità i suoi caratteri simbolici per analogia, facendosi ri-conoscere attraverso una fisica manifestazione mondana (la campagnola di Settignano), materialmente messa in luce (fatta *fotografia*).

La lente ermeneutica del meccanismo fotografico può apparirci quindi come un berillo capace di innescare il movimento del pensiero, che purtuttavia, senza garantirci alcun appagamento immediato nel riconoscimento di una data forma del divino, allude al piacere scatenato dall'eterno inseguimento di un varco che apre a una dimensione ulteriore

rispetto al sensibile. L'istantanea impressa su celluloido – e poi stampata su cellulosa – assume quindi lo statuto di affermazione, profezia e promessa: indizio dell'esistenza persistente della Ninfa nel quotidiano e numinosa prova di una sua possibile visione come luce, quindi traccia di un percorso sempre potenzialmente rinvenibile nell'oggi – nella ricerca d'una radura di significato che, improvvisamente, ci si potrebbe aprire innanzi – attraverso l'inseguimento nell'imperscrutabile, ma percorribile, bosco delle infinite temporalità possibili.

Una radura che, come dimostra l'affresco di Villa Lemmi – presente in Tavola 46 (e analizzato, in questo stesso numero di Engramma, da Filippo Perfetti) – altro non è che il regno di Mnemosyne. È un luogo della *venatio sapientiae*, un modo attraverso cui l'ambita – e invisibile – preda inseguita, è per sempre da inseguire, seguendo le visibili impronte disseminate dal suo continuo passaggio nell'oscura selva delle esperienze umane: intime non solo pubbliche, quotidiane e personali, non solo sociali e storiche.

Se nel montaggio di Tavola 46 è infatti possibile rilevare la matrice figurale della Ninfa gradiva attraverso la trasversale comparazione dalle sue diverse manifestazioni, non dobbiamo però dimenticare che tutto ciò che possiamo osservare nell'Atlante è a sua volta riproduzione fotografica degli "originali" da esso catturati: immagini, liberamente ed arbitrariamente sottratte – in forma di dettagli o di frammenti – ai contesti storico-culturali in cui esistevano e *da cui* erano precedentemente temporalmente state imprigionate.

L'immagine della donna di Settignano – unica fotografia esplicitamente documentaria del montaggio, con un soggetto contemporaneo selezionato dallo stesso Warburg, e unica fotografia che si presenta non come riproduzione/rappresentazione ma come presenza in sé – ci appare quindi come una chiave di lettura ermeneutica ambivalente, capace di sottolineare il meccanismo affatto dicotomico di cattura-liberazione del "metodo Atlante" warburghiano.

Marmorei frontespizi, cartacei incunaboli e metalliche medaglie... La materialità dei supporti originali permetteva e al contempo limitava la manifestazione della Ninfa, inscrivendola in un monumentale archivio della memoria, determinandone e condizionandone perciò i regimi di visibilità e

sopravvivenza (nell'immagine come nell'immaginario) e quindi, di fatto, escludendola dal reale flusso del divenire e della libera espressione delle sue forme.

Warburg, però, produce uno scarto sostanziale avvalendosi della moderna tecnica fotografica: sottrae discretamente le immagini della Ninfa ai contesti (opere o cronologie) programmaticamente deputati alla sua cattura, e le condensa nell'impaginazione della Tavola dell'Atlante e così, di fatto, 'libera la Ninfa' dalla staticità della dimensione museale, permettendole di vagare e manifestarsi in altre Tavole, di incontrarsi con altre sue, varie, declinazioni, quindi di negoziare nuove strategie di sopravvivenza.

Questo è il Mnemosyne Atlas. La nera anti-cornice di presentazione delle tavole è infatti un tentativo di negazione di sé stessa (del proprio ruolo di 'congelatore' iconologico) e, al contempo, è una operazione di scorniciatura della finestra rappresentativa nella quale – e per tramite della quale – la Ninfa si era precedentemente potuta palesare.

La fotografia, in tal modo, grazie alla propria connaturata capacità di riproducibilità e democratizzazione figurale, appare come uno strumento in grado di prelevare le ninfe dai con-testi discorsivi (ed ergastolari) nei quali precedentemente si trovavano reclusi (per opportunità e necessità storico-culturali), restituendo loro, *eucaristicamente*, la fluidità e i liberi (e libertari) movimenti che da sempre le contraddistinguono.

In questo quadro, la grazia del femminile non necessariamente significa innocenza ma, all'esatto opposto, e ben più frequentemente e problematicamente, è aperta sfida allo *status quo* della narrazione storico-temporale del potere disciplinante ed etero-direzionato (vedi in Engramma il saggio sulle ninfe del '68, intese come menadica e libertaria riemersione della violenza rivoluzionaria femminile).

Strappare al soggiogante conformismo estetico-politico la visione delle cose del mondo – così come balenano in un attimo di pericolo – significa impossessarsi di un ricordo per liberarlo dalle convenzioni che storicamente lo tiranneggiano. L'indomabile e lunatica eccedenza del desiderio femminile, incarnata simbolicamente e visivamente

dall'incidenza e dall'indecenza della Ninfa, viene quindi rilevata dall'attento amante della luce per tramite di precisi e artificiali procedimenti tecnici – materialmente composti di lenti e carte emulsionate con il mercuriale metallo – determinando l'emersione di alcuni aspetti 'dell'originale', altrimenti preclusi a un'ottica naturale (in una sua canonica e/o banalizzante visione), e altresì permettendo il riconoscimento della sua autenticità e differenza nell'essere assolutamente identico alle altre sue più – grezze e banali – manifestazioni ed espressioni temporali. Tanto basta a giustificare l'introduzione di un'immagine in un montaggio a cui altrimenti – da sola – non avrebbe potuto accedere.

L'Atlante, in tal senso, potrebbe essere inteso non solo come un orizzontale spazio di presentazione e scorniciatura delle immagini simboleggianti l'irriducibilità storica e culturale del *daimon* femminile, ma come un'agorà ad uso delle ninfe stesse: immaginale e autonomo parlamento deputato a mettere in scena la loro presenza *politica*, capace di anticipare le conquiste sociali, estetiche e intellettuali dei movimenti suffragisti, femministi e libertari del Novecento.

L'Atlante, dunque, anche come luogo di liberazione collettiva dal giogo della materialità e del consumo/abuso delle immagini ad opera del potere, come incubatore di memoria del passato e – al contempo – cospirativo spazio di polarizzazione per la re-immaginazione del futuro.

Ipotesi ardua, certo, forse azzardata ed esuberante rispetto al senso che Warburg conferisce alla Tavola dedicata alla Ninfa. Ma l'Atlante è anche un gioco fatto per i posteri, un dispositivo attuale per noi. E, dopotutto, la scelta di conferire alla semplice e modesta campagnola di Settignano un ruolo così importante nella Tavola 46 ci restituisce anche questo, malgrado e oltre le intenzioni dello stesso Warburg. È una traccia dell'inarrestabile democratizzazione dello sguardo e dell'interesse per il femminile nello *Zeitgeist* del XX secolo; il riconoscimento, il ritorno e la perpetuazione del suo spirito mitico nella marcia del futuro che avanza attraverso il quotidiano. È la riproduzione bio-politica della Ninfa che, prima ancora di essere catturata e imprigionata nei marmi, nei colori e negli ori delle immagini del potere, appartiene alla vita in quanto tale. E il *flaneur*, con la sua immaginifica capacità di visione, anche a passeggio per le strade di un paesello toscano (o tra le rovine di Pompei), se segue

Hermes e Afrodite può incontrarla, la Ninfa, in una delle sue infinite e imprevedibili metamorfosi.

Questo è l'Atlante. E a dire tutto questo, basta una (sola) fotografia.

Riferimenti bibliografici essenziali

Benjamin [1940] 1997

W. Benjamin, *Sul concetto di storia* [1940], a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Torino 1997.

Centanni 2017

M. Centanni, *Fantasmî dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento*, Rimini 2017.

Hillman [2009] 2013

J. Hillman, *Psicologia alchemica* [*Alchemical Psychology*, Washington 2009], trad. it. di A. Bottini, Milano 2013.

Zucconi 2020

F. Zucconi, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Milano-Udine 2020.

Dettagli e Schede dei materiali in Mnemosyne Atlas, Tavola 46

a cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni, Sara Agnoletto, Giulia Zanon con Maria Bergamo, Ilaria Grippa, Filippo Perfetti, Chiara Velicogna

§ Per i criteri di compilazione e i campi delle Schede (Oggetto; Elemento in Tavola; Ricorrenze nell'Atlante; Menzione negli scritti di Warburg; Soggetto), si rimanda agli Appunti di metodo sulla pubblicazione dei Materiali del Mnemosyne Atlas.

46_1 | Agilulfo in trono e scena di omaggio con “Vittoria frettolosa”



46_1 | Elmo di Agilulfo. Lamina di rame lavorata a sbalzo (ca. 6,7 x 18,9 cm.), VII sec. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

OGGETTO

Autore: Anonimo orafo longobardo

Titolo: Agilulfo in trono e scena di omaggio

Tecnica e materiali: Lamina di rame lavorata a sbalzo e dorata a amalgama

Dimensioni: ca. 6,7 x 18,9 cm.

Datazione: VII sec.

Collocazione, luogo di conservazione: Firenze, Museo Nazionale del Bargello

Note:

Frontale di elmo con scena di tributo verso il re Agilulfo, che commemora la riuscita dell'assedio posto a Roma sul finire dell'anno 593. Il soggetto è identificato dalla scritta punzonata: "D(OMI)NO AGILU(LF) REGI" [Al signore re Agilulfo],

Riferimenti bibliografici principali

- A. Del Grosso, *Frontale di elmo*, in *Lucca e l'Europa. Un'idea di medioevo V-XI secolo*, catalogo della mostra (Lucca, Fondazione Ragghianti, 26 settembre 2010 - 9 gennaio 2011), Lucca 2010, cat. 29, pp. 51-52.

- G. Ciampoltrini, *Un contributo per la 'lamina di Agilulfo'*, "Prospettiva" 52 (1988), pp. 50-52.

ELEMENTO IN TAVOLA

Riproduzione fotografica (ca. 12,9 x 7 cm.)

RICORRENZE NELL'ATLANTE

Nessuna

MENZIONI NEGLI SCRITTI DI WARBURG

"Das Diadem des Agilulf: Wechsel auf Weltgeltung - Wenn König Agilulf die Nike eigenet, so will er sich durch tätowierung die Expansionskraft der römischen Imperiums magisch erwerben".

[Il diadema di Agilulfo: cambiare per affermarsi universalmente. Se re Agilulfo si impossessa della Nike, egli intende acquisire magicamente attraverso un marchio la forza espansiva dell'impero romano]

Frammenti tra Manet e Mnemosyne [102.1.2 [5]]

SOGGETTO

La lamina presenta una scena di omaggio, nella quale, alla fissità del gruppo centrale, rappresentato frontalmente, fa da contrappunto il dinamismo delle due coppie di guerrieri che avanzano simmetricamente dai due lati preceduti da due Vittorie alate. Il Re che si vuole erede dell'Impero romano arruola nell'iconografia dell'omaggio alla sua maestà, l'immagine della Nike, prefigurazione della *Eilsieglinde*, la "Vittoria frettolosa" (così Warburg: v. scheda 46_16a).

46_2 | Ninfe gradive/canefore in scena di Natività



46_2 | Filippo Lippi, *Tondo Bartolini* (Madonna con Bambino; sullo sfondo, nascita della Vergine e incontro di Gioacchino e Anna). Tempera su tavola, 1452-1453. Firenze, Palazzo Pitti.

OGGETTO

Autore: Filippo Lippi

Titolo: Madonna con Bambino e storie della vita di Sant'Anna

Tecnica e materiali: Tempera su tavola

Dimensioni: 135 cm (diametro)

Datazione: 1452-1453

Collocazione, luogo di conservazione: Firenze, Palazzo Pitti, Sala di Prometeo

Note:

Immagine sacra con destinazione domestica realizzata da Filippo Lippi per Leonardo Bartolini Salimbeni (1452-1453), della potente famiglia di commercianti fiorentini.

Riferimenti bibliografici principali

- A. De Marchi, C. Gnoni Mavarelli, C. Acidini Luchinat, *Da Donatello a Lippi. Officina Pratese*, Milano 2013, pp. 170-171.

ELEMENTO IN TAVOLA

Riproduzione fotografica (12,2 cm di diametro)

RICORRENZE NELL'ATLANTE

Nessuna

MENZIONI NEGLI SCRITTI DI WARBURG

"Vorrei accennare brevemente che si deve riguardare come una filiazione artistica di questo tipo anche quella figura femminile con un canestro o con un vaso sulla testa che, a guisa di canefora, ricorre sì spesso come vago motivo ornamentale nei quadri ed affreschi della scuola fiorentina da Filippo Lippi fino a Raffaello".

I Costumi per intermezzi italiani del 1589, in RPA, p. 95

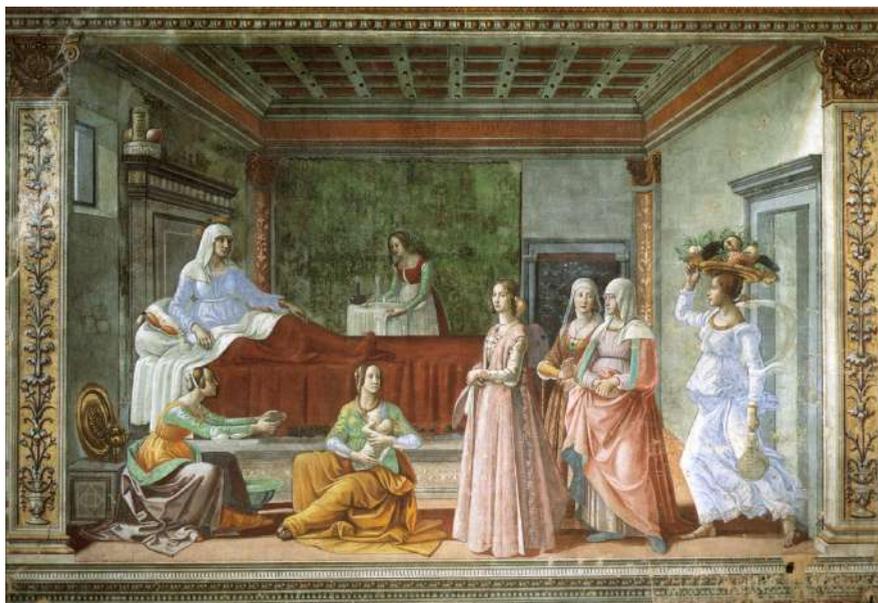
It may be added that an artistic reflection of the nymph type can be found in the striding maiden, carrying a basket or a pot on her head, who appears so often as a generalized ornamental motif in the panel paintings and frescoes of the Florentine School, from Filippo Lippi to Raphael. But it would take too long to trace this figure through all her successive phases, down to the end of the sixteenth century.

Renewal, Addenda 381.

SOGGETTO

Nella scena sullo sfondo a sinistra, tra le donne che fanno visita ad Anna che ha appena partorito, si possono riconoscere due figure femminili che portano in testa un cesto di frutta. Una delle due avanza speditamente con le vesti leggere che, svolazzando, aderiscono e ne mettono in evidenza le membra del corpo: è una delle epifanie della Ninfa gradiva, la "Fräulein Schnellbring", la Servetta-porta-in-fretta.

46_3 | Irruzione della Ninfa gradiva in scena di Visita a Elisabetta



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

OGGETTO

Autore: Domenico Ghirlandaio

Titolo: Nascita di San Giovanni Battista

Tecnica e materiali: Affresco

Dimensioni: Non registrate

Datazione: 1485-1490

Collocazione, luogo di conservazione: Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni, parete destra, registro intermedio.

Note:

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

Attraverso le storie sacre si celebra il prestigio della famiglia: al centro della composizione è rappresentata Giovanna degli Albizzi, sposa di Lorenzo Tornabuoni (figlio del committente), e al suo seguito, Lucrezia Tornabuoni.

L'affresco con la *Nascita di San Giovanni Battista* è posto *en pendant* rispetto a quello della *Nascita della Vergine*, affrescato sulla parete di fronte.

Nell'iscrizione latina del Poliziano che accompagna gli affreschi, la celebrazione dei Tornabuoni è iscritta nella più generale celebrazione di Firenze e del governo dei Medici che la rendono ricca e pacifica: AN(NO) MCCCCLXXXX QUO PVLCHERRIMA CIVITAS OPIBUS VICTORIIS ARTIBVS AEDIFICIISQVE NOBILIS COPIA SALVBRITATE PACE PERFRVEBATVR [Nell'anno MCCCCLXXXX in cui la città bellissima, per ricchezza, vittorie, attività ed edifici godeva di salubrità e pace].

Vasari, nel descrivere la scena della *Natività del Battista*, sottolinea la bellezza della donna con il cesto di frutta e un paio di fiaschi portati dalla campagna "all'usanza fiorentina", ispirata come la portatrice di cesta del Tondo Pitti di Filippo Lippi (46_2), alla scultura della Dovizia di Donatello, che al tempo faceva bella mostra di sé dall'alto della sua colonna, nella piazza del Mercato Vecchio (v. Seminario Mnemosyne 2021, Appendice II de: *Il passo della Ninfa. Saggio interpretativo di Tavola 46*).

Riferimenti bibliografici principali

- Francesco Razeto, *La Cappella Tornabuoni a Santa Maria Novella*, in M. Bellini (a cura di), *Cappelle del Rinascimento a Firenze*, Firenze 1998.

ELEMENTO IN TAVOLA

Riproduzione fotografica (ca. 28,8 x 38,1 cm)

RICORRENZE NELL'ATLANTE

Tav 45, Fig. 8

MENZIONI NEGLI SCRITTI DI WARBURG

“La Tornabuoni che entra nella stanza per una solenne visita di felicitazione” – nota Warburg, si distingue “per il riserbo austero, un po’ filisteo, della moglie di un notevole che deve accentuare le buone maniere e che conosce soltanto quelli cui è stata già presentata”, in Gombrich [1970] 1983, p. 98

“She [Mrs Tornabuoni] stepping into the nursery on a formal visit” – Warburg writes – shows “the conventional, austere insularity of the patrician’s wife who is required to stick to form and only knows those who are presented to her”.

Three Lectures on Leonardo (1899), in Sherman et alii 2020, 49; già in Gombrich 1970, p. 104

“[...] No, amico mio, non posso presentarti così alla fanciulla. Se non sei in qualche modo già introdotto, rischi di precipitarti nel palazzo chiuso e sprangato di una famiglia patrizia fiorentina con la stessa irruenza che caratterizza la tua signoria dal passo leggero. No, non si può in modo così temerario pretendere di fare l’intima conoscenza di qualcuno che appartiene alla famiglia Tornabuoni, sia pur di una domestica. Capisco che tu non abbia idea di ciò che sta dietro queste immagini... Siediti dunque insieme a me in uno stallo del coro senza far rumore per non disturbarli: i Tornabuoni stanno tenendo qui una sacra rappresentazione in onore della Vergine Maria e del Battista. Giovanni Tornabuoni è riuscito ad acquistare il patronato del coro e il diritto alla sua decorazione. Adesso i membri della sua famiglia possono apparire in guisa di personaggi della leggenda sacra. Usano questo loro diritto serenamente e con dignità: patrizi, autentici osservatori quali sono, hanno maniere innate e impeccabili. Che con la tua procellaria pagana tu possa irrompere in questa pacata rispettabilità, in questo controllato cristianesimo, mi svela l’aspetto enigmatico e illogico della semplice umanità primitiva dei Tornabuoni, che tanto mi attira non meno di quanto tu sia rapito dal fascino sfuggevole della tua ignota apparizione. Ti senti pronto a seguirla come una idea alata attraverso tutte le sfere in una amorosa ebbrezza platonica; mentre io mi accontento di volgere il mio sguardo filologico sul terreno dal quale è emersa, e a chiedermi con stupore: questa strana e delicata pianta ha davvero le sue radici nell’austera terra fiorentina? Forse un astuto giardiniere – con una segreta propensione per l’elevata cultura rinascimentale – ha insinuato nei riluttanti Tornabuoni l’idea che adesso tutti devono avere un simile fiore alla moda, un tale gioioso e fantastico punto di attrazione al centro del proprio sobrio giardino privato? Oppure, non è piuttosto che il mercante e il suo giardiniere, animati dalla stessa elementare volontà di vita, per la loro rigogliosa pianta ornamentale hanno strappato un pezzo della oscura terra che circonda la chiesa al cupo rigore dei fanatici domenicani?”

Aby Warburg, Lettera a André Jolles [senza data]

“[Sui rilievi dell’arco di Costantino nella Cappella Tornabuoni] che cosa vogliono significare questi rilievi? Certo, non stilizzano il convegno familiare della consorte Tornaquinci-Tornabuoni così come esso si presenta esteriormente. Forse vogliono semplicemente essere appesi alla lista di presenza della riunione familiare, quasi una specie di solenne sigillo in stile romano, e per questo si trovano nel dipinto conclusivo che nell’iscrizione sopra il portale inneggia al felice stato di pace fi Firenze intorno al 1490. Ma della Vittoria in pietra dell’arco di Costantino emana purtroppo anche un altro effetto, puramente artistico. Direttamente sopra il

sacrificio di Zaccaria è presentata una solenne visita a Sant'Elisabetta puerpera; imponenti dame della famiglia Tornabuoni si congratulano con lei in dignitoso atteggiamento di chi fa parte della società più eletta. Dietro ad esse entra frettolosa una srevente con un fiasco in mano e sul capo un piatto di frutta. Malgrado questo compito prosaico essa è stilizzata idealmente: la sua veste è cinta e svolazza come quella della Vittoria, e benché i suoi piedi ornati di sandali debbano soffermarsi su questa terra, pure la veste, simile a vela gonfiata dal vento, che le scende dalla spalla, le conferisce un surrogato terreno, seppure solo ornamentale, degli olimpici attrezzi. Una differenza fra la dea della Vittoria traiana e la "Vittoria fiorentina casalinga" si ha nel fatto che questa è presentata di profilo; ma anche questa posizione la bottega del Ghirlandajo la trovò già esistente nel suo libro di disegni da modelli antichi: una donna dalle vesti svolazzanti che porta addirittura anche una cesta di frutta, si trova nel libro con l'annotazione: "in sulla piazza di Sancto Pietro". Questa cesta può essere un'aggiunta; tutta la figura si ritrova uguale come ninfa su un sarcofago di tipo bacchico, dove al posto della cesta essa ha in mano un mazzo di fiori. Ma solo in seconda linea si tratta dell'archeologia della figura; siamo autorizzati a interpretare questa ninfa come simbolo dell'affermazione della vita così com'era concepita dal Quattrocento".

Lo stile ideale anticheggiante, in RPA, pp. 299-300

"La ninfa del Ghirlandajo non ha nulla di orgiastico; ciò nonostante anch'essa fa parte, nella visione del mondo savonaroliano, dei tipi di quella *insolente* vanità pagana, la cui immagine non doveva più essere tollerata nelle chiese".

Lo stile ideale anticheggiante, in RPA, p. 301

"Il Ghirlandajo possedeva, a quanto ci è noto, come Giuliano da Sangallo, un libro di disegni archeologici: e mediante le formule patetiche di questi disegni egli cercò di ispirare alla prosa Tornabuoni lo stile più elevato di una nobiltà ideale antica, giacché proprio a quell'epoca i libretti dell'antica mimica patetica non si lasciavano più trattenere a una pia distanza".

Le ultime volontà di Francesco Sassetti, in RPA, p. 245

"Like Giuliano da Sangallo, Ghirlandaio is known to have kept an archaeological sketchbook; this was the source of the emotive formulas that infuse the prose of the Tornabuoni frescoes with the loftier style of an idealized antique rendering of motion. Once freed, the votaries of antique emotive getsure could no longer be kept discreetly at a distance".

Francesco Sassetti's Last Injunctions to his sons, in *Renewal*, p. 249

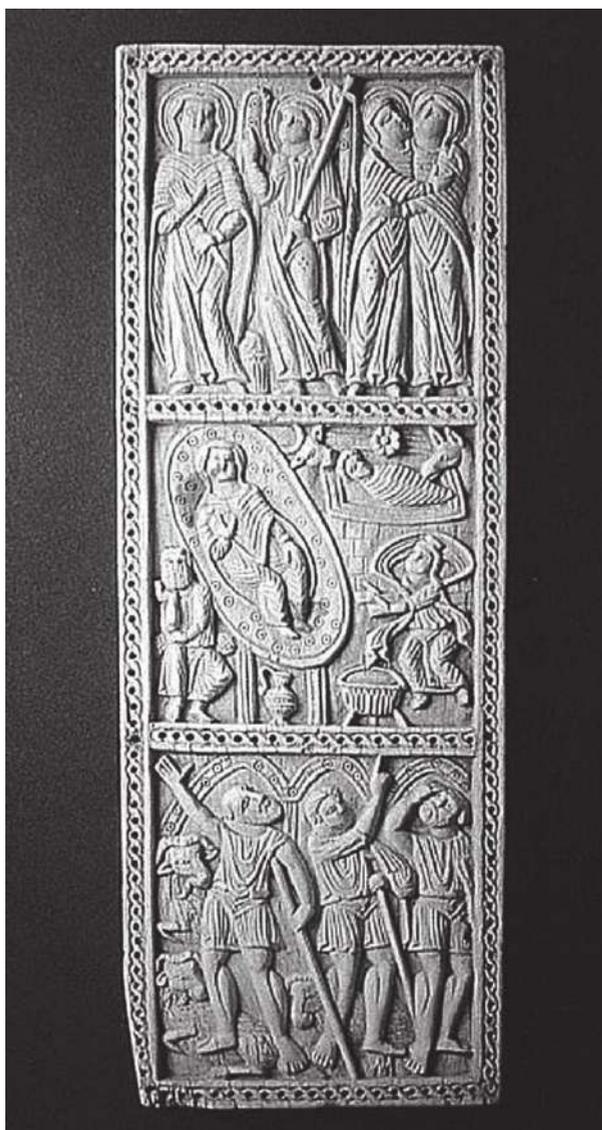
"The lively image of a maidservant hurrying in is already present in Fra Filippo; but it was not until Botticelli had become familiar with the numphs of antiquity, both in art and in literature, that this running female figure acquired the sprightly, self-assured beauty of her first appearance in his fresco in the Sistine Chapel. There, Pinturicchio, Signorelli, Rosselli, and Ghirlandaio all learned from Sandro her place in art as the decorative personification of the Florentine nymph".

Sandro Botticelli, in *Renewal*, p. 159

SOGGETTO

Tre nobildonne della famiglia Tornabuoni fanno visita a Elisabetta puerpera. Nella scena spicca una figura femminile che avanza speditamente, il movimento accentuato dalle ventilate vesti, reggendo un cesto di frutta sulla testa. Nell'immaginario di Warburg è questa l'epifania della Ninfa gradiva per eccellenza.

46_4 | Ancella come prefigurazione della Ninfa, in scena di Natività



46_4 | Scene con storie di Cristo: Annunciazione, Visitazione, Natività, Adorazione dei Pastori. Bassorilievo su valva di dittico eburnea, VII sec. Bologna, Museo Civico Medievale.

OGGETTO

Autore: Anonimo incisore bizantino

Titolo: Scene della vita di Cristo: Annunciazione, Visitazione, Nascita di Cristo e Annuncio ai pastori

Tecnica e materiali: Bassorilievo su valva di dittico eburnea

Dimensioni: Non registrate

Datazione: VII sec

Collocazione, luogo di conservazione: Bologna, Museo Civico Medioevale

Note:

Riferimenti bibliografici principali

– G. Gasparri, *Gli avori bizantini del Museo Civico Medievale di Bologna. Arte, collezionismo e imitazione in stile*, in A. Rigo, A. Babuin, M. Trizio (a cura di), *Vie per Bisanzio. Atti del VII Congresso Nazionale dell'Associazione Italiana di Studi Bizantini*, Venezia, 25-28 novembre 2009, Bari 2013, pp. 905-914.

ELEMENTO IN TAVOLA

Riproduzione fotografica (ca. 17,1 x 6,3 cm)

RICORRENZE NELL'ATLANTE

Nessuna

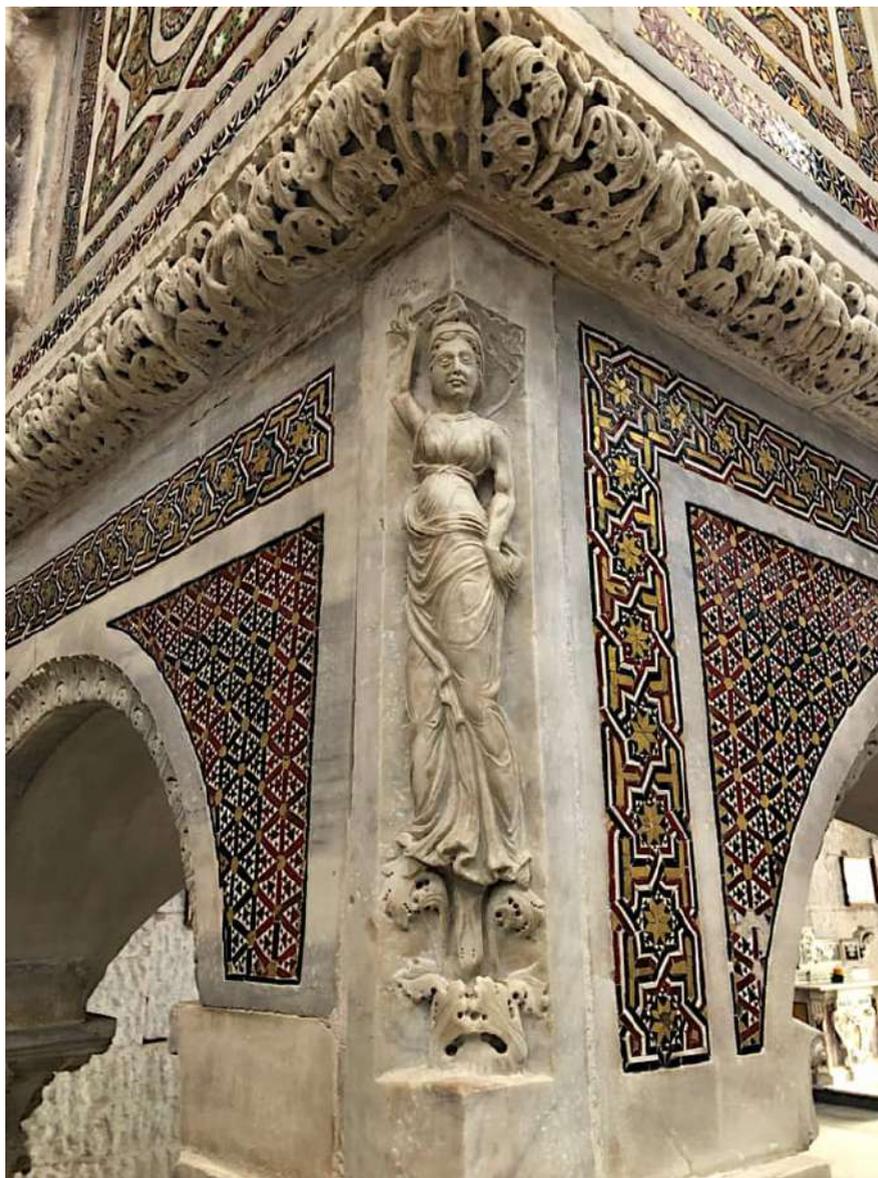
MENZIONI NEGLI SCRITTI DI WARBURG

Non registrate

SOGGETTO

Il motivo per cui questo oggetto è inserito in Tavola è la presenza – a sinistra, nel comparto centrale del bassorilievo, raffigurante la *Natività di Cristo* – di una figura femminile che assiste e si prende cura della Vergine e del neonato dopo il parto. La figura della balia premusorsa può essere considerata una prefigurazione della Ninfa: nonostante la rigidità dei suoi movimenti, salta alla vista il velo ondeggiante che la avvolge, 'accessorio in movimento' che più tardi caratterizzerà le ninfe fiorentine e rinascimentali.

46_5 | Cariatide-canefora nell'ambone di Sessa Aurunca



46_5 | Figura femminile in funzione di cariatide. Altorilievo in marmo, 1259-1283. Sessa Aurunca, Cattedrale dei Santi Pietro e Paolo.

OGGETTO

Autore: Peregrino/Pellegrino da Sessa

Titolo: Figura femminile in funzione di cariatide

Tecnica e materiali: Altorilievo in marmo

Dimensioni: ca. 100 x 25 cm

Datazione: 1259-1283

Collocazione, luogo di conservazione: Sessa Aurunca, Cattedrale dei Santi Pietro e Paolo, ambone

Note:

Altorilievo dell'ambone di Sessa Aurunca, che riprende il modello del pulpito di Aiello, della cattedrale di Salerno. L'opera fu iniziata dal vescovo Pandolfo (1223-1259) e portata a compimento dal successore Giovanni (1259-1283).

Riferimenti bibliografici principali

- C. Capomaccio, *Monumentum Resurrectionis: ambone e candelabro per il cero pasquale. Iconografia e iconologia del monumento nella Cattedrale di Sessa Aurunca (Caserta)*, Città del Vaticano 2002.

ELEMENTO IN TAVOLA

Riproduzione fotografica (ca. 11,9 x 4,6 cm)

RICORRENZE NELL'ATLANTE

Nessuna

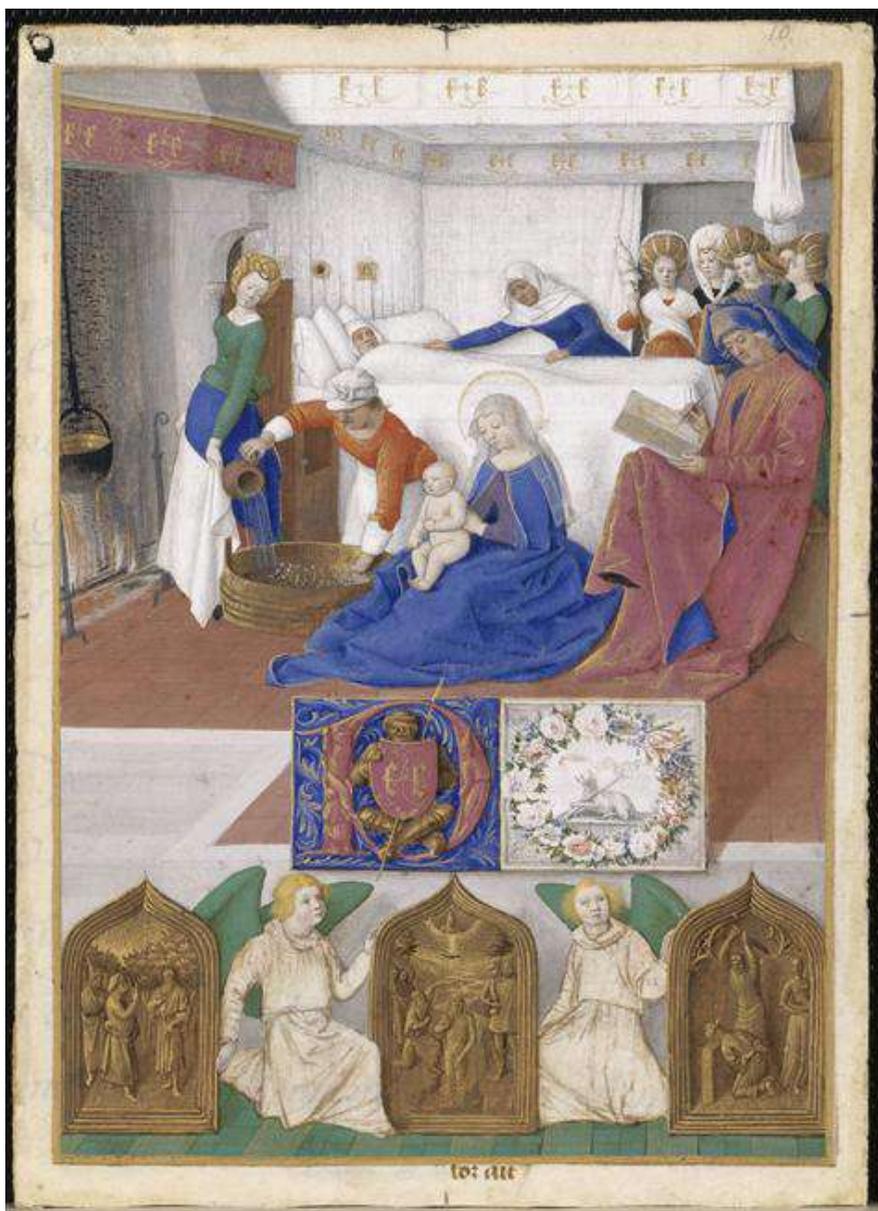
MENZIONI NEGLI SCRITTI DI WARBURG

Non registrate

SOGGETTO

Delle sculture scolpite nel basamento di sostegno dell'ambone di Sessa Aurunca, Warburg estrapola un dettaglio dell'altorilievo su uno spigolo, assimilabile a una cariatide per aspetto e funzione simulata, che ha in più le vesti ventilate che lasciano trasparire le forme del corpo, e il braccio destro alzato a riprodurre la movenza della Ninfa canefora. La figura è da leggere in dialogo con la canefora dello *spolium* di San Zeno (46_16a).

46_6 | Natività 'alla francese' (senza Ninfa)



46_6 | Jean Fouquet, *Nascita di Giovanni Battista*. Tempera su pergamena, 1452-1460. Miniatura dal *Libro d'Ore di Etienne Chevalier*, ms. 71, fol. 28r. Chantilly, Musée Condé.

OGGETTO

Autore: Jean Fouquet

Titolo: Nascita di Giovanni Battista

Tecnica e materiali: Tempera su pergamena

Dimensioni: ca. 21 x 15 cm

Datazione: VII sec

Collocazione, luogo di conservazione: Jean Fouquet, *Le Livre d'Heures d'Étienne Chevalier*, 1452-1460 ms. 71, folio 28 r, Chantilly, Musée Condé. Ms. 71, 1965.1.2490

Note

Il *Libro delle ore di Étienne Chevalier* è un manoscritto realizzato tra il 1452 e il 1460 da Jean Fouquet per Étienne Chevalier, tesoriere di re Carlo VII. La miniatura costituisce in sé un piccolo dipinto che, pur assimilando influenze italiane e fiamminghe, mantiene un carattere tipicamente francese, tra gotico e rinascimentale. La scena è ambientata in un contesto borghese dell'epoca di Étienne Chevalier. Al centro della composizione la Vergine tiene in braccio il neonato mentre una serva prepara il bagno. Il padre, Zaccaria, ammutolito dalla sua mancanza di fede, scrive il nome 'Giovanni' su un registro. Elisabetta è sdraiata su un letto vestita di bianco. La levatrice aggiusta il lenzuolo mentre sopraggiungono le sorelle di Elisabetta. I tre pannelli in basso rappresentano scene della vita di San Giovanni

Riferimenti bibliografici principali

– F. Avril (dir.), *Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XV siècle*, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France-Hazan 2003.

ELEMENTO IN TAVOLA

Riproduzione fotografica (ca. 8,2 x 6 cm)

RICORRENZE NELL'ATLANTE

Nessuna

MENTIONI NEGLI SCRITTI DI WARBURG

Non registrate

SOGGETTO

L'opera di Fouquet fa serie con l'affresco del Ghirlandaio, immagine-guida di Tavola 46, mediante il tema della scena di natività e la stanza della partorientente. Ma, purtuttavia, appartiene a un contesto culturale completamente altro: l'abbigliamento delle figure è molto più infagottato e le posture dei personaggi sono più statiche. Il dinamismo è affidato alle figure ancillari, mentre le anonime dame in visita e i protagonisti della storia biblica hanno un atteggiamento rigido e composto.

46_7 | Ninfa assoluta



46_7 | Artista della cerchia di Domenico Ghirlandaio (o un suo imitatore), Portatrice di frutta (copia della canefora dalla *Nascita di San Giovanni Battista*). Affresco staccato, fine del XV – inizio del XVI secolo. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.

OGGETTO

Autore: Artista della cerchia di Domenico Ghirlandaio, o un suo imitatore

Titolo: Portatrice di frutta

Tecnica e materiali: Affresco staccato, collocato su nuovo intonaco assicurato a incannucciato su telaio di legno

Dimensioni: ca. 121,5 x 77 x 4,7 cm

Datazione: Fine del XV – inizi del XVI secolo

Collocazione, luogo di conservazione: Pisa, Museo Nazionale di San Matteo

Note:

Riferimenti bibliografici principali

– O. Cucchiello e P. Zatti (a cura di), *Canova. I volti ideali*, catalogo della mostra, Gam di Milano 25 ottobre 2019 – 18 febbraio 2020, Milano 2019.

ELEMENTO IN TAVOLA

Riproduzione fotografica (ca. 11,6 x 7,9 cm)

RICORRENZE NELL'ATLANTE

Nessuna

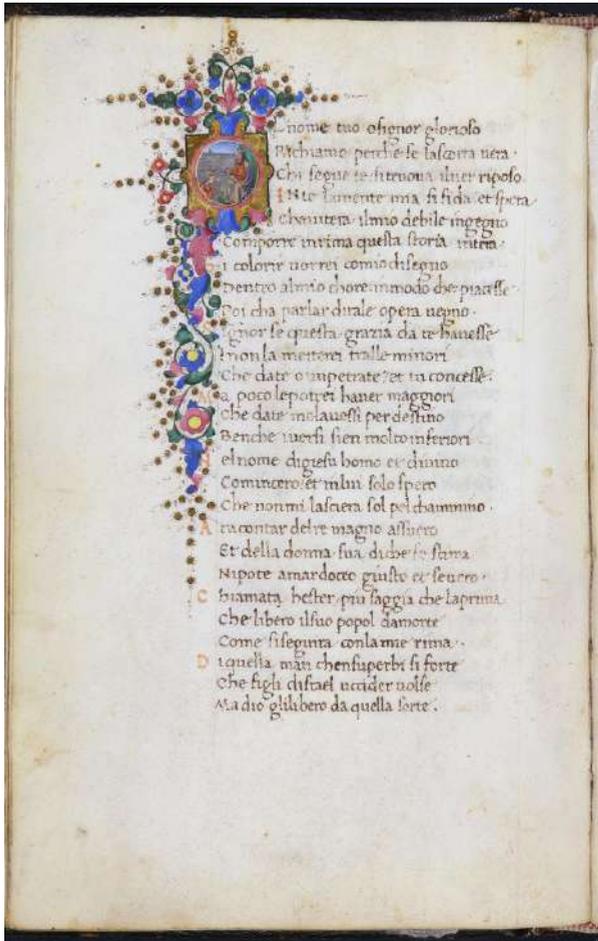
MENZIONI NEGLI SCRITTI DI WARBURG

Non registrate

SOGGETTO

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

46_8 | Lucrezia, Signora e Magistra: la “fiaba” di Ester



46_8 | Gherardo di Giovanni del Fora, *Ester si inginocchia dinanzi ad Assuero*.
Tempera su pergamena, post 1469; in Lucrezia Tornabuoni, *Istorie in rima: La storia di Hester*, codice membranaceo Magl. VII.338, fol. 51v. (53v.). Firenze, Biblioteca Nazionale.

OGGETTO

Autore: Gherardo di Giovanni del Fora

Titolo: Ester si inginocchia dinanzi ad Assuero

Tecnica e materiali: Tempera su pergamena

Dimensioni: ca. 14,3 x 22,1 cm

Datazione: post 1469

Collocazione, luogo di conservazione: Lucrezia Tornabuoni, *Istorie in rima*, codice membranaceo, Magl. VII.338, fol. 57v., Firenze, Biblioteca Nazionale

Note

Nel Marzo 1929 Warburg informa Saxl che vuole pubblicare i poemi di Lucrezia Tornabuoni con un trattato sulla storia di Tobia [WIA GC/24967].

Questa volontà è già documentata nello scambio epistolare del 1928 tra Warburg e Heinrich Bodmer, in cui Warburg ordina le fotografie delle miniature dei manoscritti di Lucrezia Tornabuoni il 27 Febbraio 1928 [WIA GC/19829]; Bodmer da parte sua, si mette in contatto con il Dipartimento di Filologia dell'Università di Firenze per curare l'edizione [WIA GC/19843]; le lettere di Lucrezia vengono trascritte da uno studente di filosofia, Hans Diller [WIA GC/22638].

Riferimenti bibliografici principali

- Lucrezia Tornabuoni, *Storia di Hester e Vita di Tubia*, edizione critica e commento a cura di L. Mazzoni, Roma 2020.

ELEMENTO IN TAVOLA

Riproduzione fotografica (ca. 9 x 14,2 cm.)

RICORRENZE NELL'ATLANTE

Nessuna

MENZIONI NEGLI SCRITTI DI WARBURG

"Lorenzo aveva evidentemente ereditato da sua madre Lucrezia Tornabuoni il gusto del favoleggiare; era lei stessa poetessa "alla casalinga", componeva dei piatti casalinghi poetici per i suoi figli rifacendo in rime, in modo un po' rozzo, ma straordinariamente vivo, 'la vita di San Giovanni', la storia di 'Tobia e l'Angelo', di 'Ester', della 'casta Susanna', come se quegli esseri biblici fossero battezzati nel battistero di San Giovanni".

Arte del ritratto e borghesia fiorentina, in RPA, pp. 131-132

"Lorenzo had clearly inherited his love of storytelling from his mother, Lucrezia Tornabuoni. She was a poet herself, *alia casalinga*, writing homespun verses for her children in which she put into crude but vivid rhyme "The Life of Saint John" and the tales of "Tobias and the Angel", "Esther", and "The Chaste Susanna", rather as if

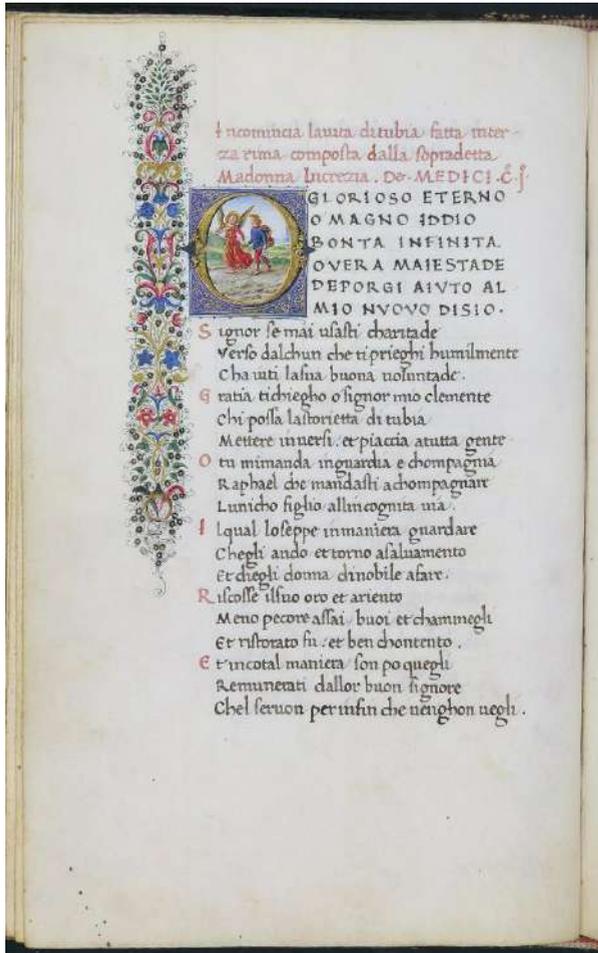
those biblical personages had been baptized in the Baptistery of San Giovanni.”
Art of Portraiture and the Florentine Bourgeoisie, in *Renewal*, p. 201

“Assoldato per 500 lire lo studente in filosofia Diller per trascrivere le lettere di
Lucrezia Tornabuoni”
Diario Romano, p. 30

SOGGETTO

Warburg inserisce in Tavola 46, alcuni fogli miniati dal manoscritto magliabecchiano con le *Istorie in rima* composte da Lucrezia Tonabuoni, mettendo l’accento sul ruolo della madre nell’educazione di Lorenzo, come esempio del protagonismo delle figure femminili fiorentine che in Tavola 46 appaiono al centro di diverse opere. L’interesse di Warburg cade sul testo delle “storie sacre” di Lucrezia Tornabuoni, di cui, come risulta dall’epistolario conservato al Warburg Institute, progetta una edizione critica.

46_9 | Lucrezia, Signora e Magistra: la “fiaba” di Tobia e l’Angelo



46_9 | Gherardo di Giovanni del Fora, *Tobia e l'Angelo*. Tempera su pergamena, post 1469; in Lucrezia Tornabuoni, *Istorie in rima: La vita di Tubia*, codice membranaceo Magl. VII.338, fol. 89v. (93v.). Firenze, Biblioteca Nazionale.

OGGETTO

Autore: Gherardo di Giovanni del Fora

Titolo: Tobia e l'Angelo

Tecnica e materiali: Tempera su pergamena

Dimensioni: 14,3 x 22,1 cm

Datazione: ante 1469

Collocazione, luogo di conservazione: Lucrezia Tornabuoni, *Istorie in rima: La vita di Tubia*, codice membranaceo Magl. VII.338, fol. 89v., Firenze Biblioteca Nazionale

Note

Nella raffigurazione sono rappresentati Tobia e l'Angelo venuto in suo aiuto. Il tema del viaggio di Tobia è relativamente frequente nella Firenze del Rinascimento, poichè veniva associati alla protezione dei giovani che partivano in viaggio, spesso per formarsi a fianco dei padri praticando in una delle numerose filiali commerciali all'estero delle banche fiorentine.

Nel Marzo 1929 Warburg informa Saxl che vuole pubblicare i poemi di Lucrezia Tornabuoni con un trattato sulla storia di Tobia [WIA GC/24967].

Questa volontà è già documentata nello scambio epistolare del 1928 tra Warburg e Heinrich Bodmer, in cui: Warburg ordina le fotografie delle miniature dei manoscritti di Lucrezia Tornabuoni il 27 Febbraio 1928 [WIA GC/19829]; Bodmer, a sua volta, si mette in contatto con il Dipartimento di Filologia dell'Università di Firenze per curare l'edizione [WIA GC/19843]; le lettere di Lucrezia vengono trascritte da uno studente di filosofia, Hans Diller [WIA GC/22638].

Riferimenti bibliografici principali

- Lucrezia Tornabuoni, *Storia di Hester e Vita di Tubia*, edizione critica e commento a cura di L. Mazzoni, Roma 2020.

ELEMENTO IN TAVOLA

Riproduzione fotografica (ca. 9 x 14,2 cm.)

RICORRENZE NELL'ATLANTE

Nessuna

MENZIONI NEGLI SCRITTI DI WARBURG

"Lorenzo aveva evidentemente ereditato da sua madre Lucrezia Tornabuoni il gusto del favoleggiare; era lei stessa poetessa "alla casalinga", componeva dei piatti casalinghi poetici per i suoi figli rifacendo in rime, in modo un po' rozzo, ma straordinariamente vivo, 'la vita di San Giovanni', la storia di 'Tobia e l'Angelo', di 'Ester', della 'casta Susanna', come se quegli esseri biblici fossero battezzati nel battistero di San Giovanni".

Arte del ritratto e borghesia fiorentina, in RPA, pp. 131-132

“Lorenzo had clearly inherited his love of storytelling from his mother, Lucrezia Tornabuoni. She was a poet herself, *alia casalinga*, writing homespun verses for her children in which she put into crude but vivid rhyme “The Life of Saint John” and the tales of “Tobias and the Angel”, “Esther”, and “The Chaste Susanna”, rather as if those biblical personages had been baptized in the Baptistery of San Giovanni.” *Art of Portraiture and the Florentine Bourgeoisie*, in *Renewal*, p. 201

“Assoldato per 500 lire lo studente in filosofia Diller per trascrivere le lettere di Lucrezia Tornabuoni”
Diario Romano, p. 30

SOGGETTO

Warburg inserisce in Tavola, 5 pagine miniate dal manoscritto magliabecchiano con le storie in rima composte da Lucrezia Tornabuoni, mettendo l'accento sul ruolo della madre nell'educazione di Lorenzo. È una riprova del protagonismo delle figure femminili fiorentine che sono al centro di diverse opere del montaggio. L'interesse di Warburg ricade sul testo delle “storie sacre” di Lucrezia Tornabuoni, di cui progetta una edizione critica, come risulta dall'epistolario conservato presso il Warburg Institute Archive.

46_10 | Lucrezia, Signora e Magistra: la “fiaba” di Giuditta



46_10 | Gherardo di Giovanni del Fora, *Giuditta e Oloferne*. Tempera su pergamena, post 1469; in Lucrezia Tornabuoni, *Istorie in rima: Ystoria di Iudith vedova hebraea*, codice membranaceo Magl. VII.338, fol. 28r. (26 bis). Firenze, Biblioteca Nazionale.

OGGETTO

Autore: Gherardo di Giovanni del Fora

Titolo: Giuditta e Oloferne

Tecnica e materiali: Tempera su pergamena

Dimensioni: 14,3 x 22,1 cm

Datazione: ante 1469

Collocazione, luogo di conservazione: Lucrezia Tornabuoni, *Istorie in rima: Ystoria di Iudith vedova hebraea*, codice membranaceo Magl. VII.338, fol. 28r., Firenze, biblioteca Nazionale

Note

Nel Marzo 1929 Warburg informa Saxl che vuole pubblicare i poemi di Lucrezia Tornabuoni con un trattato sulla storia di Tobia [WIA GC/24967].

Questa volontà è già documentata nello scambio epistolare del 1928 tra Warburg e Heinrich Bodmer, in cui Warburg ordina le fotografie delle miniature dei manoscritti di Lucrezia Tornabuoni il 27 Febbraio 1928 [WIA GC/19829]; Bodmer, da parte sua, si mette in contatto con il Dipartimento di Filologia dell'Università di Firenze per curare l'edizione [WIA GC/19843]; I e lettere di Lucrezia vengono trascritte da uno studente di filosofia, Hans Diller [WIA GC/22638].

Riferimenti bibliografici principali

– Lucrezia Tornabuoni, *Storia di Hester e Vita di Tubia*, edizione critica e commento a cura di L. Mazzoni, Roma 2020.

ELEMENTO IN TAVOLA

Riproduzione fotografica (ca. 9 x 14,2 cm)

RICORRENZE NELL'ATLANTE

Nessuna

MENZIONI NEGLI SCRITTI DI WARBURG

“Lorenzo aveva evidentemente ereditato da sua madre Lucrezia Tornabuoni il gusto del favoleggiare; era lei stessa poetessa “alla casalinga”, componeva dei piatti casalinghi poetici per i suoi figli rifacendo in rime, in modo un po’ rozzo, ma straordinariamente vivo, ‘la vita di San Giovanni’, la storia di ‘Tobia e l’Angelo’, di ‘Ester’, della ‘casta Susanna’, come se quegli esseri biblici fossero battezzati nel battistero di San Giovanni”.

Arte del ritratto e borghesia fiorentina, in RPA, pp. 131-132

“Lorenzo had clearly inherited his love of storytelling from his mother, Lucrezia Tornabuoni. She was a poet herself, *alia casalinga*, writing homespun verses for her children in which she put into crude but vivid rhyme “The Life of Saint John” and the tales of “Tobias and the Angel”, “Esther”, and “The Chaste Susanna”, rather as if

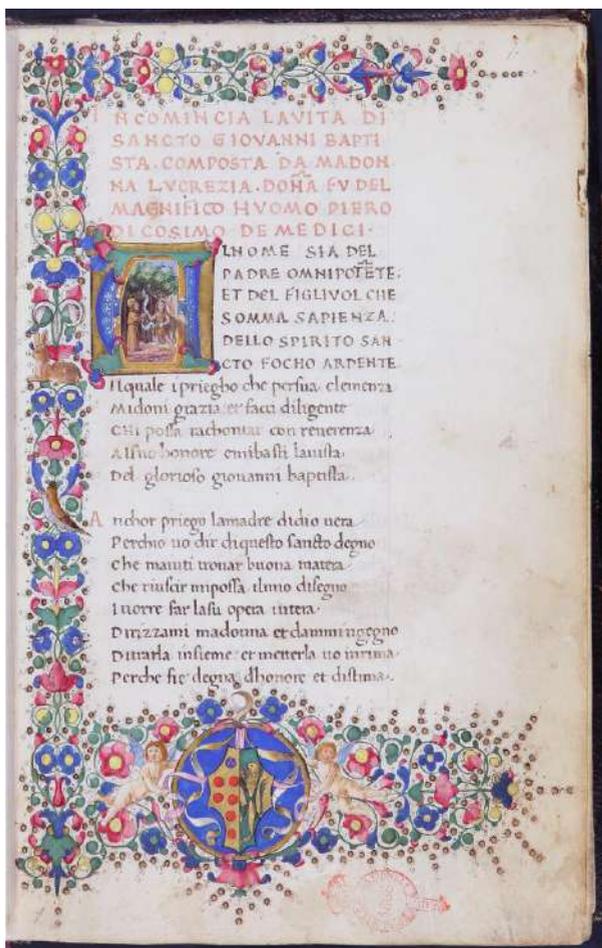
those biblical personages had been baptized in the Baptistery of San Giovanni.”
Art of Portraiture and the Florentine Bourgeoisie, in *Renewal*, p. 201

“Assoldato per 500 lire lo studente in filosofia Diller per trascrivere le lettere di
Lucrezia Tornabuoni”
Diario Romano, p. 30

SOGGETTO

Warburg inserisce in *Tavola*, 5 pagine miniate dal manoscritto magliabecchiano con le storie in rima composte da Lucrezia Tornabuoni, mettendo l'accento sul ruolo della madre nell'educazione di Lorenzo. È una riprova del protagonismo delle figure femminili fiorentine che sono al centro di diverse opere del montaggio. L'interesse di Warburg ricade sul testo delle “storie sacre” di Lucrezia Tornabuoni, di cui progetta una edizione critica, come risulta dall'epistolario conservato presso il Warburg Institute Archive.

46_11 | Lucrezia, Signora e Magistra: la “fiaba” di Giovanni Battista



46_11 | Gherardo di Giovanni del Fora, *Cristo e San Giovanni Battista*. Tempera su pergamena, post 1469; in Lucrezia Tornabuoni, *Istorie in rima: La vita di Sancto Giovanni Baptista*, codice membranaceo Magl. VII.338, fol. 1r. Firenze, Biblioteca Nazionale.

OGGETTO

Autore: Gherardo di Giovanni del Fora

Titolo: Cristo e San Giovanni Battista

Tecnica e materiali: Tempera su pergamena

Dimensioni: ca. 14,3 x 22,1 cm

Datazione: ante 1469

Collocazione, luogo di conservazione: Lucrezia Tornabuoni, *Istorie in rima: La vita di Sancto Giovanni Baptista composta da Madonna Lucrezia donna fu del magnifico huomo Piero*, codice membranaceo Magl. VII.338, fol.1r., Firenze, Biblioteca Nazionale

Note:

Nel Marzo 1929 Warburg informa Saxl che vuole pubblicare i poemi di Lucrezia Tornabuoni con un trattato sulla storia di Tobia [WIA GC/24967].

Questa volontà è già documentata nello scambio epistolare del 1928 tra Warburg e Heinrich Bodmer, in cui Warburg ordina le fotografie delle miniature dei manoscritti di Lucrezia Tornabuoni il 27 Febbraio 1928 [WIA GC/19829]; Bodmer, da parte sua, si mette in contatto con il Dipartimento di Filologia dell'Università di Firenze per curare l'edizione [WIA GC/19843]; I e lettere di Lucrezia vengono trascritte da uno studente di filosofia, Hans Diller [WIA GC/22638].

Riferimenti bibliografici principali

- Lucrezia Tornabuoni, *Storia di Hester e Vita di Tubia*, edizione critica e commento a cura di L. Mazzoni, Roma 2020.

ELEMENTO IN TAVOLA

Riproduzione fotografica (ca. 9 x 14,2 cm.)

RICORRENZE NELL'ATLANTE

Nessuna

MENZIONI NEGLI SCRITTI DI WARBURG

“Lorenzo aveva evidentemente ereditato da sua madre Lucrezia Tornabuoni il gusto del favoleggiare; era lei stessa poetessa “alla casalinga”, componeva dei piatti casalinghi poetici per i suoi figli rifacendo in rime, in modo un po' rozzo, ma straordinariamente vivo, ‘la vita di San Giovanni’, la storia di ‘Tobia e l’Angelo’, di ‘Ester’, della ‘casta Susanna’, come se quegli esseri biblici fossero battezzati nel battistero di San Giovanni”.

Arte del ritratto e borghesia fiorentina, in RPA, pp. 131-132

“Lorenzo had clearly inherited his love of storytelling from his mother, Lucrezia Tornabuoni. She was a poet herself, *alia casalinga*, writing homespun verses for her children in which she put into crude but vivid rhyme “The Life of Saint John” and the

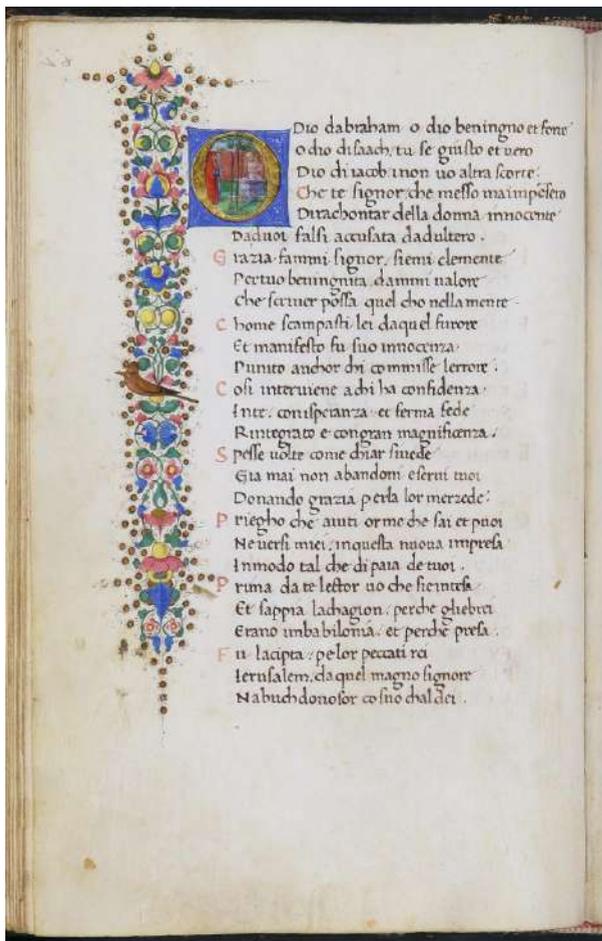
tales of “Tobias and the Angel”, “Esther”, and “The Chaste Susanna”, rather as if those biblical personages had been baptized in the Baptistery of San Giovanni.” *Art of Portraiture and the Florentine Bourgeoisie*, in *Renewal*, p. 201

“Assoldato per 500 lire lo studente in filosofia Diller per trascrivere le lettere di Lucrezia Tornabuoni”
Diario Romano, p. 30

SOGGETTO

Warburg inserisce in Tavola, 5 pagine miniate dal manoscritto magliabecchiano con le storie in rima composte da Lucrezia Tornabuoni, mettendo l'accento sul ruolo della madre nell'educazione di Lorenzo. È una riprova del protagonismo delle figure femminili fiorentine che sono al centro di diverse opere del montaggio. L'interesse di Warburg ricade sul testo delle “storie sacre” di Lucrezia Tornabuoni, di cui progetta una edizione critica, come risulta dall'epistolario conservato presso il Warburg Institute Archive. La figura di Giovanni è perfettamente inserita nel tema di Tavola 46, dove ricorre più volte, essendo Giovanni il santo patrono di Firenze e dell'omonimo committente Tornabuoni.

46_12 | Lucrezia, Signora e magistra: la “fiaba” di Susanna



46_12 | Gherardo di Giovanni del Fora, *Susanna e i vecchioni*. Tempera su pergamena, post 1469; in Lucrezia Tornabuoni, *Istorie in rima: Ystoria della devota Susanna*, codice membranaceo Magl. VII.338, fol. 81v. (84v.). Firenze, Biblioteca Nazionale.

OGGETTO

Autore: Gherardo di Giovanni del Fora

Titolo: Susanna e i vecchioni

Tecnica e materiali: Tempera su pergamena

Dimensioni: 14,3 x 22,1 cm

Datazione: ante 1469

Lucrezia Tornabuoni, Istorie in rima: Ystoria della devota Susanna, codice membranaceo Magl. VII.338, fol. 81r., Firenze, Biblioteca Nazionale

Note:

Per il suo carattere edificante e il lieto fine che lo caratterizza, l'episodio della casta Susanna diviene un tema iconografico ricorrente fin dalla primissima iconografia catacombale. Nella pittura del XVII secolo, la storia diviene popolare e permetteva di mostrare un nudo femminile

Nel Marzo 1929 Warburg informa Saxl che vuole pubblicare i poemi di Lucrezia Tornabuoni con un trattato sulla storia di Tobia [WIA GC/24967].

Questa volontà è già documentata nello scambio epistolare del 1928 tra Warburg e Heinrich Bodmer, in cui: Warburg ordina le fotografie delle miniature dei manoscritti di Lucrezia Tornabuoni il 27 Febbraio 1928 [WIA GC/19829]; Bodmer si mette in contatto con il Dipartimento di Filologia dell'Università di Firenze per curare l'edizione [WIA GC/19843]; l e lettere di Lucrezia vengono trascritte da uno studente di filosofia, Hans Diller [WIA GC/22638].

Riferimenti bibliografici principali

Lucrezia Tornabuoni, *Storia di Hester e Vita di Tubia*, edizione critica e commento a cura di L. Mazzoni, Roma 2020.

ELEMENTO IN TAVOLA

Riproduzione fotografica (ca. 9 x 14,2 cm.)

RICORRENZE NELL'ATLANTE

Nessuna

MENZIONI NEGLI SCRITTI DI WARBURG

"Lorenzo aveva evidentemente ereditato da sua madre Lucrezia Tornabuoni il gusto del favoleggiare; era lei stessa poetessa "alla casalinga", componeva dei piatti casalinghi poetici per i suoi figli rifacendo in rime, in modo un po' rozzo, ma straordinariamente vivo, 'la vita di San Giovanni', la storia di 'Tobia e l'Angelo', di 'Ester', della 'casta Susanna', come se quegli esseri biblici fossero battezzati nel battistero di San Giovanni".

Arte del ritratto e borghesia fiorentina, in RPA, pp. 131-132

“Lorenzo had clearly inherited his love of storytelling from his mother, Lucrezia Tornabuoni. She was a poet herself, *alia casalinga*, writing homespun verses for her children in which she put into crude but vivid rhyme “The Life of Saint John” and the tales of “Tobias and the Angel”, “Esther”, and “The Chaste Susanna”, rather as if those biblical personages had been baptized in the Baptistery of San Giovanni.” *Art of Portraiture and the Florentine Bourgeoisie*, in *Renewal*, p. 201

“Assoldato per 500 lire lo studente in filosofia Diller per trascrivere le lettere di Lucrezia Tornabuoni”
Diario Romano, p. 30

SOGGETTO

Warburg inserisce in *Tavola*, 5 pagine miniate dal manoscritto magliabecchiano con le storie in rima composte da Lucrezia Tornabuoni, mettendo l'accento sul ruolo della madre nell'educazione di Lorenzo. È una riprova del protagonismo delle figure femminili fiorentine che sono al centro di diverse opere del montaggio. L'interesse di Warburg ricade sul testo delle “storie sacre” di Lucrezia Tornabuoni, di cui progetta una edizione critica, come risulta dall'epistolario conservato presso il Warburg Institute Archive.

46_13 | Giovanna, la Signora dei Tornabuoni



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

OGGETTO

Autore: Domenico Ghirlandaio

Titolo: Ritratto di Giovanna degli Albizzi Tornabuoni

Tecnica e materiali: Tempera su tavola

Dimensioni: 77 x 499 cm

Datazione: 1488

Collocazione, luogo di conservazione: Madrid, Collezione Thyssen-Bornemisza

Note:

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

Alle spalle di Giovanna, è appesa una collana di grani di corallo – amuleto per i neonati e allusione al sangue di Cristo, del parto e della nascita – mentre sopra un ripiano sono disposti un gioiello e un cartiglio in cui si legge una iscrizione latina tratta da un epigramma di Marziale che allude alle virtù della Signora. L'epigramma recita: ARS VTINAM MORES ANIMVMQUE EFFINGERE POSSES PVLCHROR IN TERRIS NVLLA TABELLA FORET MCCCCLXXXVII [Arte, se mai potessi rappresentare l'animo e i modi, non ci sarebbe in terra nessun ritratto più bello. 1488].

Riferimenti bibliografici principali

– E. Micheletti, *Domenico Ghirlandaio*, Firenze 2004.

ELEMENTO IN TAVOLA

Riproduzione fotografica (ca. 11,3 x 7,2 cm.)

RICORRENZE NELL'ATLANTE

Nessuna

MENZIONI NEGLI SCRITTI DI WARBURG

Non registrate

SOGGETTO

Il ritratto di Giovanna degli Albizzi rimarca l'importanza di una delle signore della 'consorteria' Tornabuoni – così in Warburg – figura di spicco dell'affresco di Ghirlandaio per la cappella di famiglia, che è l'immagine-guida di Tavola 46. Giovanna compare ripetutamente all'interno della Tavola, creando una serie verticale che discende dalla figura principale della Nascita del Battista del Ghirlandaio [46_3], passando per il ritratto [46_13] e la medaglia [46_14], a suggello dell'identità del personaggio. Poi ritorna nella scena della *Visitazione* dello stesso ciclo di affreschi della Cappella Tornabuoni [46_19] per concludersi nell'affresco di Villa Lemmi in cui la giovane accoglie cortesemente Venere e le Grazie [46_25].

Il nome della signora Tornabuoni e l'occasione del ritratto - Giovanna muore di parto a soli 2 anni dal matrimonio con Lorenzo Tornabuoni - sono un riferimento sia onomastico che tematico per la scelta del soggetto della Natività di Giovanni Battista.

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



46_14 | Niccolò Fiorentino (attribuzione), *Medaglia di Giovanna Tornabuoni*. Bronzo fuso e argentato, 1486.

OGGETTO

Autore: Nicolò di Forzore Spinelli (Nicolò Fiorentino)

Titolo: Medaglia di Giovanna Tornabuoni

Tecnica e materiali: Bronzo fuso e argentato

Dimensioni: 8 cm di diametro

Datazione: 1486

Collocazione, luogo di conservazione : - - -

Note

La medaglia, coniata in occasione del matrimonio con Lorenzo Tornabuoni, propone sul diritto il ritratto reale (e 'ufficiale') e sul rovescio il ritratto allegorico di Giovanna degli Albizzi. Di Giovanna esiste anche una seconda medaglia (dato rarissimo per le signore rinascimentali), sul verso della quale sono rappresentate le tre Grazie.

Sul diritto della medaglia corre l'iscrizione: UXOR · LAURENTII · DETORNABONIS · IOANNA · ALBIZA

Sul retro della medaglia è rappresentata l'immagine di Venere cacciatrice accompagna dal motto VIRGINIS · OS · HABITUM · QUE · GERENS · ET · VIRGINIS · ARMA [Il volto della vergine che regge anche le armi della vergine]

Il motto riprende un passo dell'*Eneide* (I, 315) in cui Venere compare al figlio Enea travestita da ragazza spartana cacciatrice:

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

[In mezzo a un bosco gli venne incontro Citerea in veste di fanciulla, armata come una vergine di Sparta, somigliante alla tracia Arpàlice quando stanca i cavalli superando alla corsa l'alato Euro. Teneva, come usano i cacciatori attaccato alle spalle un arco maneggevole, sciolti al vento i capelli e nude le ginocchia, i lembi della veste legati con un nodo" (Virgilio, *Eneide*, I, 314-320, traduzione di S. Masaracchio).

Riferimenti bibliografici principali

- E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento* [*Pagan Mysteries in Renaissance*, New Haven 1958], trad. it. di P. Bertolucci, Milano 1971, p. 93.
- Filippo Perfetti, *Venus Virgo/Venus Magistra. Lettura della figura femminile in trono negli affreschi di Botticelli di Villa Lemmi, alla luce del montaggio di Mnemosyne Atlas, Tavola 46*, "La Rivista di Engramma" 182 (giugno 2021).

ELEMENTO IN TAVOLA

Riproduzione fotografica (5,2 cm. di diametro)

RICORRENZE NELL'ATLANTE

Tavola 44, Figura 20 (solo il verso della medaglia)

MENZIONI NEGLI SCRITTI DI WARBURG

“Cosimo Conti per comprovare l'identità della dama in costume dell'epoca con Giovanna Tornabuoni, era ricorso a due medaglie, che recano entrambe sul dritto la testa di questa; sul rovescio sono raffigurate due differenti scene mitologiche il cui trattamento formale è a sua volta iconograficamente interessante. Il rovescio di una delle due medaglie mostra le tre Grazie nude, nel noto intreccio; esse costituiscono – come anche la descrizione di un quadro nella loggia della gloria degli artisti in Filarete, libro XIX – uno degli esempi comprovanti che gli artisti dell'epoca le tre dee erano familiari anche in questo raggruppamento. Come leggenda le medaglie recano: “Castitas. Pul[chr]itudo. Amor”. Se il rovescio della prima medaglia ci ha mostrato le dee antiche come siamo soliti vederle a partire da Winkelmann, “nello spirito degli antichi”, cioè: nude e placidamente ferme, il rovescio della seconda medaglia reca una figura di donna che a sua volta manifesta quella immotivata forte mobilità dei capelli e delle vesti. Essa poggia su nubi, ha la testa con i capelli svolazzanti in tutte e due le direzioni volta un po' a destra; la sua veste è succinta e forma uno sbuffo cinto all'esterno; l'orlo della veste e l'orlo di una pelle d'animale pendente sovra di essa svolazzano nel vento. La freccia che essa tiene nella destra sollevata, l'arco nella sinistra abbassata, la faretra con le frecce che fa capolino al fianco destro, e gli stivaletti la definiscono come cacciatrice. La leggenda, un verso dell'*Eneide* virgiliana (I, 315) spiega la sua figura: “Virginis os habitumque gerens et Virginis arma”.

I versi seguenti descrivono il travestimento in cui Venere appare ad Enea e al suo compagno, in modo ancora più preciso:

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

Gli ultimi versi danno l'indicazione fedelmente seguita pel trattamento degli accessori mossi che quindi sono anche qui da considerarsi caratteristica di una raffigurazione ‘anticheggiante”.

Nascita di Venere e Primavera del Botticelli, in RPA, pp. 29-30

“Cosimo Conti adduced two medals to support his identification of the lady in contemporary costume ad Giovanna Tornabuoni. Both of these show her portrait in the obverse, but the reverses show two different mythological scenes, whose formal treatment, again, is iconographically remarkable. The reverse of the first medal shows the three Graces nude, in their familiar entwined pose. Along with a description by Filarete of a painting in his imaginary hall of fame for artists (book 19, ed. Oettingen, 735), it show that fifteenth-century artists knew the Graces in this guise. The lettering around the figures reads: “Castitas Pul[chr]itudo. Amor.” (Chastity. Beauty. Love).

The first medal thus shows these antique goddesses as we have been accustomed to

see them since Winckelmann, namely, "in the spirit of antiquity", nude and in a stable pose; but the secondo shows a female figure whose hair garments again show an unexplained but agitated movement. She stands on clouds, with her head turned slightly to the right and her hair flying on both sides. Her dress is kilted up and girdled; its hem, and that of a pelt that she wears over it, flutters in the wind. The arrow in her raised right hand, the bow in her lowered left hand, the quiver of arrows slung behind her right hip, and the short boots, identify her as a huntress. The inscription from Virgil's *Aeneid* (1.315) identifies her: "*Virginis os habitumque gerens et Virginis arma*" (Wearing the face and the dress of a maiden and bearing a maiden's arms). This is the disguise in which Venus appears to Aeneas and his companion:

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

[His mother went to meet him, confronting him in the depths of the woods, / Wearing the face and the dress of a maiden and bearing a maiden's arms - / Of a Spartan girl, or like Thracian / Harpalyce who urges on her horses and outraces the swift-flowing Hebrus in her flight. / For from her shoulder she had hung a light bow, in the usual way - / A huntress - and loosed her hair to the winds, / with her knees bare and the flowing folds of her garment gathered into a knot].

The last two lines give the clue that is faithfully followed in the handling of the accessory forms in motion — the token, here as elsewhere, of "antique inspired" design."

Sandro Botticelli's Birth of Venus and Spring, in Renewal, p. 117

SOGGETTO

La medaglia presenta sul diritto il ritratto - accompagnato da nome e titoli - di Giovanna Tornabuoni, che è una delle protagoniste di Tavola 46 [46_3, 46_13, 46_14, 46_19, 46_25). Se sul diritto è riprodotto il ritratto ufficiale di Giovanna, sul rovescio troviamo un'immagine rara ed erudita di Venus-Virgo: l'arco e le frecce, invece di essere le armi di Cupido, sono quelle della Cacciatrice. Le due facce della medaglia presentano l'una Giovanna Tornabuoni come Signora l'altra come Ninfa; da un lato il ritratto composto in abiti sontuosi, rigido e fermo, dall'altra l'immagine all'antica dinamica e esuberante. Il medaglista sul diritto riproduce puntualmente pettinatura, abbigliamento e tratti fisiognomici di Giovanna, così come si ritrovano nei tre ritratti del Ghirlandaio.

46_15 | Ninfa ventilata



46_15 Giuliano da Sangallo, *Figura muliebre con veste svolazzante*. Disegno a penna su carta gialla, inizi del XVI sec. Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.

OGGETTO

Autore: Giuliano da Sangallo

Titolo: Figura muliebre con veste svolazzante

Tecnica e materiali: Disegno a penna su carta gialletta

Dimensioni: - - -

Datazione: Inizi del XVI sec.

Collocazione, luogo di conservazione: Gabinetto dei disegni e stampe, Galleria degli Uffizi, Firenze

Note

- - -

ELEMENTO IN TAVOLA

Riproduzione fotografica (ca. 12,15 x 7,5 cm.)

RICORRENZE NELL'ATLANTE

Nessuna

MENZIONI NEGLI SCRITTI DI WARBURG

Non registrate

SOGGETTO

L'immagine è inserita in Tavola 46 come testimonianza della diffusione del tema della Ninfa attraverso i quaderni di disegni nei decenni successivi alla fine del Quattrocento.

46_16a | Ninfa come *spolium in se*



46_ 16a | *Spolium* romano a San Zeno con bassorilievo con portatrice d'Acqua. Cartolina, sec. XX.

OGGETTO

Autore: _ _ _

Titolo: Spolium romano a San Zeno con bassorilievo con portatrice d'acqua

Tecnica e materiali: Cartolina

Dimensioni: _ _ _

Datazione: XX Sec.

Collocazione, luogo di conservazione: - - -

Note

Cartolina della cripta di San Zeno, scelta da Warburg per il particolare di uno *spolium* antico inserito in un pilastro, come si evince dalla scritta sul retro della cartolina, in cui Warburg fa dire alla Ninfa: "Mais Pan se mocque sont bas — et la Victoire en rit. Die Eilsieglinde".

[Ma Pan sotto sotto si diverte e la Vittoria se la ride. Firmato: la Vittoria frettolosa]. Il gioco è tra il nome proprio femminile e il termine *Sieg* (vittoria), che produce il composto "Vittoria frettolosa".

Il gioco continua con un altro epigramma di Warburg, scritto sul rovescio di un'altra copia della stessa cartolina, che recita: "Immortel Paganisme — est — tu — mort — on le dit" [Paganesimo immortale, dicono che sei morto] (WIA GC/25037).

Il 27 Giugno 1929 Warburg scrive a Saxl, allegando una foto della cripta di San Zeno, definendola: "one of the most exquisite examples of the topic of the *Eilsiegbringitte*".

ELEMENTO IN TAVOLA

Riproduzione fotografica (ca. 13,6 x 7,6 cm.)

RICORRENZE NELL'ATLANTE

Nessuna

MENZIONI NEGLI SCRITTI DI WARBURG

"Energiekonserve — Symbol ebenso die Victoria auf der Benin Bronze im Vatikan mit Sieg Eilbring Dynamogramm lombardischer Tönung. Zivilversorgung der Mänade als Wochenstubenwärterin bei der Geburt Christi (altchristliches Relief)

Die Eilsiegbringitte Symbolung in ihrer tektonischen Versklavung in der Krypta von Verona — als Betraf der Eilsiegbring verquer eingemauer in den Grundpfeiler der Krypta für den Negerapostel S.Zeno: Inversion im Matereriellen".

"La conservazione dell'energia — ne è un simbolo anche la Vittoria sul bronzo del Benin in Vaticano con la rapida portatrice di Vittoria, dinamogramma con sfumatura lombarda. Mantenimento civile della Menade come badante nella camera della

puerpera nella nascita di Cristo (rilievo antico-cristiano). Il simbolo di 'Brigitta rapida-vittoria' nell'asservimento tettonico nella cripta di Verona – murata di traverso come punizione nel pilastro centrale della cripta dell'apostolo moro San Zeno: inversione in senso materiale”.

Frammenti tra Manet e Mnemosyne [102.1.2]

“Questo elemento di “favola” emerge soprattutto nelle due fotografie del bassorilievo di Tribolo in cui appare un antico bassorilievo con una figura che porta un vaso. Warburg aveva notato questa lastra romana nella cripta di San Zeno a Verona, adattata orizzontalmente alla parete, e la ‘degradazione’ di questo motivo un tempo trionfale lo aveva colpito come simbolo del processo stesso che stava studiando, cioè appunto la ‘degradazione’ e l’incapsulamento degli ‘engrammi’ pagani durante il predominio dei valori cristiani”

Gombrich [1970] 1983, p. 253

“Die Eislienbringitte Symbolum in ihrer tektonischen Verksalung in der Krypta von Verona — als bestrafte Eilsiegebring verquer eingemauert in die Grundpfeiler der Krypta für der Negerapostel San Zeno”.

Gombrich 1970, p. 298

“‘Brigida rapidavittoria’ come simbolo nel suo strutturale asservimento nella cripta di Verona – la rapida portatrice di vittoria, punita, è stata rovesciata e murata nei pilastri della cripta di San Zeno, apostolo dei negri.”

Gombrich [1970] 1983, p. 253.

SOGGETTO

La Ninfa portatrice diventa un elemento portante, ma solo dal punto di vista strutturale, semanticamente e iconograficamente del tutto decontestualizzato. Ma Warburg la inserisce in Tavola, raddrizzando in verticale la figura.

46_16b | Ninfa raddrizzata e risemantizzata



46_16b | *Spolium* romano con portatrice d'acqua. Bassorilievo in pietra, epoca romana. Cartolina. Verona, Basilica di San Zeno, cripta.

OGGETTO

Autore: Anonimo

Titolo: Portatrice d'acqua

Tecnica e materiali: Bassorilievo in pietra

Dimensioni: – – –

Datazione: Età romana

Collocazione, luogo di conservazione e numero di inventario: The Warburg Institute Archive

Note

Un rilievo con una figura femminile portatrice d'acqua è riutilizzato per fini strutturali in età medievale nella cripta di San Zeno, come *spoliium* completamente desemantizzato e decontestualizzato.

ELEMENTO IN TAVOLA

Cartolina (ca. 10,25 x 16,2 cm.)

RICORRENZE NELL'ATLANTE

Nessuna

MENZIONI NEGLI SCRITTI DI WARBURG

“Energiekonserve — Symbol ebenso die Victoria auf der Benin Bronze im Vatikan mit Sieg Eilbring Dynamogramm lombardischer Tönung. Zivilversorgung der Mänade als Wochenstubenwärterin bei der Geburt Christi (altchristliches Relief)

Die Eilsiegbringitte Symbolung in ihrer tektonischen Versklavung in der Krypta von Verona — als Betraf der Eilsiegbring verquer eingemauer in den Grundpfeiler der Krypta für den Negerapostel S.Zeno: Inversion im Matereriellen”.

“La conservazione dell'energia – ne è un simbolo anche la Vittoria sul bronzo del Benin in Vaticano con la rapida portatrice di Vittoria, dinamogramma con sfumatura lombarda. Mantenimento civile della Menade come badante nella camera della puerpera nella nascita di Cristo (rilievo antico-cristiano). Il simbolo di ‘Brigitta rapida-vittoria’ nell'asservimento tettonico nella cripta di Verona – murata di traverso come punizione nel pilastro centrale della cripta dell'apostolo moro San Zeno: inversione in senso materiale”.

Frammenti tra Manet e Mnemosyne [102.1.2]

“Questo elemento di “favola” emerge soprattutto nelle due fotografie del bassorilievo di Tribolo in cui appare un antico bassorilievo con una figura che porta un vaso. Warburg aveva notato questa lastra romana nella cripta di San Zeno a Verona, adattata orizzontalmente alla parete, e la ‘degradazione’ di questo motivo un tempo trionfale lo aveva colpito come simbolo del processo stesso che stava studiando, cioè appunto la ‘degradazione’ e l'incapsulamento

degli'engrammi' pagani durante il predominio dei valori cristiani"
Gombrich [1970] 1983, p. 253

"Die Eislienbringitte Symbolum in ihrer tektonischen Verksalung in der Krypta von Verona — als bestrafte Eilsiegebring verquer eingemauert in die Grundpfeiler der Krypta für der Negerapostel San Zeno".
Gombrich 1970, p. 298

"'Brigida rapidavittoria' come simbolo nel suo strutturale asservimento nella cripta di Verona — la rapida portatrice di vittoria, punita, è stata rovesciata e murata nei pilastri della cripta di San Zeno, apostolo dei negri."
Gombrich [1970] 1983, p. 253

SOGGETTO

La Ninfa portatrice diventa a sua volta un elemento *portante*, ma solo dal punto di vista strutturale, in quanto semanticamente e iconograficamente risulta del tutto decontestualizzata. Ma Warburg la inserisce in Tavola raddrizzandone la figura in verticale.

46_17 | Ninfa e Menade *en grisaille*



46_17 | Fra Carnevale (Bartolomeo di Giovanni Corradini), *Presentazione della Vergine al Tempio*. Olio e tempera su tavola, 1467 ca. Boston, Museum of Fine Arts.

OGGETTO

Autore: Fra Carnevale (Giovanni Corradini)

Titolo: Presentazione della Vergine al Tempio

Tecnica e materiali: Olio e tempera su tavola

Dimensioni: 146,4 x 96,5 cm.

Datazione: 1467 ca.

Collocazione, luogo di conservazione e numero di inventario: Boston, Museum of Fine Arts

Note

Un atto notarile del 31 dicembre 1467 attesta che quest'opera, insieme al pannello corrispondente raffigurante la *Nascita della Vergine* (conservato al Metropolitan Museum of Art di New York), fu commissionata dai Procuratori della Confraternita di Santa Maria della Bella di Urbino per essere collocata sull'altare maggiore. Successivamente, tra il 1631 e il 1633, per interessamento del Cardinale Antonio Barberini, le due tavole entrarono a far parte delle collezioni barberiane di Roma. Il 30 luglio 1632 l'arcivescovo di Urbino annunciò la spedizione dei pannelli al Cardinale. In seguito, i pannelli sono registrati negli inventari di Antonio Barberini del 1644 e del 1671; poi in quelli dei suoi lasciti del 1672 e quindi nell'inventario del principe Maffei, dopo il 1672.

Venduto dalla famiglia arriva al museo di Boston nel 1937.

Riferimenti bibliografici principali

– M. Ceriana, K. Christiansen, E. Daffra e A. De Marchi (a cura di), *Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, 2004.

ELEMENTO IN TAVOLA

Riproduzione fotografica (ca. 16,8 x 12,3 cm.)

RICORRENZE NELL'ATLANTE

Nessuna

MENZIONI NEGLI SCRITTI DI WARBURG

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

"The nymph carrying a basket is also to be found in the painting attributed to Fra Carnevale in the Palazzo Barberini, Rome".

Addenda to pages 268-285, in *Renewal*, p. 381

SOGGETTO

Una figura della Ninfa canefora, soggetto principale di Tavola 46, appare nel riquadro in alto a sinistra, in secondo piano rispetto alla visitazione di Elisabetta e Maria. Inoltre, un'immagine della Menade danzante in cui Warburg riconosce un altro modello della Ninfa fiorentina, compare nel bassorilievo del plinto del portale, in coppia con il satiro sul plinto corrispondente.

Imprigionando le figure pagane nei bassorilievi inseriti nelle strutture architettoniche del fondale, la pittura *en grisaille* è uno dei primi veicoli per la riemersione dell'antico - ovvero del passato *ante Christum natum* che fa da fondale alla scena evangelica - e quindi anche per la figura della Ninfa.

46_18 | Ninfa a Roma



46_18| Sandro Botticelli, *Portatrice di fascine* (dettaglio dalle *Prove di Cristo*).
Affresco, 1481-1482. Roma, Cappella Sistina.

OGGETTO

Autore: Sandro Botticelli

Titolo: Portatrice di fascine

Tecnica e materiali: Affresco

Dimensioni: 555 x 345,5 cm.

Datazione: 1480-1482

Collocazione, luogo di conservazione e numero di inventario: Roma, Cappella Sistina

Note

Dettaglio dell'affresco delle *Prove di Cristo*, che Botticelli realizzò presso la Cappella Sistina per incarico di papa Sisto IV, nel progetto di riconciliazione con Lorenzo de' Medici.

Riferimenti bibliografici principali
- G. Cornini, *Botticelli*, Firenze 2016.

ELEMENTO IN TAVOLA

Riproduzione fotografica (ca. 16,6 x 13 cm.)

RICORRENZE NELL'ATLANTE

Nessuna

MENZIONI NEGLI SCRITTI DI WARBURG

"The lively image of a maidservant hurrying in is already present in Fra Filippo; but it was not until Botticelli had become familiar with the nymphs of antiquity, both in art and in literature, that this running female figure acquired the springhtly, self-assured beauty of her first appearance in his fresco in the Sistine Chapel. There, Pinturicchio, Signorelli, Rosselli, and Ghirlandaio all learned from Sandro her place in art as the decorative personification of the Florentine nymph. Botticelli uses the antique as if it were the sketch portfolio of an older and more experienced colleague".

Addenda to pages 268-285, in Renewal, p. 381

SOGGETTO

L'immagine propone un'ulteriore declinazione della Ninfa gradiva e portatrice - questa volta portatrice di fascine, per il sacrificio rappresentato nella scena centrale dell'affresco. Ancora una volta si tratta di una figura secondaria su cui il dettaglio in Tavola attrae l'attenzione. Il dettaglio minore di uno degli affreschi per la Cappella Sistina serve per presentare Botticelli come colui che fa conoscere la figura della Ninfa portatrice al di là dei confini fiorentini e della cerchia Medicea, per poi tornare a importarla, dopo il soggiorno romano, negli affreschi di Villa Lemmi.

46_19 | Signore Tornabuoni in scena di Visitazione. Ninfa *en passant*



46_19| Domenico Ghirlandaio, *Visitazione*, affresco, 1485-1490. Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni.

OGGETTO

Autore: Domenico Ghirlandaio

Titolo: Visitazione

Tecnica e materiali: Affresco

Dimensioni: – – –

Datazione: 1485-1490

Collocazione, luogo di conservazione e numero di inventario: Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni

Note

L'opera è uno degli affreschi della Cappella Tornabuoni in cui sono riconoscibili la torre di Palazzo Vecchio e il campanile di Santa Maria Novella, oltre che, forse, la Porta San Miniato.

Tutti gli elementi che compongono questo dipinto furono esplicitamente richiesti nel contratto stipulato tra Giovanni Tornabuoni e Domenico Ghirlandaio: il paesaggio, la città, gli animali, la prospettiva, i ritratti e gli elementi classici.

Riferimenti bibliografici principali

– Francesco Razeto, *La Cappella Tornabuoni a Santa Maria Novella*, in M. Bellini (a cura di), *Cappelle del Rinascimento a Firenze*, Firenze 1998.

ELEMENTO IN TAVOLA

Riproduzione fotografica (ca. 13,1 x 17 cm.)

RICORRENZE NELL'ATLANTE

Nessuna

MENZIONI NEGLI SCRITTI DI WARBURG

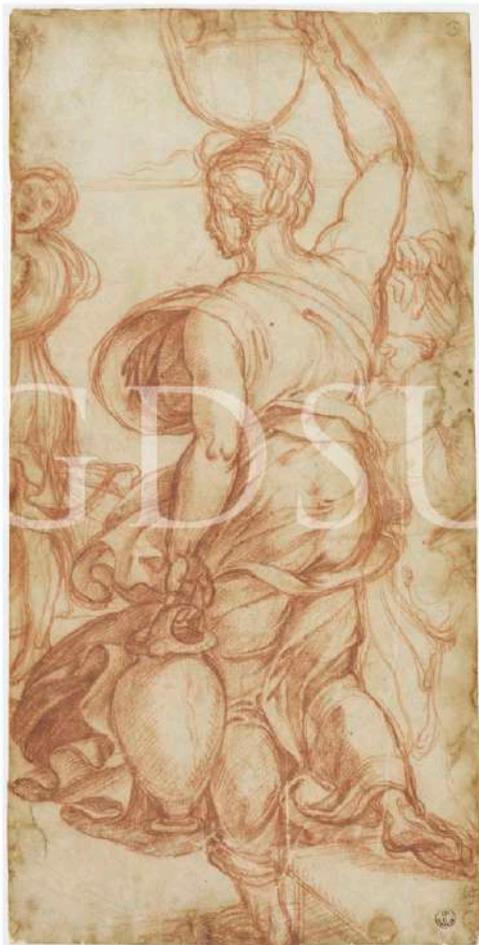
Non registrate

SOGGETTO

Anche in questa scena sacra della Visitazione, sullo sfondo compare una Ninfa canefora; *en grisaille* una scena di storia con la Giustizia di Traiano e una mitologica con Nereide e tritoni.

All'interno del ciclo di storie di San Giovanni della Cappella Tornabuoni, sono rappresentate come astanti tre figure di sante e il gruppo delle signore Tornabuoni, tra cui spicca il ritratto di Giovanna degli Albizzi, una protagonista di Tavola 46.

46_20 | Ninfa pompiera



46_20 | *Portatrice d'acqua* (tratto da un particolare dell'*Incendio di Borgo* di Raffaello). Sanguigna su carta, sec. XVII. Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.

OGGETTO

Autore: Anonimo

Titolo: Portatrice d'acqua

Tecnica e materiali: Sanguigna su carta

Dimensioni: - - -

Datazione: XVII Sec.

Collocazione, luogo di conservazione e numero di inventario: Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe

Note

Tratto da un particolare dell'Incendio di Borgo di Raffaello.

ELEMENTO IN TAVOLA

Riproduzione fotografica (ca. 24,8 x 12,5 cm.)

RICORRENZE NELL'ATLANTE

Nessuna

MENZIONI NEGLI SCRITTI DI WARBURG

"A Gertrud Bing ho donato l'eroica estintrice dell'*Incendio del Borgo*. Dalla testa umana sulla cesta di frutta alla brocca per estinguere l'incendio - e ritorno!"
Diario Romano, p. 45

SOGGETTO

L'inserzione della figura in Tavola, come indicato da Warburg, presenta un'altra declinazione dell'ancella canefora, questa volta come portatrice d'acqua; la figura si è oramai tipizzata diventando un'immagine di repertorio, una comparsa dell'antico in composizioni sacre o classicheggianti. Come accade con la figura della Ninfa portatrice di fascine [46_18], si tratta inoltre di una testimonianza dell'assimilazione del tema nel contesto romano e del taccuino di disegni come veicolo di diffusione di repertori di immagini. A Warburg non sembra interessare il significato contestuale della figura che ha oramai raggiunto un'autonomia formale: Warburg la definisce "Feuerlöscherin", l'estintrice di incendi, una generica 'pompiera'.

46_21 | Ninfe bolognesi, come *spolium in re*



46_21 | Niccolò Tribolo, *Lot in fuga da Sodoma con la moglie e le figlie*. Atorlievo in pietra d'Istria, 1525-27. Bologna, Chiesa di San Petronio, Portale sinistro.

OGGETTO

Autore: Nicolò Tribolo

Titolo: Lot in fuga da Sodoma con la moglie e le figlie

Tecnica e materiali: Altorilievo in pietra d'Istria

Dimensioni: - - -

Datazione: 1525-27

Collocazione, luogo di conservazione e numero di inventario: Bologna, Chiesa di San Petronio, Portale sinistro

Note

Il dettaglio appartiene alla storia biblica di Sodoma e Gomorra e in particolare è la fuga della famiglia di Lot con la trasformazione della moglie in sale

Riferimenti bibliografici principali

- A. Giannotti, *Tribolo giovane e le figure 'meravigliose' di San Petronio*, "Nuovi studi" 18 (2012), pp. 167-184.

ELEMENTO IN TAVOLA

Riproduzione fotografica (ca. 17,8 x 13,7 cm.)

Fondo Pietro Poppi 45A, negativo, gelatina bromuro d'argento/vetro (26,8 x 20,8 cm.) Bologna, 1896-1907

RICORRENZE NELL'ATLANTE

Nessuna

MENZIONI NEGLI SCRITTI DI WARBURG

Non registrate

SOGGETTO

Ai lati del portale sinistro della chiesa di San Petronio, tra gli episodi vetero-testamentari, Warburg sceglie un altorilievo con la fuga di Lot da Sodoma, perché le sue due figlie portano sulla testa un'anfora e un cesto durante la fuga. Rispetto allo *spolium in se* di San Zeno, questa immagine è uno *spolium in re*, che attesta la sopravvivenza dell'antico nel cantiere di San Petronio, in cui si perpetuano il repertorio e gli stilemi quattrocenteschi. Ancora una volta si documenta l'esportazione della Ninfa da parte di un artista di ascendenza fiorentina, al di fuori dei confini di Firenze.

46_22 | Ninfe astanti



46_22 | Alfonso Lombardi, *Nascita di Esaù e di Giacobbe*. Atorilievo in pietra d'Istria, 1524-25. Bologna, Chiesa di San Petronio, Portale sinistro.

OGGETTO

Autore: Alfonso Lombardi

Titolo: Nascita di Esaù e Giacobbe

Tecnica e materiali: Altorilievo in pietra d'Istria

Dimensioni: - - -

Datazione: 1524-25

Collocazione, luogo di conservazione e numero di inventario: Bologna, Chiesa di San Petronio, Portale sinistro

Note

La formella mostra la nascita dei figli di Rebecca, i gemelli Giacobbe ed Esaù, che la nutrice e le ancelle sono intente a lavare in un bacile. Questo spaccato di vita quotidiana occupa l'intero primo piano della scena, mentre sullo sfondo la puerpera, adagiata all'interno di un'alcova, viene accudita da altre ancelle.

Riferimenti bibliografici principali

- G. Campanini, D. Sinigalliesi (a cura di), *Alfonso Lombardi. Lo scultore a Bologna*, Bologna 2007.

ELEMENTO IN TAVOLA

Riproduzione fotografica (ca. 17,8 x 13,7 cm.)

Fondo Pietro Poppi 45A, negativo, gelatina bromuro d'argento/vetro (26,8 x 20,8 cm.), Bologna 1896-1907.

RICORRENZE NELL'ATLANTE

Nessuna

MENZIONI NEGLI SCRITTI DI WARBURG

Non registrate

SOGGETTO

Ai lati del portale sinistro della chiesa di San Petronio, sotto l'altorilievo raffigurante la fuga di Lot, Warburg sceglie una scena di visita alla puerpera in cui, pur non essendo una rappresentazione del racconto vetero-testamentale, si ripete lo schema iconografico tipico del soggetto, così come appare anche nell'immagine-guida di Tavola 46: madre e figlio ricevono le cure e la visita di due donne che portano in dono un cesto di frutta e un orcio con una qualche bevanda. Senza la postura e l'iconografia tipiche della Ninfa canefora e portatrice d'acqua, appaiono pietrificate in una postura meno dinamica, senza le ventilate vesti e con le braccia abbassate.

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



46_23 | Sandro Botticelli, *Giovane introdotto tra le Arti Liberali*. Affresco staccato (237×269 cm.), 1486 ca. Paris, Musée du Louvre.

OGGETTO

Autore: Sandro Botticelli

Titolo: Giovane introdotto tra le Arti Liberali

Tecnica e materiali: Affresco staccato

Dimensioni: 237 x 269 cm.

Datazione: 1486 ca.

Collocazione, luogo di conservazione e numero di inventario: Paris, Musée du Louvre [Inv. Q6287319]

Note

L'affresco è parte del ciclo di Villa Lemmi, una residenza suburbana presso Firenze, che nel 1469 passò ad essere proprietà Tornabuoni

Secondola ricostruzione più accreditata, il ciclo sarebbe stato commissionato per il matrimonio tra Lorenzo Tornabuoni e Giovanna di Maso degli Albizzi, celebrato il 15 giugno 1486 (lo stemma della famiglia che doveva essere retto da un putto in basso a sinistra non è pervenuto).

Gli affreschi residui del ciclo vennero descialbati nel 1863, quindi staccati e trasportati su tela pervennero al Louvre nel 1882

Riferimenti bibliografici principali

- C. Conti, *Découverte de deux fresques de Sandro Botticelli*, "L'Art" 27, 4 (1881), pp. 86-87.

- G.J. van der Sman, *Sandro Botticelli at Villa Tornabuoni and a nuptial poem by Naldo Naldi*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz" 51 (2007), pp. 159-186.

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

ELEMENTO IN TAVOLA

Riproduzione fotografica (ca. 13,45 x 17,9 cm.)

RICORRENZE NELL'ATLANTE

Nessuna

MENZIONI NEGLI SCRITTI DI WARBURG

Non registrate

SOGGETTO

Il ciclo di villa Lemmi [46_23, 46_25] fu commissionato, come gli affreschi del Ghirlandaio in Santa Maria Novella (46_3, 46_7, 46_19) dalla famiglia Tornabuoni ed è relazionato con Giovanna degli Albizzi Tornabuoni, protagonista di Tavola 46

[46_3, 46_13, 46_14].

In un contesto naturale, la radura di un bosco, il giovane uomo è introdotto da una figura-guida femminile, al cospetto di un gruppo di donne, identificabili grazie ai loro attributi come le Arti liberali: Retorica con il rotolo; Dialettica con uno scorpione tra le mani; Aritmetica con un foglio forato; Geometria con una squadra; Astronomia con una sfera armillare; Musica con un organo portativo; e, infine, Venere con l'arco. A condurre il giovane è Grammatica, la 'prima Arte', il primo gradino dell'*institutio*.

In posizione leggermente sopraelevata, Venere *magistra artium*, riconoscibile grazie al gesto di ammaestramento e dalle fiammelle mercuriali sull'abito, e dall'arco, che normalmente è l'attributo di Cupido, ma nello specifico è anche l'attributo della *Venus-Virgo* cacciatrice che compare come alias allegorico sul verso della medaglia di Giovanna degli Albizzi. In questo senso la Venere *Magistra artium* è anche un *alter ego* mitico della giovane sposa che ammaestra l'uomo all'*humanitas*.

46_24 | Ninfa plebea contemporanea



46_24 | Aby Warburg, *Campagnola a Settignano*. Fotografia Analogica, 1900 ca.
London, The Warburg Institute.

OGGETTO

Autore: Aby Warburg

Titolo: Campagnola a Settignano

Tecnica e materiali: Fotografia analogica

Dimensioni: Non registrate

Datazione: 1900 ca.

Collocazione, luogo di conservazione e numero di inventario: London, The Warburg Institute

Note

Fotografia scattata da Aby Warburg

ELEMENTO IN TAVOLA

Riproduzione fotografica (ca. 11 x 8,45 cm.)

RICORRENZE NELL'ATLANTE

Nessuna

MENZIONI NEGLI SCRITTI DI WARBURG

Non registrate

SOGGETTO

In questa foto, scattata agli inizi del '900 dallo stesso Warburg durante il suo soggiorno fiorentino, oggetto ed elemento nella Tavola coincidono, caso molto raro nell'Atlante. Questa è, inoltre, l'unica fotografia di mano dello studioso utilizzata nel montaggio di Mnemosyne. Il passo della donna del popolo di Settignano, paese della campagna fiorentina, è la prova della persistenza della movenza e della postura della Ninfa gradiva nel codice culturale fiorentino, che però dismette l'abito svolazzante e non è più ancillare rispetto all'oggetto portato e alla scena di cui partecipa in funzione secondaria. L'immagine esce dalla storia dell'arte ed entra in una dimensione antropologica. La donna semplicemente porta se stessa come engramma della Ninfa (sul tema v. Filippo Rizzonelli in Seminario Mnemosyne 202, *Il passo della Ninfa. Saggio interpretativo di Tavola 46*, Appendice II: *Una (sola) fotografia*).

46_25| Venere e le grazie come figure della Ninfa gradiva, accolte dalla Signora



46_25| Sandro Botticelli, *Venere e le tre Grazie portano un omaggio a una giovane*, affresco staccato (211 × 284 cm.), 1486 ca. Paris, Musée du Louvre.

OGGETTO

Autore: Sandro Botticelli

Titolo: Venere e le tre Grazie portano un omaggio a una giovane

Tecnica e materiali: Affresco

Dimensioni: 211 x 284 cm.

Datazione: Paris, Musée du Louvre (Inv. RF 321)

Collocazione, luogo di conservazione e numero di inventario: Firenze, Museo Nazionale del Bargello

Note: L'affresco forma parte del ciclo di Villa Lemmi, una residenza suburbana presso Firenze, che nel 1469 passò ad essere proprietà Tornabuoni

Secondo l'ipotesi più accreditata l'opera sarebbe stata commissionata per il matrimonio tra Lorenzo Tornabuoni e Giovanna di Maso degli Albizzi, celebrato il 15 giugno 1486 (lo stemma della famiglia che doveva essere retto da un putto in basso a sinistra non è pervenuto).

Venne descialbata nel 1863, quindi staccati e trasportati su tela pervennero al Louvre nel 1882

Riferimenti bibliografici principali:

C. Conti, *Découverte de deux fresques de Sandro Botticelli*, "L'Art" 27, 4 (1881), pp. 86-87.

G.J. van der Sman, *Sandro Botticelli at Villa Tornabuoni and a nuptial poem by Naldo Naldi*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz" 51 (2007), pp. 159-186.

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

ELEMENTO IN TAVOLA

Riproduzione fotografica (ca. 13,2 x 17,25 cm.)

RICORRENZE NELL'ATLANTE

Nessuna

MENZIONI NEGLI SCRITTI DI WARBURG

"Nel Louvre si trova il frammento di un affresco proveniente dalla Villa Lemmi, vicina alla Villa di Careggi, il quale è attribuito al Botticelli. Esso raffigura le tre Grazie guidate da Venere in atto di avvicinarsi, recando doni, a Giovanna degli Albizzi nel

giorno delle sue Nozze con Lorenzo Tornabuoni (1486). Le tre Grazie che incedono l'una dietro all'altra hanno lo stesso discinto costume ideale che portano nella 'Primavera'; le ultime due però (da sinistra) hanno oltre alla veste simile a camicia, un manto il cui orlo superiore nella Grazia che sta più nello sfondo, scende dalla spalla destra a mo' di sbuffo e forma davanti alla parte inferiore del torso – proprio come nella Grazia della 'Primavera' – un gonfio sporgente che non si riesce a vedere come sia trattenuto. È difficile decidere dalle sole riproduzioni se gli affreschi siano opera autentica di Botticelli, come sostiene Cosimo Conti, oppure, per lo meno in parte, eseguiti da aiuti, come opina Ephrussi. Talune durezza nel disegno fanno propendere per quest'ultimo parere”.

Nascita di Venere e Primavera del Botticelli, in RPA, p. 29

"In the Louvre there is a fresco fragment from the Villa Lemmi, not far from the Villa Careggi, that is ascribed to Botticelli. It shows the three Graces approaching Giovanna degli Albizzi on the day of her wedding to Lorenzo Tornabuoni in 1486, led by Venus and bearing gifts. The three Graces, walking in file, have the same loose, ideal costume as those in the Spring, except that over this shiftlike garment the second and third (from the left) wear a cloak whose upper edge billows out from the hindmost Grace's right shoulder and forms a swag across the lower part of her torso, without any evident means of support. Whether these frescoes are autograph works by Botticelli, as Cosimo Conti asserts, or were at least partly carried out by assistants, as Ephrussi believes, would be hard to determine from the reproductions alone. There is an occasional harshness in the drawing that argues for the latter hypothesis”.

Sandro Botticelli's Birth of Venus and Spring, in *Renewal*, p. 115

SOGGETTO

Ancora una volta si propone l'antagonismo tra la Signora nelle pesanti vesti borghesi e contemporanee e la figura femminile che emerge dall'antico, che in questo caso fa la sua epifania in Venere e nelle tre Grazie da lei guidate.

In una loggia signorile che si apre su un giardino con una fontana, accanto alla Signora che riceve Venere e le Grazie c'è un piccolo Cupido, che fa da pendant con le figure mitologiche e che richiama il putto con attributi bacchico-cristologici che accompagna l'ancella portatrice di fascine dell'affresco della Cappella Sistina [46_18] e che la semantizza come figura della Grazia.

46_26 | Ninfa manierata



46_26 | Agostino Veneziano, *Donna che porta un vaso sulla testa*. Aquaforte su rame, 1528. London, British Museum.

OGGETTO

Autore: Agostino Veneziano

Titolo: Donna che porta un vaso sulla testa

Tecnica e materiali: Acquaforte su rame

Dimensioni: 11,7 x 18,2 cm.

Datazione: 1528

Collocazione, luogo di conservazione e numero di inventario: London, British Museum (Inv. 1865,0812.89)

Note

L'opera è firmata e datata. Possibili modelli: Raffaello, Giulio Romano o Marcantonio Raimondi.

Riferimenti bibliografici principali

– R. Fisher, *Catalogue of a collection of engravings, etchings, and woodcuts*, London (?) 1879, p. 57.

ELEMENTO IN TAVOLA

Riproduzione fotografica (ca. 13,2 x 8,1 cm.)

RICORRENZE NELL'ATLANTE

Nessuna

MENZIONI NEGLI SCRITTI DI WARBURG

“[Sulla Ninfa] Questa figura compar[isc]e p. es. negli affreschi del Ghirlandajo nel coro di S. Maria Novella e nella Cappella Sistina negli affreschi del Botticelli, Signorelli e Rosselli; l'incisione di Agostino Veneziano del 1528 (Adam Bartsch, *Le peintre-graveur*, vol. XVI. IV. n. 470) ci mostra il tipo manierato”.
I costumi per gli intermezzi del 1589, in RPA, p. 95

“This figure appears, for example, in Ghirlandaio's frescoes in the choir of S. Maria Novella, and in those by Botticelli, Signorelli, and Rosselli in the Sistine Chapel. The engraving by Agostino Veneziano (1528; Bartsch, vol. 16, section 9, no. 470) shows us the type in Mannerist guise”. Addenda 114 in *Renewal, Theatrical Costumes for the Intermedi of 1589*, in *Renewal*, p. 399

SOGGETTO

Warburg sceglie di includere questa immagine in Tavola 46, interpretandola come una figura di maniera della Ninfa, un modello di repertorio, la cui intensità energetica si è oramai affievolita. Il fatto che si tratti di una incisione mette di nuovo l'attenzione su un'ulteriore tecnica artistica, ottimo mezzo di diffusione del tema (vedi anche: 46_15 e 46_20).

Bibliografia su Mnemosyne Atlas, Tavola 46

a cura di Ada Naval García

La Bibliografia è strutturata secondo quanto descritto nella scheda Metodo di composizione delle schede, delle immagini, delle didascalie e della Bibliografia. Per garantire autonomia alla Bibliografia relativa alla Tavola e la specificità che si propone, riferimenti a passi o citazioni presenti nel Saggio, tratti da contributi funzionali all'argomentazione o illuminanti su singoli spunti ermeneutici, ma non specificamente dedicati a Tavola 46, non compaiono nella Bibliografia specifica sulla Tavola, ma sono citati infratesto per esteso nel Saggio interpretativo.

1. [Saggi e frammenti di Aby Warburg sulla Ninfa, e altri scritti con note sul tema](#)
2. [Lecture critiche di Tavola 46](#)
3. [Saggi critici e contributi su Tavola 46 e Ninfa](#)
4. [Convegni, seminari e mostre](#)

1. Saggi e frammenti di Aby Warburg sulla Ninfa, e altri scritti con note sul tema

Warburg, Jolles [1900] [2004] [2010] 2018

A. Warburg, A. Jolles, *Ninfa fiorentina (1900)* [Warburg Institute Archive, III. 55]; tr. it. *La ninfa: uno scambio di lettere tra André Jolles e Aby Warburg*, in A. Warburg, (a cura di M. Ghelardi, redazione S. Müller), *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, Torino 2004, 243-255; A. Warburg, *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare* (hrsg. und kommentiert von M. Tremel, S. Weigel und P. Ladwig), Berlin 2010, 198-210; A. Warburg, *A Presença do Antigo: escritos inéditos*, (prefácio de M. Ghelardi, org., trad. e notas de C. Fernandes), vol. I, Campinas 2018, 65-78; tr. fr. A. Warburg *Ninfa Fiorentina*, de C. Trautmann-Waller, in "Revue germanique internationale" 28, 2018, 211-220.

Edizioni online

Warburg, Jolles [1900] 2018

A. Warburg, A. Jolles *Ninfa Fiorentina*, tr. Fr. De C. Trautmann-Waller, "Revue germanique internationale" 28, 2018, 211-220.

Warburg [1899] 1986 2003 2019

A. Warburg, *Leonardo Da Vinci. Drei Vorträge*, 15 settembre 1899; in Ernst Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Chicago [1970] 1986; trad. it. di A. Dal Lago e P.A. Rovatti, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano [1983] 2003; Eng. trans. by J. Spooner, E. Marchand, J. Spooner and Bill Sherman (ed.), *Three Lectures on Leonardo. 1899*, London 2019.

Warburg [1902] 1932 1966 1999 2005 2004 2013

A. Warburg, *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita: die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen*, Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig 1902 (A. Warburg, *Gesammelte Schriften, Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance, mit einem Anhang unveröfflicher Zusätze*, hrsg. von der Bibliothek Warburg, unter mitarbeit von F. Rougemont, hrsg. von G. Bing, Leipzig-Berlin 1932, 89-126, 340-352; A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, a c. di G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, Firenze 1966, 109-146; A. Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, ed. by K.W. Forster, Eng. trans. by D. Britt and K.W. Forster, Los Angeles 1999, 185-221, 435-450; A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a c. di M. Ghelardi, redazione S. Müller, Torino 2004, 267-302, 303-318; A. Warburg, *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, con la Introducción de K.W. Forster (1999), Prólogo a la edición castellana de F. Pereda, Prólogo de G. Bing (1965), edición de F. Pereda, tr. esp. de E. Sánchez y F. Pereda, Madrid 2005, 147-175, 347-354; A. Warburg, *A renovação da Antiguidade Pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*, com H. Bredekamp, M. Diers, *Prefácio à edição de estudos*, 1998, G. Bing, *Prefácio à edição de 1932*, tr. port. de M. Hediger, Rio de Janeiro 2013, 121-168).

Warburg [1929] 2005

A. Warburg, *Tagebuch* [3 aprile 1929]; A. Warburg, G. Bing, *Diario romano (1928-1929)*, ed. M. Ghelardi, Torino 2005, 91.

Warburg [1929] 2014

A. Warburg, *Die römische Antike in der Werkstatt Ghirlandaios* [19 gennaio 1929], in S. de Laude (a cura di), *Traccia della conferenza alla Biblioteca Hertziana di Roma*, "La Rivista di Engramma" 119 (settembre 2014), 8-29.

2. Letture critiche di Tavola 46

Forschungsgruppe Mnemosyne 2016

Forschungsgruppe Mnemosyne (hrsg. von R. Ohrt), 8. Salon, *Baustelle 8.5 Tafel 44, 45, 46, 47, 48*, in *Baustelle 1-13. Aby Warburg. Mnemosyne Bilderatlas. Rekonstruktion - Kommentar - Aktualisierung*, box 2016/2017, Kartoffelverlag, Universal-futur-Bitch-press, Hamburg-Karlsruhe ZKM - Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe 2016.

Pinotti. s.i.d.i

A. Pinotti, *Panel 46, Guided Pathways, in Mnemosyne. Meanderings through Aby Warburg's, Cornell University* [online, senza indicazione di data].

Seminario Mnemosyne 2000

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

Seminario Mnemosyne 2021

Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni e S. Agnoletto, *L'epifania della ninfa gradiva/Il passo della Ninfa fiorentina. Lettura interpretativa di Mnemosyne Atlas, Tavola 46*, "La Rivista di Engramma" 182 (giugno 2021).

3. Saggi critici e contributi su Mnemosyne Atlas, Tavola 46 e Ninfa

Agamben 2007

G. Agamben, *Ninfe*, Torino 2007.

Baert 2014a

B. Baert, *Nymph. Motif, Phantom, Affect. A Contribution to the Study of Aby Warburg (1866-1929)*, "Studies in Iconology 1", Leuven 2014.

Baert 2016a

B. Baert, *Aby Warburgs Nymphen und Schmetterlinge als Affekte*, in A. Pawlak, L. Zieke und I. Augart (hrsg. von) "Ars-Visus-Affectus. Visuelle Kulturen des Affektiven in der Frühen Neuzeit", Berlin 2016, 18-37.

Baert 2016b

B. Baert, *Nymph. Motif, Phantom, Affect. Part II. Aby Warburg's (1866-1929) Butterflies as Art Historical Paradigms*, "Studies in Iconology 4", Leuven 2016.

Baert 2017

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

Burucúa 2019

J.E. Burucúa, *Ninfas, Serpientes, Constelaciones: la teoría artística de Aby Warburg*, exposición, curador J.E. Burucúa, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 12 abril-9 junio 2019.

Cacciari 1990

M. Cacciari, *Libro secondo: Mnemosyne. Il tempo, Il fare. Tradizione e rivelazione. Sezione Terza*, in Id., *L'inizio*, Milano 1990, 346-359.

Calasso 2005

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

Campos 2017

D.Q. Campos, *Uma outra ninfa moderna: a pin-up como uma ninfa de Aby Warburg e Georges Didi-Huberman*, "Porto Arte: Revista de Artes Visuais" 22/36 (janeiro/junho 2017), 71-83.

Carpi 2007

G. Carpi, *Eroine del Nachleben in Mnemosyne e Lolita*, in C. Cadeddu e A. Cifariello (a cura di), *Percorsi della Memoria*, Atti del Convegno Università degli Studi di Roma Tor Vergata 2007, 207-226.

Chrzanowska 2018

A. Chrzanowska, *'Who, Then, is the "Nympha"?' An Iconographic Analysis of the*

Figure of the Maid in the Tornabuoni Frescoes, in K.A.E. Enenkel and A. Traninger (eds.), *The Figure of the Nymph in Early Modern Culture*, Leiden 2018, 177-191.

Crum 2010

R.J. Crum, *Judith between the Private and Public Realms in Renaissance Florence*, in K.R. Brine, E. Ciletti, H. Lähnemann (eds.), *The Sword of Judith: Judith Studies Across the Disciplines*, Cambridge 2010 [online].

Contarini, Ghelardi 2004

S. Contarini, M. Ghelardi, "Die verkörperte Bewegung": *la ninfa*, "Aut Aut" 321-322 (maggio/agosto 2004), 32-45.

Cassani 2019

A. Cassani, *La ninfa che ride: l'Alberti nella cerchi di Aby Warburg*, Pisa 2019.

Didi-Huberman 2002a

G. Didi-Huberman, *La ninfa e la sua caduta*, "Trame" 3 (2002), 13-26.

Didi-Huberman [2002b] 2004

G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris 2002; trad. it. di A. Pino, *Ninfa moderna. Saggio sul panneggio caduto*, Milano 2004; recensione dell'edizione italiana di D. Pisani, *Declinazioni della Ninfa. Recensione di: Georges Didi-Huberman, Ninfa moderna*, "Il Saggiatore", Milano 2004, "La Rivista di Engramma" 37 (novembre 2004), 41-44.

Didi-Huberman 2002c

G. Didi-Huberman, *La chute des nymphes. Le subtil panthéon du devil et du désir*, "L'Ersamo" 7 (2002), 22-33.

Didi-Huberman 2005a

G. Didi-Huberman, *Bewegende Bewegungen. Die Schleier der 'Ninfa' nach Aby Warburg*, in J. Endres, B. Wittmann und G. Wolf (hrsg. von), *Ikonomie des Zwischenraums*, Munich 2005, 331-360.

Didi-Huberman 2012

G. Didi-Huberman, *Au pas léger de la servante. Savoir des images, savoir excentrique*, in Pascale Haag e Cyril Lemiux (éds), "Faire des sciences sociales. Volume Critiquer", Paris 2012, 177-206.

Didi-Huberman [2015] 2019

G. Didi-Huberman, *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*, Paris 2015; trad. it. di R. Izzo, *Ninfa fluida. Saggio sul panneggio-desiderio*, Milano 2019.

Didi-Huberman 2017

G. Didi-Huberman, *Ninfa profunda. Essai sur le drapé-tourmente*, Paris 2017.

Didi-Huberman 2019b

G. Didi-Huberman, *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*, Paris 2019.

Fimiani 2011

F. Fimiani, *Lieux communs cinétiques. De nymphas, nymphettes et Sylves*, Colloque

Motifs warburgiens, Capc-Musée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux, 20 mai 2011.

Fimiani 2013

F. Fimiani, *Lieux communs cinétiques. De nymphas, nymphettes et sylves*, "Images re-vues" 4 (2013), 2-14.

Fleisner 2019

P. Fleisner, *Imagen impersonal y ninfa posthumana. Lecturas nietzscheanas de Warburg*, "Cuadernos de filosofía" 72 (2019), 9-21.

Forschungsgruppe Mnemosyne 2016

Forschungsgruppe Mnemosyne (hrsg. von R. Ohrt), 8. Salon, *Baustelle 8.5 Tafel 44, 45, 46, 47, 48*, in *Baustelle 1-13. Aby Warburg. Mnemosyne Bilderatlas. Rekonstruktion – Kommentar – Aktualisierung*, box 2016/2017, Kartoffelverlag, Universal-futur-Bitch-press, Hamburg-Karlsruhe ZKM | Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe 2016.

Galitz, Reimers 1995

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

Gluchowska 2010

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

Gombrich [1970] 1986

E. Gombrich, *Fragment of the 'Ninfa'*, in Id. *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Chicago 1986, 107-126.

Gough 2012

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

Haftmann 1939

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

Huber 1993

G. Huber, *Warburgs Ninfa, Freuds Gradiva und ihre Metamorphose bei Masson*, in Silvia Baumgart and Gesa Birkle (eds.), in "Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft" 5 (1993), 443-460.

Kirchmayr 2012

R. Kirchmayr, *L'enigma della ninfa, da Warburg a Freud. Un'ipotesi in due sequenze*, "La Rivista di Engramma" 100 (settembre/ottobre 2012), 137-153.

Konstantopoulou 2018

D. Konstantopoulou, *Arquitectura del Atlas Mnemosyne*, Barcelona 2018.

Magnano San Lio 2014

G. Magnano San Lio, *Ninfe ed ellissi. Frammenti di storia della cultura tra Dilthey, Usener, Warburg e Cassirer*, Napoli 2014.

Naval 2021

A. Naval, "La Pathosformel florentina" – *El reliquat de la Ninfa: aproximación a la Pathosformel Ninfa en Georges Didi-Huberman*, "La Rivista di Engramma" 182 (giugno 2021).

Paskaleva 2016

B. Paskaleva, *The Nude Nymph: The Inhuman Object of Desire*, "La Rivista di Engramma" 135 (aprile/maggio 2016), 47-76.

Perdersoli 2008

A. Perdersoli, *I Capelli delle ninfe fiorentine*, "La Rivista di Engramma" 68 (dicembre 2008), 100-111.

Pedersoli 2012a

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

Perfetti 2021

F. Perfetti, *Venus/Virgo Venus/Magistra. Lettura degli afreschi di Villa Lemmi, alla luce del montaggio di Mnemosyne Atlas*, Tavola 46, "La Rivista di Engramma" 182 (giugno 2021).

Pichler, Rappl, Swoboda 2006

W. Pichler, W. Rappl, G. Swoboda, *Metamorphosen eines Flussgotts und der Nympe. Aby Warburgs Denk-Haltungen und die Psychoanalyse*, in L. Marinelli (hrsg. von) "Die Couch. Vom Denken im Liegen, Munich-Berlin-London-New York" (2006), 161-186.

Pinotti 2016

A. Pinotti, *Chi ha paura dello pseudomorfo?*, "Rivista di estetica" 62 (2016), 81-98.

Pinotti

A. Pinotti, *Panel 46, Guided Pathways, in Mnemosyne. Meanderings through Aby Warburg's, Cornell University*, [online].

Pollock 2017

G. Pollock, *Monroe's Gestures Between Trauma and Ecstasy, Nympha and Venus: Reading the Cinematic Gesture "Marilyn Monroe" through "Aby Warburg" Gesture and Film*, in N. Chare and L. Watkins (eds). *Signalling New Critical Perspectives*, London 2017.

Prévost 2013

B. Prévost, *Direction-dimension: Ninfa et putti*, "Images re-vues" 4, 2013.

Queiroz 2020

D. A. Queiroz Campos, *Ninfa como personagem teorica de Aby Warburg*, "MODOS: Revista de História del Arte" (2020), 225-224.

Randolph 2002

A. W.B. Randolph, *Engaging symbols: gender, politics, and public art in fifteenth-century Florence*, New Haven 2002.

Sacco 2016

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

Seminario Mnemosyne [2000] 2002

Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni, K. Mazzucco, *L'epifania della Ninfa gradiva. Materiali, letture grafiche, saggio interpretativo di Tavola 46 dell'Atlante*, "La Rivista di Engramma" 3 (novembre 2000), 19-24, riedito in Forster, Mazzucco 2002.

Seminario Mnemosyne 2002

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

Seminario Mnemosyne [2002a] 2014

Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Bergamo, G. Bordignon, M. Centanni, *L'Angelo e la Cacciatrice di teste. Una lettura della Tavola 47 dell'Atlante Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma" 116 (maggio 2014), 38-53; Eng. trans. by E. Thomson, *The Angel and the Head-huntress. A Reading of Plate 47 of the Mnemosyne Atlas*, "La Rivista di Engramma" 119 (settembre 2014), 71-88; I edizione: Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni, *L'Angelo-Menade come figura della protezione. Materiali, letture grafiche, saggio interpretativo di Tavola 47 dell'Atlante*, "La Rivista di Engramma" 20 (ottobre 2002) 35-44, riedito in Forster, Mazzucco 2002.

Seminario Mnemosyne 2004

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

Seminario Mnemosyne 2008

Seminario Mnemosyne, coordinato da G. Cengiarotti, M. Centanni, P. Nanni e D. Pisani, *Tavola 68. Mnemosyne 1968 - Mnemosyne 2008*, "La Rivista di Engramma" 68 (dicembre 2008), 8-52.

Seminario Mnemosyne 2021

Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni e S. Agnoletto, *L'epifania della ninfa gradiva/Il passo della Ninfa fiorentina. Lettura interpretativa di Mnemosyne Atlas, Tavola 46*, "La Rivista di Engramma" 182 (giugno 2021).

Settis 2020

S. Settis, *A Review: Three Lectures on Leonardo 1899*, "La Rivista di Engramma" 182 (giugno 2021).

Tomsic 2015

A. Tomsic, *ErosAntEros, Itinerari scenici e compositivi attraverso la Ninfa e l'Atlante di Warburg. Esperienze di ricerca del gruppo ErosAntEros*, "La Rivista di Engramma" 130 (ottobre/novembre 2015), 209-216.

Trautmann-Waller 2018

C. Trautmann-Waller, *Warburg, Jolles et la nymphe florentine, de l'expérience partagée à l'anthropologie de l'art*, "Revue germanique internationale" 28 (2018), 31-49.

Valdés 2012

A. Valdés, *De ángeles y ninfas: conjeturas sobre la imagen en Warburg y Benjamin*, Santiago de Chile 2012.

Weigel 2014

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

Weigel 2009

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

Wolf 2015

G. Wolf, *Warburgs Botticelli und Botticellis Nymphe*, in *The Botticelli Renaissance*, exhibition catalogue of The Botticelli Renaissance, Berlin, Gemäldegalerie, Kulturforum, 24.09.2015 bis 24.01.2016, München 2015, 102-105.

4. Convegni, seminari e mostre

Baert 2014b

B. Baert, *Nymph: The Reproduction of a Phantom. A Contribution to the Study of Aby Warburg (1866-1929)*, in S. Osano, M. Wozny (eds.), "Between East and West: Reproductions in Art. Proceedings of the 2013 CIHA Colloquium in Naruto (Japan, January 15-18)" (2014-2015), 167-190.

Burucúa 2019

J.E. Burucúa, *Ninfas, Serpientes, Constelaciones: la teoría artística de Aby Warburg*, exposición, curador J.E. Burucúa, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 12 abril-9 junio 2019.

Carpi 2007

G. Carpi, *Eroine del Nachleben in Mnemosyne e Lolita*, in C. Cadeddu e A. Cifariello (a cura di), *Percorsi della Memoria*, Atti del Convegno Università degli Studi di Roma Tor Vergata 2007.

Fimiani 2011

F. Fimiani, *Lieux communs cinétiques. De nymphas, nymphettes et Sylves*, Colloque Motifs warburgiens, Capc-Musée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux, 20 mai 2011.

Prevost 2011

B. Prevost, *Direction-dimension: Ninfa et putti*, du colloque Motifs warburgiens, Capc-Musée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux 20 mai 2011.

Seminario Mnemosyne [2000] 2002

Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni, K. Mazzucco, *L'epifania della Ninfa gradiva. Materiali, letture grafiche, saggio interpretativo di Tavola 46 dell'Atlante*, "La Rivista di Engramma" 3 (novembre 2000), 19-24, riedito in Forster, Mazzucco 2002.

Seminario Mnemosyne 2002

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

Seminario Mnemosyne [2002a] 2014

Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Bergamo, G. Bordignon, M. Centanni, *L'Angelo e la Cacciatrice di teste. Una lettura della Tavola 47 dell'Atlante Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma" 116, maggio 2014, 38-53; Eng. trans. by E. Thomson, *The Angel and the Head-huntress. A Reading of Plate 47 of the Mnemosyne Atlas*, "La Rivista di Engramma" 119 (settembre 2014), 71-88; I edizione: Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni, *L'Angelo-Menade come figura della protezione. Materiali, letture grafiche, saggio interpretativo di Tavola 47 dell'Atlante*, "La Rivista di Engramma" 20 (ottobre 2002) 35-44, riedito in Forster, Mazzucco 2002.

Seminario Mnemosyne 2004

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

Seminario Mnemosyne 2008

Seminario Mnemosyne, coordinato da G. Cengiarotti, M. Centanni, P. Nanni e D. Pisani, *Tavola 68. Mnemosyne 1968 - Mnemosyne 2008*, "La Rivista di Engramma" 68 (dicembre 2008) 8-52.

Seminario Mnemosyne 2021

Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni e S. Agnoletto, *L'epifania della*

ninfa gradiva/Il passo della Ninfa fiorentina. Lettura interpretativa di Mnemosyne Atlas, Tavola 46, "La Rivista di Engramma" 182 (giugno 2021).

Wolf 2015

G. Wolf, *Warburgs Botticelli und Botticellis Nympe, in The Botticelli Renaissance*, exhibition catalogue of The Botticelli Renaissance, Berlin, Gemäldegalerie, Kulturforum, 24.09.2015 bis 24.01.2016, München 2015, 102-105.

English abstract

The proposed work is the result of the Seminario Mnemosyne's work on panel 46, "Nymph", of Aby Warburg's Atlas. The essay consists of an interpretative reading of the Panel, where the focus has been shifted to the relationship between two of the figurative manifestations of the Florentine Nymph. The carrying servant and the lady, their connection with panel 47 and an analysis of their movement, questioning if their dynamism should be considered a *Pathosformel*, are the object of the study. As a result, we present here the re-edition of a technical sheet on the captions and a reference bibliography, edited by Ada Naval. Some methodological readings connected with the panel have been included: Appendix I by Sara Agnoletto analyses Donatello's lost "Dovizia" and its legacy on Florentine visual culture and Appendix II by Filippo Rizzonelli reflects on photography and editing and their semantic values within the panel.

keywords | Mnemosyne Atlas; Warburg; Nymph; Giovanna degli Albizzi; Lucrezia Tornabuoni; Ghirlandaio; Botticelli; Dovizia

Venus Virgo/Venus Magistra

Lettura della figura femminile in trono negli affreschi di Botticelli di Villa Lemmi, alla luce del montaggio di Mnemosyne Atlas, Tavola 46

Filippo Perfetti

“Nomi che, come la madeleine dalla tazza fatata di Proust,
liberano ancora nel tempo il nome puro d’Europa
e la memoria di un rapporto tra gli uomini,
i proprietari di villa, i vicini di villa,
i vivi e i morti vissuti nella stessa villa,
che solo in quel paesaggio,
e in alcuni momenti fragilissimi e perenni,
fu possibile e benedetto dal cielo.”
Bernardo Trevisano, *Ville fiorentine*, 1966

L’oggetto di questa nota sono gli affreschi di Villa Lemmi, rimasti coperti per secoli e svelati soltanto nel 1873, per poi, pochi anni dopo nel 1882, essere distaccati e portati dove ancor oggi si trovano, al Louvre di Parigi (van der Sman 2007, 159). Si tratta di una coppia di affreschi realizzati per il piano superiore di quella che allora era la dimora, appena fuori Firenze, della famiglia dei Tornabuoni, come noto una famiglia molto bene inserita nella vita sociale, economica, politica e culturale della Firenze della seconda metà del XV secolo. Posti a poca distanza l’uno dall’altro, separati unicamente da una finestrella e dalla sua imbotte, sono in stretta relazione fra loro: due frasi di uno stesso discorso realizzato dalla mano di Sandro Botticelli.

I.

“[...] litote di logge e porte, segretezza di mura e siepi”
Bernardo Trevisano, *Ville fiorentine*, 1966

Certa è l’identità del realizzatore degli affreschi, Sandro Botticelli; così come la datazione è stata quasi univocamente circoscritta al 1486, anno di

particolare importanza nella storia della famiglia Tornabuoni (Conti 1881, 86-87; van der Sman 2007, 159). Non univoca e oggetto di diverse interpretazioni è invece l'identificazione dei personaggi rappresentati negli affreschi; in particolare per quanto riguarda i ritratti del giovane signore sull'affresco di destra e della giovane signora in abiti cortesi in quello di sinistra.

La vicenda critica dell'identificazione si può riassumere in breve come segue. Al momento della scoperta dell'affresco i due personaggi erano stati identificati con Lorenzo di Giovanni Tornabuoni e quella che nel 1486 sarà la sua sposa, ovvero Giovanna di Maso degli Albizzi (Conti 1881, 86-87). Ernst Gombrich rifiuta questa proposta (Gombrich 1945, 57n) e successivamente identifica il giovane in Lorenzo di Pierfrancesco Medici (Gombrich 1972, 76). Helen Ettlinger riconobbe poi nella signora Nanna di Niccolò Tornabuoni (Ettlinger 1976, 406). Un'ultima alternativa è quella avanzata da Patricia Simons: propone che il giovane sia Lorenzo Tornabuoni, e la signora non sia la prima moglie ma la seconda, Ginevra Gianfigliuzzi, spostando pertanto la datazione degli affreschi al 1490 (Simons 2011-12, 103-135, in particolare pagina 122). Infine, pochi anni prima rispetto a Simons, Gert Jan van der Sman nel saggio *Sandro Botticelli at Villa Tornabuoni and a nuptial poem by Naldo Naldi*, ritorna sulla prima identificazione, con una particolareggiata ricostruzione della committenza e dell'iconografia degli affreschi (van der Sman 2007, 159). All'aggiornata e argomentata posizione critica di van der Sman ci si riallaccia per l'approfondimento che si propone in questa nota.

Nell'affresco di sinistra, il primo che si incontra salendo le scale della Villa, sono di scena cinque figure femminili, assieme a un piccolo putto alato, all'estremità inferiore destra con funzione di reggere uno stemma gentilizio la cui insegna non è pervenuta.

La scena si lascia dividere in due comparti: da sinistra avanza un gruppo di quattro donne abbigliate con vesti svolazzanti anticheggianti, con sul fondo (oggi poco visibile) un giardino e una fontana. Fra di loro spicca, per il portamento più nobile e l'atteggiamento da guida, la donna che porta in omaggio fiori alla quinta figura femminile, isolata sulla destra, che vestita con gli abiti del tempo dell'affresco appare come una aristocratica signora che con cortesia accetta l'omaggio delle sue ospiti. Dietro di lei, a fare da

fondale, l'esterno di un edificio. Il gruppo delle quattro fanciulle è identificabile con Venere e il corteggio delle tre Grazie (v. da ultimo, van der Sman 2007, 173-175); il titolo convenzionale dell'opera *Venere e le tre Grazie portano un omaggio a una giovane* descrive precisamente la scena (così la didascalia in francese del Louvre: *Vénus et les trois Grâces offrant des présents à une jeune fille*).



1 | Sandro Botticelli, *Venere e le tre Grazie portano un omaggio a una giovane*, affresco staccato (284 × 211 cm), 1486 ca., Paris, Musée du Louvre.

La lettura della scena nell'altro affresco è più complessa. Dato il medesimo contesto di provenienza e la realizzazione in contemporanea delle due opere, la seconda 'frase' del dittico deve essere considerata in dialogo con la precedente: pertanto il soggetto dovrà essere non così lontano dal primo, ma piuttosto ad esso riacordato. Anche qui si tratta dell'arrivo di qualcuno, in questo caso dell'introduzione di un giovane signore vestito in abiti dell'epoca, condotto per mano da una fanciulla in vesti all'antica. L'ambientazione, a differenza dell'altra scena, non è in un contesto domestico, ma nella radura di un bosco dove è riunito un gruppo di sette donne al cospetto delle quali il giovane viene condotto. Il gruppo delle sette figure femminili, tutte sedute e tutte vestite all'antica, è impostato

come un consesso in cui spicca, al centro, una donna che, per la posizione innalzata, la posa e l'età, primeggia sulle altre. In basso a sinistra, appena sotto al giovane, anche qui un putto col suo stemma, illeggibile come quello dell'altro affresco.

A differenza del primo affresco l'identificazione dei personaggi in vesti classicheggianti è meno immediata, anche se non certo difficile grazie alla presenza di ben riconoscibili segnali. Le sette donne più giovani presentano attributi che le identificano con le Arti liberali: Musica, Astronomia, Geometria, quindi, separata dalla figura in trono di cui si dirà, Aritmetica a comporre il Quadrivio; a seguire: Dialettica, Retorica e, senza attributi, Grammatica che introduce – lei che è la prima arte del Trivio – il giovane al cospetto del gruppo. Il titolo dell'affresco è *Giovane introdotto tra le Arti Liberali*.



2 | Sandro Botticelli, *Giovane introdotto tra le Arti Liberali*, affresco staccato (269x237 cm), 1486 ca., Paris, Musée du Louvre.

Nella didascalia del Louvre - *Un jeune homme présenté par Vénus aux sept Arts Libéraux* - in modo incongruo nella fanciulla che tiene per mano il giovane si riconosce Venere. Di converso, il titolo convenzionale omette la menzione di quella che è la figura più enigmatica, che per la sua posizione eminente certo merita una maggiore attenzione: la figura femminile che fra le Arti liberali emerge nel consesso. Seduta come in trono su un cippo, indossa un'ampia clamide bordata di pelliccia, la mano sinistra tiene un arco ricurvo di legno rozzo e massiccio, la destra ha indice e medio lievemente distesi verso l'alto e le altre tre dita piegate, come raccolte (van der Sman 2007, 168-170): non è da considerare un gesto di eloquenza (Agnoletto 2015, 76-77) ma di ammaestramento. E una mano atteggiata in questa stessa, significativa, posizione la si ritrova in altre opere di Botticelli, ad esempio nella Venere nel celebre *Regno di Venere* (secondo il titolo che Warburg proponeva di sostituire al più corrente *Primavera*), oppure nella Beatrice nei disegni realizzati nel 1486 ca. come illustrazioni alla *Commedia* dantesca (Centanni [2013] 2017, 273; Agnoletto 2015, 76-77).



3 | A sx.: Sandro Botticelli, *Il regno di Venere* (particolare), tempera su tavola, 1482 ca., Firenze, Galleria degli Uffizi. 4 | A dx.: Sandro Botticelli, *Beatrice guida Dante nel cerchio del sole* (particolare), punta d'argento su pergamena, 1486 ca., Berlin, Kupferstichkabinett.

Questa posizione della mano fa quindi parte del repertorio di gesti che Botticelli associa a figure femminili che rivestono un ruolo di primato, esercitando funzione di maestra o guida.

Oltre al gesto, altri elementi vanno tenuti conto in quanto complicano, arricchendola di significati obliqui, l'identità della figura femminile nel suo ruolo di *Magistra Artium*. Da notare in particolare l'arco ricurvo che, a una prima lettura potrebbe richiamare Venere come madre di Cupido. Ma questo arco, in questo caso particolare, è connotato non già come il piccolo arco del dio dell'amore, ma come un arco pesante, ovvero un arco da caccia.

Van der Sman richiama come parallelo per questa figura in trono, con qualità sapienziali e arco ricurvo, la figura allegorica della Predicazione,

che lo studioso identifica come Filosofia, presente al centro del *Trionfo di san Tommaso* del Cappellone degli Spagnoli a Santa Maria Novella realizzato da Andrea di Bonaiuto tra il 1365 e il 1367 (van der Sman 2007, 170-171). Ad avvalorare l'ipotesi di una identificazione con Sapienza/Filosofia il fatto che sia nell'affresco del Cappellone (che Botticelli certamente conosceva), sia nell'affresco di Villa Lemmi compaiono le Arti liberali caratterizzate dagli stessi attributi.

Van der Sman aggiunge che l'arco potrebbe essere anche un riferimento all'opera di Nicola da Cusa *De Venatione Sapientiae*. Questa ipotesi appare però remota dato che, seppure l'ambiente fiorentino sia intessuto di quel pensiero filosofico, le opere del Cusano arriveranno alla conoscenza delle corti italiane soltanto alcuni anni dopo. Edgar Wind ha infatti provato che le opere di Nicola da Cusa avranno la loro diffusione dopo l'edizione a stampa milanese del 1502; e nella Firenze di allora queste non erano presenti né nella Biblioteca Laurenziana né in quella di Pico della Mirandola che, come Marsilio Ficino, non le cita mai direttamente nei suoi scritti (Wind [1958] 1971, 295-296).

II.

“Amor nodus perpetuus et copula mundi”

Marsilio Ficino, *De Amore*

Come si è visto nella ricognizione critica riassuntiva sullo status quaestionis, già nel primo studio degli affreschi del 1881 Cosimo Conti proponeva l'identificazione dei due personaggi in abiti quattrocenteschi come Giovanna di Maso degli Albizzi e Lorenzo di Giovanni Tornabuoni; la datazione era fissata al 1486, anno del loro matrimonio quando, verosimilmente, gli sposi presero ad abitare nella villa di Careggi. Nello stesso succinto contributo Conti proponeva anche un collegamento degli affreschi con le medaglie che Niccolò Fiorentino eseguì proprio nel 1486 per Giovanna (Conti 1881, 87).



5 | Aby Warburg, *Tavola 46 dell'Atlante Mnemosyne* (100x80), 1929.

Nel saggio su la *Nascita di Venere* e la *Primavera* di Sandro Botticelli, Aby Warburg tracciava un collegamento fra gli affreschi di Villa Lemmi e le medaglie di Giovanna degli Albizzi:

Nel Louvre si trova il frammento di un affresco proveniente dalla Villa Lemmi, vicina alla Villa di Careggi, il quale è attribuito al Botticelli. Esso raffigura le tre Grazie guidate da Venere in atto di avvicinarsi, recando doni,

a Giovanna degli Albizzi nel giorno delle sue Nozze con Lorenzo Tornabuoni (1486). [...] È difficile decidere dalle sole riproduzioni se gli affreschi siano opera autentica di Botticelli, come sostiene Cosimo Conti, oppure, per lo meno in parte, eseguiti da aiuti, come opinava Ephrussi. Talune durezza nel disegno fanno propendere per quest'ultimo parere. Cosimo Conti per comprovare l'identità della dama in costume dell'epoca con Giovanna Tornabuoni, era ricorso a due medaglie, che recano entrambe sul diritto la testa di questa; sul rovescio sono raffigurate due differenti scene mitologiche il cui trattamento formale è a sua volta iconograficamente interessante. Il rovescio di una delle due medaglie mostra le tre Grazie nude, nel noto intreccio [...]. Come leggenda le medaglie recano: "Castitas. Pul[chr]itudo. Amor." Se il rovescio della prima medaglia ci ha mostrato le dee antiche come siamo soliti vederle a partire da Winkelmann, "nello spirito degli antichi", cioè: nude e placidamente ferme, il rovescio della seconda medaglia reca una figura di donna che a sua volta manifesta quella immotivata forte mobilità dei capelli e delle vesti. (Warburg [1893] 1966, 29-30)

Warburg riferisce che ha ricavato dallo studio di Cosimo Conti il rimando alle due medaglie di Giovanna degli Albizzi per l'identificazione dei personaggi negli affreschi.

Tuttavia, nel contesto del suo primo saggio accademico, l'interesse di Warburg è più che altro volto a dare prova della compresenza nel Rinascimento dei due caratteri, apollineo e dionisiaco, grazie all'esempio di due medaglie di uno stesso proprietario che danno mostra dei suoi due volti: da una parte figure ferme, anticheggianti e quasi 'neoclassiche' à la Winkelmann, dall'altra una figura che "manifesta quella immotivata forte mobilità dei capelli e delle vesti" che per Warburg è il tratto caratteristico della rinascita dell'antico (Warburg [1893] 1966, 30; ma su Villa Lemmi e le medaglie collegate, si vedano anche le pagine 29-32.)

Uno strumento ermeneutico cruciale per risolvere il nodo di questa complicata interpretazione è la Tavola 46 dell'*Atlante Mnemosyne* e l'analisi delle opere che Aby Warburg e collaboratori inseriscono nel montaggio.

In Tavola 46 troviamo la medaglia in bronzo argentato, di 8 cm di diametro, che fu realizzata nel 1486, l'anno in cui Giovanna divenne la signora Tornabuoni sposando Lorenzo figlio di Giovanni.

Sul recto, la medaglia presenta il profilo composto e ingioiellato della signora: a farle da nimbo il *titulus* "UXOR · LAURENTII · DETORNABONIS · IOANNA · ALBIZA", che ci conferma datazione e la circostanza nuziale per cui viene commissionata la medaglia. Sul rovescio della medaglia, una movimentata ed esuberante figura di cacciatrice che per mezzo dell'iscrizione che la attornia possiamo interpretare come Venere-cacciatrice: "VIRGINIS · OS · HABITUM · QUE · GERENS · VIRGINIS · ARMA": un verso tratto dal primo libro dell'*Eneide* in cui la madre divina compare in un bosco al figlio Enea con l'aspetto di una "virgo" cacciatrice (*Eneide*, I, v. 315).



6 | Niccolò Fiorentino (attribuzione), *Medaglia di Giovanna Tornabuoni*, bronzo fuso e argentato (8 cm ø), 1486 ca.

Nel passo dell'*Eneide* la donna è assimilata alla dea cacciatrice per eccellenza, Diana, e così alla castità della dea, portandola ad assomigliare a una fanciulla spartana: "cui mater media sese tulit obvia silva/ virginis os habitumque gerens et virginis arma/ Spartanae" (*Eneide*, I, vv. 314-316).

Edgar Wind fornisce un'interpretazione a quanto domanda pochi versi dopo il figlio Enea: "O quam te memorem, virgo? Namque haud tibi voltus/ mortalis, nec vox hominem sonat: O, dea certe/ an Phoebi soror? an

nympharum sanguinis una?” (Eneide, I, vv. 327-329). Egli infatti riconosce nella descrizione della vergine direttamente “una ninfa di Diana” ovvero, piuttosto, “la dea dell’Amore che assume l’aspetto di una creatura consacrata alla castità” (Wind [1958] 1971, 93).

Particolarmente utile è la traccia aperta da questa l’interpretazione di Wind che illumina il senso di questa “figura ibrida, in cui le due dee opposte, Diana e Venere, si fondono in una sola” in cui “i platonici rinascimentali pensarono di avere trovato una bella conferma poetica alla loro dottrina dell’unione della Castità e dell’Amore” e su quale svilupparono “un culto semicasto e semivoluttuoso di Venere, nel quale la doppia natura della dea poteva essere esaltata fino al più alto grado sia della venerazione che della frivolezza sia di entrambe” (Wind [1958] 1971, 94-95). La Venere eccezionalmente armata della castità propria della dea cacciatrice è al contempo una Diana-Virgo.

Si tratta di un caso di ibridazione inedita, giocata sulla figura di Venere, paragonabile a quello della Pallade Citarea studiato da Salvatore Settis, dove Minerva e Venere si uniscono in un’unica figura, senza perdere le caratteristiche che connotano le due divinità ma sovrapponendo ciascuna i propri caratteri a quelli dell’altra (Settis 1971, 135-177).

Tornando alla *Venus-Virgo*, come nota ancora Wind, essa ha “ai piedi pesanti stivali, e sta bene eretta sua una piccola nube che nasconde il sole ma lascia filtrare i suoi raggi tutt’intorno”; e soprattutto “porta sulla testa una corona alata” (Wind [1958] 1971, 93). In realtà forse non si tratta propriamente di una “corona alata” ma di una galea, in ogni modo un copricapo con ali, ovvero dell’attributo proprio del dio Mercurio. Wind giustifica la presenza del simbolo mercuriale “come *pendant* alla figura isolata di Mercurio sulla medaglia del marito di Giovanna” (Wind [1958] 1971, 94n), Lorenzo. Infatti nella sua medaglia, eseguita da Niccolò Fiorentino sempre nello stesso anno, sul verso è presente un Mercurio dotato di ali ai piedi e caduceo sul lato destro.

Il suggerimento di Wind è prezioso: non solo tramite Mercurio abbiamo così accertato un legame fra i coniugi Tornabuoni tramite i loro alias pagani presenti sul verso delle rispettive medaglie nuziali, ma è possibile rintracciare anche un legame semantico che richiama in gioco anche la

seconda e più celebre medaglia di Giovanna Tornabuoni. Coeva dell'altra medaglia di Giovanna, porta sul recto il medesimo ritratto con identico titulus e sul verso le tre Grazie incatenate nella loro danza e contornate dall'iscrizione "CASTITAS · PULCHRITUDO · AMOR".



7 | Niccolò Fiorentino (attribuzione), *Medaglia di Lorenzo Tornabuoni*, bronzo fuso e argentato (8 cm ø), 1486 ca., Washington, National Gallery of Art.

Nella medaglia di Giovanna Tornabuoni l'origine tanto dell'iscrizione quanto della raffigurazione si deve, come illustra adeguatamente Wind, a Pico della Mirandola, che nel torno d'anni immediatamente precedente alla medaglia di Giovanna degli Albizzi fece realizzare, sempre da Niccolò Fiorentino, la propria impresa con lo stesso soggetto:

Non può certo essere un caso che la medaglia di Giovanna degli Albizzi – moglie di quel Lorenzo Tornabuoni del quale Poliziano in una sua lettera a Pico parla come di un “non discipulus modo sed alumnus” – rechi l'immagine delle tre Grazie in una composizione che è stata fusa sullo stesso stampo della medaglia di Pico, e contenga un'iscrizione che è una risposta a quella di lui. Invece di Pulchritudo-amor-voluptas, la leggenda è Castitas-Pulchritudo-Amor. [...] Al posto di una definizione platonica dell'Amore: “L'amore è Passione suscitata dalla Bellezza”, un motto adatto per un uomo, abbiamo ora una definizione platonica della Bellezza: “La Bellezza è Amore unito alla Castità”, che è la risposta di una donna (Wind [1958] 1971, 91-92).



8 | A sx.: Niccolò Fiorentino (attribuzione), *Castitas Pulcritudo Amor*, rovescio della Medaglia di Giovanna Tornabuoni, bronzo (8 cm ø), 1486 ca., Washington, National Gallery of Art.

9 | A dx.: Niccolò Fiorentino (attribuzione), *Pulcritudo, Amor, Voluptas*, rovescio della Medaglia di Pico della Mirandola, bronzo (8 cm ø), 1484-85 ca., Washington, National Gallery of Art.

Amore/Venere, e Castità/Diana della medaglia con la cacciatrice corrispondono puntualmente alla Venus-Virgo della seconda medaglia, anche se varia il riferimento iconografico il significato permane. Nota Wind: "Venus-Virgo si manifesta nelle Grazie, le Grazie sono occultate in Venus-Virgo" (Wind [1958] 1971, 95).

Come ulteriore suggestione e collegamento tra le immagini mitiche dei due sposi, si noti inoltre che le tre Grazie raffigurate nella seconda medaglia di Giovanna degli Albizzi al tempo sono rappresentate spesso in uno schema iconografico che prevede che la loro guida sia Mercurio (Centanni [2013] 2017, 278; Wind [1958] 1971, 94n, 151, 154).

Dunque, dalle sue due imprese si ricava l'immagine di Giovanna degli Albizzi come signora educata all'amore e alla grazia ma al contempo anche come Venere-Diana, cacciatrice dotata di arco e frecce. Warburg, nel passo citato, propone questi due caratteri della signora fiorentina, ma divisi fra le due medaglie di Giovanna: in una la signora dotata delle virtù delle "placide" tre Grazie, nell'altra l'aspetto di una signora volitiva come l'armata Venus-Virgo.

Leggendo Tavola 46, si può notare invece la compresenza dei tratti contraddittori, impliciti nella stessa allegoria della Venus-Virgo, ed evidenti nella medaglia presente nel montaggio. In particolare il montaggio della Tavola di Mnemosyne ci suggerisce come il carattere composto e cortese di Giovanna è rappresentato sul recto della medaglia che si presenta quasi sovrapponibile al ritratto realizzato da Ghirlandaio nel 1488, in morte della signora (presente anch'esso in Tavola 46, a fianco della medaglia). Il verso della medaglia propone invece una Venus-virgo come una epifania della riemersione della vitalità dell'antico.

Tornando alle tre Grazie è da sottolineare come queste, assieme a Venere, sono i personaggi che si recano in visita da Giovanna, omaggiandola di fiori, nell'affresco di Villa Lemmi. Eppure, i significati allegorici presentati nelle medaglie di Giovanna non sono soltanto nell'affresco dove viene ritratta, ma si possono rintracciare anche nel *pendant* dedicato al giovane sposo, confermando così l'identificazione dei personaggi rappresentati nei due affreschi.

Dunque l'arco, che van der Sman collegava incongruamente all'affresco di Andrea di Bonaiuto e all'idea cusaniiana di *Venatio sapientiae*, sarà più plausibilmente, lo stesso arco della cacciatrice Venus-Virgo virgiliana che compare sulla medaglia; Venus-Virgo che nella sua antinomia concilia, come l'arco nell'armonia eraclitea ripresa da Ficino e assunta dalla cerchia dei committenti e dell'artista, gli opposti: Castitas con Amor. Riprendendo Wind, la Virgo si manifesta nell'arco, la Virgo è occultata nell'arco.



10 | Domenico Ghirlandaio, *Ritratto di Giovanna degli Albizzi Tornabuoni*, tempera su tavola (77 x 49 cm), 1488, Madrid, Collezione Thyssen-Bornemisza.

II.

“Sedes sapientiae / [...] stella matutina”

Litanie Lauretane

La figura della maestra delle Arti liberali merita ulteriore attenzione. Nel volerla riconoscere come Filosofia, van der Sman, ci induce a soffermarci anche su un altro dettaglio.

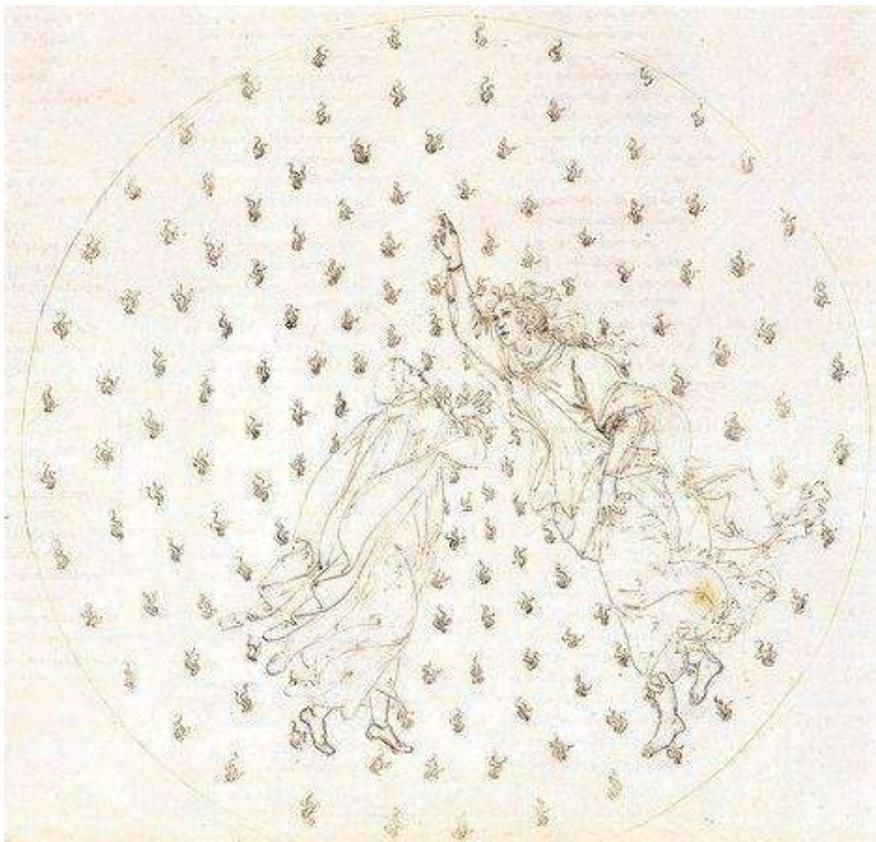


11 | Sandro Botticelli, *Giovane introdotto tra le Arti Liberali*, affresco staccato (particolare), 1486 ca., Paris, Musée du Louvre.

La clamide, bordata di pelliccia, ha ricamate in oro su fondo rosso delle fiammelle rivolte verso il basso. Secondo van der Sman le fiammelle sono un attributo di Filosofia in quanto Botticelli verrebbe influenzato dalla tradizione stilnovista, e in particolare da Dante, che gli permetterebbe di vedere Venere come dea dell'amore quindi ispiratrice del pensiero, sul modello di *Amor che nella mente mi ragiona*:

Sua bieltà piove fiammelle di foco,
animate d'un spirito gentile
ch'è creatore d'ogni pensier bono;

e rompon come trono
li 'nnati vizii che fanno altrui vile.



12 | Sandro Botticelli, *Beatrice e Dante nel cielo di Mercurio*, punta d'argento su pergamena, 1486 ca., Berlin, Kupferstichkabinett.

Seguendo questa traccia, van der Sman mette in relazione le fiamme sulla clamide di Venere, che maestra della Arti ispira il giusto pensiero e desiderio e monda dalle viltà il giovane, alle fiammelle che attorniano e incorniciano la figura di Beatrice maestra di Dante nelle illustrazioni di Botticelli alla *Commedia*.

Questa lettura delle fiammelle si concentra dunque sul ruolo delle due figure, iniziatrici al Vero attraverso l'Amore. Ma non si può dimenticare che fiammelle su fondo rosso appaiano in altre opere di Botticelli, sia a tema cristiano che gentile, databili negli stessi anni e riferibili allo stesso contesto fiorentino.

Fiammelle rovesciate compaiono in particolare su due dipinti commissionati dalla famiglia Medici: la celebre “Primavera” (secondo Warburg da reintitolare *Regno di Venere*) e la *Pala del Trebbio* (cfr. Centanni [2013] 2017, 286-293).

Le fiammelle sono state interpretate come la trasposizione sulle stoffe presenti nei dipinti dello stemma mediceo del broncone ardente *semper virens* e renderebbero possibile l'identificazione del san Lorenzo nella pala come santo protettore di Lorenzo di Pierfrancesco Medici, committente della pala (da notare come Lorenzo di Pierfrancesco sia il committente anche delle illustrazioni di Botticelli per la *Commedia*, dove però le fiammelle sono rivolte verso l'alto). Allo stesso modo le fiammelle sono inoltre presenti nel *Regno di Venere* sulla clamide rossa di Mercurio.

La coincidenza iconografica delle fiammelle sugli abiti potrebbe favorire l'ipotesi degli studiosi che negli affreschi di Villa Lemmi sostengono l'identificazione dei personaggi con soggetti della famiglia medicea.



13 | A sx.: Sandro Botticelli, *Il regno di Venere* (particolare), tempera su tavola, 1482 ca., Firenze, Galleria degli Uffizi.

14 | A dx.: Sandro Botticelli, *Pala del Trebbio* (particolare) olio su tela, 1480-1500, Firenze, Gallerie dell'Accademia.

Ma seguendo Wind, il fatto che le fiammelle siano sul manto di un Mercurio ci consente di ricollegare il simbolo non tanto a una specifica impresa del committente, quanto piuttosto a un attributo che nel Quattrocento è considerato come proprio del dio:

Le lingue di fuoco sulla clamide di Hermes erano un attributo 'autentico', come si vede nel disegno di un Hermes greco antico in Ciriaco d'Ancona (Wind [1958] 1971, 151n).

E al modello di Ciriaco d'Ancona si deve l'Ermes, anche lui ricoperto di fiamme, dell'allegoria dell'Eloquenza di Albrecht Dürer.



15 | Ciriaco d'Ancona, *Mercurio*, da C. Buondelmonti, *Liber insularum*, disegno su carta, metà del XV sec., Can. lat. misc., 280, Oxford Bodleian Library.

16 | Albrecht Dürer, *Allegoria dell'eloquenza*, penna e acquerello su carta (23x33 cm), 1514, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Al contempo, la presenza delle stesse fiammelle sulla clamide del san Lorenzo nella *Pala del Trebbio* dedicata a Lorenzo di Pierfrancesco Medici rimanda inequivocabilmente anche al simbolo del martirio del santo.

Negli affreschi di Villa Lemmi, invece, le fiammelle compaiono non già come simbolo identificativo del dedicatario (l'altro Lorenzo, il Tornabuoni) ma sulla veste di una figura a lui strettamente legata, cioè l'alter ego della neosposa.

Dal gioco di rimandi evidenziato risulta che le fiammelle in quel periodo e in quel contesto erano un attributo riconducibile non tanto a un singolo personaggio ma più generalmente a quanti portavano il nome di 'Lorenzo' e perciò potevano essere identificabili grazie al simbolo proprio del santo martirizzato tra le fiamme. Un ulteriore, possibile, indizio è dato dalle fiammelle utilizzate anche dal Lorenzo più celebre di Firenze, il Magnifico, che le adotta in quanto stemma della propria famiglia (Centanni [2013] 2017, 288-289) ma anche come personale attributo.

Tornando alla Venere maestra delle Arti di Villa Lemmi, si può dire che indossando l'abito di Mercurio, vesta anche la sua funzione di "divino

mystagogo. [Che] richiama la mente alle cose celesti tramite il potere della ragione” (Wind [1958] 1971, 152). Un aspetto, quello di mediatrice e pontefice fra terra e cielo, che Botticelli rende attraverso queste fiammelle ermetiche anche in un altro dipinto, la *Madonna del Libro*, databile fra 1480-81, di cui non si conosce la committenza. Wind ricollega le fiammelle sulla Madonna, in questo caso su manto blu, a quelle che attorniano Beatrice: “Fiamme simili compaiono anche sul mantello della *Madonna Poldi-Pezzoli* [i.e. del Libro] e riempiono le sfere celesti nelle illustrazioni del Paradiso di Botticelli” (Wind [1958] 1971, 154). In questo caso la Madonna è rappresentata nell’atto di insegnare a leggere al Bambino, cioè riveste il ruolo di *magistra* come Beatrice per Dante e la Venus di Villa Lemmi per il giovane introdotto alle Arti. In tutti e tre i casi le fiammelle sarebbero simbolo della sapienza iniziatrice della figura femminile.

Infine, da sottolineare i reciproci richiami: l’arco ricurvo lega la Maestra delle arti alla Venus-Virgo della medaglia; le fiammelle rimandano a un simbolo ermetico e quindi si ricollegano alla medaglia con Mercurio di Lorenzo; la medaglia di Giovanna con le tre Grazie a sua volta si ricollega a Mercurio, poiché Mercurio è guida delle Grazie – una connessione siglata dalle ali sul capo della Venus-Virgo.

In conclusione, gli studiosi e gli storici d’arte, attraverso gli strumenti ermeneutici tradizionali della disciplina, erano già riusciti a venire a capo (non senza varianti e incertezze) nella problematica questione dell’identità dei protagonisti degli affreschi di Villa Lemmi. Qui si è proposto un esempio di come la lettura attenta dell’Atlante Mnemosyne possa confermare i risultati già raggiunti, conferendo all’identificazione maggior forza e rendendola più convincente. Mnemosyne è un dispositivo ermeneutico in grado di far progredire la ricerca in quanto nelle Tavole sono le immagini stesse, nel silenzioso dialogo del montaggio proposto in ogni pannello, che trovano un luogo dove parlarsi, e il modo di tracciare altre piste di indagine. In Mnemosyne le immagini trovano il modo di suggerirci argomenti, parole, nomi.



17 | Sandro Botticelli, *Madonna del Libro*, tempera su tavola (58x39,5 cm), 1483 ca., Milano, Museo Poldi-Pezzoli.

Riferimenti bibliografici

Agnoletto 2015

S. Agnoletto, *Omnia Vincit Amor. Una suggestione ecfraistica dalle 'Nozze di Alessandro e Rossane': lettura del riquadro A2 del fondale della Calunnia di Apelle di Botticelli*, "La Rivista di Engramma" 124 (febbraio 2015), 75-95.

Bernardo Trevisano 1966

Bernardo Trevisano [Cristina Campo], *Ville fiorentine*, recensione a: Giulio Lensi Orlandi Cardini, *Ville di Firenze*, "Giornale d'Italia" (16 giugno 1966), 3; ora in C. Campo, *Sotto falso nome*, Milano 1998.

Centanni [2013] 2017

M. Centanni, *26 aprile, giorno di primavera: nozze fatali nel giardino di Venere*, "La Rivista di Engramma" 105 (aprile 2013), 106-147; ora in M. Centanni, *Fantasmî dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento*, vol. 2, Rimini 2017, 441-525.

Conti 1881

C. Conti, *Découverte de deux fresques de Sandro Botticelli*, "L'Art" 27, 4 (1881), 86-87.

Ettlinger 1976

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

Gombrich 1945

E. H. Gombrich, *Botticelli's mythologies: a study in the neo-platonic symbolism in his circle*, London 1945.

Gombrich 1972

E. H. Gombrich, *Botticelli's mythologies*, in Id., *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1972, 31-81.

Settis 1971

S. Settis, *Citarea 'su una impresa di bronconi'*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 34 (1971), 135-177.

Simons 2011-2012

P. Simons, *Giovanna e Ginevra: Portraits for the Tornabuoni Family by Ghirlandaio and Botticelli*, "I Tatti Studies in the Italian Renaissance" 14/15 (2011/2012), 103-135.

van der Sman 2007

G.J. van der Sman, *Sandro Botticelli at Villa Tornabuoni and a nuptial poem by Naldo Naldi*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz" 51 (2007), 159-186.

Warburg [1893] 1966

A. Warburg, *La "Nascita di Venere" e la "Primavera" di Sandro Botticelli. Ricerche*

sull'immagine dell'antichità nel primo Rinascimento Italiano [Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling". Eine untersuchung über die vorstellungen vor der antike in der Italienischen Frührenaissance, Hamburg-Leipzig 1893] in Id., La Rinascita del paganesimo antico, trad. it. di Emma Cantimori, Firenze 1966, 1-58.

Wind [1958] 1971

E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento [Pagan Mysteries in Renaissance, New Haven 1958], trad. it. di P. Bertolucci, Milano 1971.*

English abstract

In this essay, Perfetti gives a reading of the historical and allegorical characters in Botticelli's frescoes at Villa Lemmi through the study of Table 46 of the Mnemosyne Atlas, in particular of Giovanna di Maso degli Albizzi as Venus-virgo and Venus-magistra in the frescoes and her medals.

Key words | Botticelli; Mnemosyne Atlas; Giovanna degli Albizzi; Venus-virgo; Venus-magistra; Villa Lemmi.

Le storie di Lucrezia Tornabuoni

Presentazione di: Storia di Hester e Vita di Tubia, Roma 2020

edizione critica e commento a cura di Luca Mazzoni



Edizioni di Storia e Letteratura ha recentemente pubblicato l'edizione critica delle due opere di Lucrezia Tornabuoni, *Storia di Hester e Vita di Tubia*. Di seguito, presentiamo degli excerpta dal primo capitolo "I poemetti di Lucrezia" (pp. 16-21), e dal testo della "Storia di Hester" (pp. 127-136), con il commento curato da Luca Mazzoni. Trattasi di un poema in terzine della produzione di Lucrezia Tornabuoni (1427-1482), madre di Lorenzo il Magnifico (1449-1492), figura di riferimento nella vita culturale fiorentina della seconda metà del Quattrocento. L'Introduzione, invece, si

propone di analizzare i poemi sia in relazione al contesto culturale e poetico della Firenze della metà del XV secolo, sia da un punto di vista linguistico e metrico. Anche Aby Warburg si interessò allo studio delle poesie di Lucrezia, tanto da includere quattro fogli del manoscritto fiorentino nella Tavola 46 del *Mnemosyne Atlas*.

Sommario del volume

Prefazione di Andrea Canova

Introduzione

1. Lucrezia Tornabuoni
2. I poemetti di Lucrezia
3. Intertestualità interna
4. Intertestualità esterna
 - 4.1 Pulci
 - 4.2 Poliziano
 - 4.3 Lorenzo

5. Dante e Petrarca: un reticolo intertestuale laurenziano
 6. Altri ricordi danteschi, petrarcheschi e boccacciani
 7. I cantari e la letteratura cavalleresca
 8. Feo Belcari
 9. Un *milieu* letterario e molte incertezze cronologiche
 10. Le fonti
 - 10.1 Ester
 - 10.2 Tobia
 - 10.3 I volgarizzamenti biblici
 - 10.4 Gli inserti di altri luoghi biblici
 11. Tobia in Luigi e Antonia Pulci: citazioni poligenetiche?
 12. Il manoscritto
 13. Note grafiche e linguistiche
 - 13.1 Grafia e fonetica
 - 13.2 Morfologia e microsintassi
 - 13.3 Sintassi
 - 13.4 Conclusioni
 14. Nota metrica
 15. Criteri di edizione
- Storia di Hester*
Vita di Tubia
 Bibliografia
 Indice dei manoscritti
 Indice dei nomi e delle opere anonime

da *I poemetti di Lucrezia*

Nel 1978 Fulvio Pezzarossa ha pubblicato i poemetti in ottave di Lucrezia Tornabuoni, la *Vita di sancto Giovanni Baptista* (d'ora in poi *B*) e la *Ystoria di Iudith* (d'ora in poi *I*), preceduti da un'ampia introduzione alla quale si può ancora ricorrere, non solo, come ho già detto, per le note biografiche su Lucrezia, ma anche per il puntuale bilancio degli studi precedenti e l'attenta analisi strutturale dei poemetti, letti anche nei loro rapporti con la tradizione canterina e religiosa. Negli anni successivi, grazie alla pubblicazione delle 49 lettere di Lucrezia, nonché di 120 missive a lei dirette, queste ultime scelte fra le oltre 470 che costituiscono l'insieme della corrispondenza inviatale, si sono venuti precisando i dati biografici, e anche la grafia stessa di Lucrezia, donna che ha un "rapporto difficile" con la scrittura, è stata oggetto di riflessione. Dal punto di vista della produzione poetica, una recentissima edizione delle laudi ha sostituito quella che Giuseppe Volpi aveva procurato all'alba del Novecento, mentre la *Istoria della devota Susanna* (d'ora in poi *S*), uno dei tre poemetti biblici in terzine della Tornabuoni, dopo un'edizione del 1926, è stata pubblicata da Paolo Orvieto nel 1992. Laudi e tutti i poemetti sono stati tradotti in

lingua inglese (senza testo a fronte), prima, quindi, dell'edizione italiana dei due restanti poemetti in terzine, la *Storia di Hester* (d'ora in poi *H*) e la *Vita di Tubia* (d'ora in poi *T*) – lacuna che la presente opera va a colmare. Vanno attribuiti a Lucrezia anche la canzone *Della stirpe regale è nato il fiore* e un sonetto indirizzato a Bernardo Bellincioni.

È stata ribadita più volte l'appartenenza della Tornabuoni alla componente oligarchica della cultura fiorentina, espressione di una fazione almeno inizialmente antimedicca che guardava al volgare e alla poesia come ai propri strumenti linguistici e culturali. Se Cosimo de' Medici fu cultore degli studi filosofici e dell'erudizione latina e greca, suo figlio Piero seguì orientamenti diversi, volti alla promozione del volgare. La *Raccolta aragonese*, grande antologia della poesia toscana dalle origini al Quattrocento raccolta da Lorenzo nel 1476-1477, è la manifestazione più evidente della volontà di annettere alla cultura medicea il volgare, strumento espressivo tipicamente oligarchico. Lucrezia è stata efficacemente definita “la *first lady* che in vita è stata il tessuto connettivo del potere mediceo con la cultura della vecchia oligarchia da un lato e con i ceti popolari dall'altro”. La lettera di Gentile Becchi, il precettore di Lorenzo scelto dalla stessa Lucrezia, nella quale egli raccomanda a quest'ultima la scelta di un professore per lo Studio pisano, oltre a essere un comprensibile omaggio alla propria patrona, testimonia degli interessi culturali della Tornabuoni e della rete di rapporti al centro della quale ella si trovava:

Voi havete sempre tanto lecto, sì pieno lo scriptoio di libri, udito pistole di sam Paolo, pratico tutto il tempo di vostra vita con valenti huomini che, non che vi si disdica raccomandare j'doctore, ma è sì vergogna che voi non habbiate hauto a provedere voi tutto chodesto Studio. [...]

A proposito dei libri di Lucrezia, sappiamo con sicurezza che possedette almeno una *Logica* di Aristotele in greco, un Tolomeo (greco?) e un Sallustio, e che fece allestire un codice con la *Vita del Battista* di Francesco Filelfo. I personaggi con i quali ebbe maggiore consuetudine furono il poeta burchiellesco Bernardo Bellincioni, che le dedicò alcuni sonetti (e l'unico sonetto di Lucrezia, come abbiamo già detto, è indirizzato a lui; anche Lorenzo gli inviò un sonetto, il burchiellesco *Un pezzo di migliaccio*

mal avia), Luigi Pulci e Angelo Poliziano. Sono anche conservate alcune composizioni in suo onore.

Sgomberato il campo da fuorvianti pregiudizi che dipingono erroneamente il Quattrocento fiorentino come un secolo antireligioso, resta ancora da trovare una collocazione storico-culturale adeguata ai poemetti sacri di Lucrezia. Come ha notato Marco Villoresi, archivarli “semplicemente come storie devote scritte per il consumo esclusivo dei familiari e l’autocontemplazione degli stessi, leggerli come letteratura per fanciulle di buon rango o come passatempo quaresimale per gli adepti della Compagnia dell’Evangelista, sarebbe criticamente ingenuo e storicamente infondato”: si tratta infatti di opere che obbediscono anche a una funzione politica e culturale, perché consolidano l’immagine devota dell’intero casato dei Medici, e non solo della Tornabuoni e di suo figlio.

Qualche riflessione merita la scelta della terza rima dantesca come metro di *H, T e S*, a fronte della più scontata ottava per gli altri due poemi. Come ha notato Pezzarossa, nel XV secolo a Firenze “la terzina si offriva come risorsa poetica connaturata ai poeti colti, in contatto dialettico coi grandi autori del Trecento”, mentre era la scelta spesso connessa a tematiche religiose da parte dei “protagonisti della cultura volgare e popolareasca”: sono scritte con questo metro la preghiera alla Vergine di Benedetto Accolti, la parafrasi dell’Annunciazione di Antonio di Meglio, la *Confessione* di Giovanni Ciai, simile a quella di Pulci, e una schiera di opere anonime. Su un altro piano, sono in terzine anche la parafrasi del prologo del *Vangelo* di Giovanni e altre composizioni religiose di Francesco d’Altobianco Alberti, le tre preghiere (*a Dio, a nostra Donna, a tutte l’anime sante*) del prosimetro *Trattato d’una angelica cosa, mostrata per una divotissima visione ammastrandoti come perfettamente la tua vita menare si debbi* di Giovanni Gherardi da Prato. La famiglia Pulci usò spesso la terza rima: sono scritte con questo metro, a parte la citata *Confessione* di Luigi, un capitolo in morte di Cosimo, la *Vita della Vergine* e il *Pianto della Maddalena* di Bernardo e le *Pistole* di Luca. Lucrezia sembra quindi inserirsi in una tradizione fiorentina ben consolidata di verseggiatori “sacri” in terza rima; è inoltre possibile che un’opera non fiorentina, la *Vita del Battista*, poema in terzine di Francesco Filelfo commissionato da Filippo Maria Visconti, abbia fornito un modello, non solo per il poema dedicato dalla Tornabuoni allo stesso soggetto, ma

anche per l'uso stesso di questo metro applicato alla materia sacra. Conosciamo infatti due manoscritti dell'opera di Filelfo allestiti a Firenze in ambito medico: il *Riccardiano 1721*, esemplato nel 1454 da Iacopo di Niccolò Cocchi, lo stesso funzionario dei Medici autore di un sonetto in lode di Lucrezia, e il Magl. VII.49 della Nazionale di Firenze, magnifico esemplare in cui campeggia uno stemma bipartito: a sinistra le palle mediche, a destra un leone rampante verde su sfondo giallo: l'arme di Lucrezia Tornabuoni. Il manoscritto, miniato attorno al 1455 da Francesco d'Antonio del Chierico, decoratore di punta dei Medici, fu molto probabilmente commissionato da lei. Questo codice a quanto sappiamo è l'unico, insieme a quello nel quale si trovano tutti i poemetti di Lucrezia, il Magl. VII.338, ad avere lo stemma bipartito Medici-Tornabuoni. Allo stesso Francesco d'Antonio del Chierico è stata attribuita la decorazione di un codice con *B e I*, il Magl. VII.1159 della Nazionale di Firenze. Un'altra commissione libraria di Lucrezia di cui abbiamo traccia è in una lettera del primo gennaio 1476, un messale in corso di allestimento a Venezia da parte di un certo "ser Giovanni" per il quale la Tornabuoni forniva i quinterni di pergamena e pagava il decoratore, tale "maestro Girolamo".

Veniamo ora alla trama testuale delle "storie sacre" di Lucrezia, tanto in ottave quanto in terzine. Esse "mantengono un garbato livello di intrattenimento" e rappresentano una sorta di collettore di immagini, stilemi, topoi e cliché che può essere caratterizzato con le parole con cui Paolo Orvieto parla della poesia fiorentina "anteriore ai tempi del Magnifico": "Espressionismo e stilizzazione con relativa perdita dello spessore semantico, petrarchismo di maniera [...] e modularità canterine farcite di *topoi* inflazionati, sempre connessi ad una *captatio benevolentiae* ad attrazione interclassista tipica della recitazione pubblica". Possiamo tuttavia meglio puntualizzare alcuni aspetti: stilisticamente i poemetti di Lucrezia (nello specifico, *H e T*) presentano tre centri focali: Dante e Petrarca, la tradizione canterina e cavalleresca, ma anche la produzione poetica di Lorenzo, Pulci e Poliziano. Non a caso Mario Martelli, a proposito dei poemetti di Lucrezia, parla di "scarsità di mezzi", ma anche di "deliberata volontà di parlare un linguaggio a tutti chiaramente comprensibile, perché da tutti immediatamente riconoscibile". L'analisi delle armoniche letterarie che si sprigionano da *H e T* conferma senz'altro l'intuizione di Martelli: il gradiente intertestuale di *H e T* è altissimo, non solo sul fronte "esterno", cui alludeva Martelli parlando di

“linguaggio a tutti chiaramente comprensibile”, ma anche su quello “interno”.

Storie di Hester

Incomincia la Storia di Hester regina, come liberò il suo popolo hebreo delle mani de' lor nimici. Composta dalla magnifica e nobil donna madonna Lucrezia, donna fu del magnifico uomo Piero di Coximo de' Medici cittadino fiorentino, in terza rima.

Il nome tuo, o Signor glorioso,
richiamo, perché sè la scorta vera:
chi segue te si truova il ver riposo. 3

In te la mente si fida, et [i]spera
ch'aiutera' il mio debile ingegno
comporre in rima questa storia intera. 6

Sì colorir vorrei, com'io disegno
dentro al mio core, in modo che piacesse,
poi ch'a parlar di tale opera vegno. 9

Signor, se questa grazia da te havesse
i' non la metterei tra lle minori
che da te ho inpetrate et tu concesse, 12

ma poco le potrei haver maggiori
che date me l'avessi per destino,
benché i versi sien molto inferiori. 15

Nel nome di Gesù homo et divino
comincerò, et in lui solo. Spero
che non mi lascerà sol pel cammino 18

a racontar del re magno Assuero
et della donna sua, di che fé stima,
nipote a Mardoceo giusto et severo, 21

chiamata Hestèr, più saggia che la prima,
che liberò il suo popol da morte,
come si seguirà con la mie rima; 24

di quella man che 'nsuperbì si forte
ch'e figli d'Israèl uccider volse,
ma Dio gli liberò da quella sorte; 27

della reina Vasti, che si tolse
al suo marito et fu disubbidente,
onde meritò male, sì gliene colse: 30

oh, quanto ne fu po' trista et dolente
al suo signor non haver obbedito!
Ma poco giova a chi tardi si pente. 33

Questo Assuero, re tanto gradito,
regnò in India et, signor d'Etiopia,
centovenzette provincie havea per sito; 36

et di molte ricchezze havendo copia,
ignoreggiando con gran cortesia,
con gran magnificenzia, senza inopia, 39

et nel terz'anno di suo signoria
raünar volse tutti e suoi baroni
(i' dico que' che hanno in sé vigoria, 42

perché s'intendin meglio i mie sermoni),
et comandò et con la mente attese
dov'egli havie le suo iuridizioni, 45

et in tal modo suo ordine prese
in quella parte che più discosto era
perché fra lor non fussi poi contese. 48

Essendo il tempo della primavera,
che si riveste delle fresche fronde,
el di cresciuto et scemato la sera, 51

questo degno signor, che non nasconde
la suo magnificenzia, che si scuopre
di là, ancor di qua dalle salse onde, 54

in Persia cominciò a mettere in opre
et fé invitar a un magno convito¹
tutti e baroni ch'io raccontai di sopra. 57

Essendo il tempo e 'l loco stabilito,
provide sì che ciaschedun può havere
quel che gli andava al gusto e all'apetito. 60

Perché mi par che sie pur da sapere
el numero de' di et le vivande,
trenta furono et cento, puo' vedere. 63

Come fu in Persia, simile si spande
in Media, usando il modo sopradetto,
per tutto il tenitorio magno et grande. 66

Ad questo non mancò, com'io ho detto,
vivande scelte d'ogni bandigione:
oltr'al mangiar si predea gran diletto. 69

Ritornar voglio omai, ch'è ben ragione,
nella ciptà dove tenea suo corte,
che Susis si chiamava, il ver sermone, 72

et perché la materia è hor più forte,
a raccontar il bello adornamento
richiamerò la mie fedele scorte, 75

che rinforzi il mie dir che va sì lento,
in modo tal che mi conduca a porto
et mandi alle mie vele fresco vento. 78

Questo degno signor, per suo diporto,
havea nella ciptà un suo giardino
(o voglian dire un gentile et bell'orto), 81

et, per entrarvi, il diricto cammino
era la via per una loggia adatta,
tutta di pietre degne et lavor fino. 84

Da molti buon' maestri ella fu facta,
la qual colomne d'alabastro chiare
reggon, ciascuna ornata et ben ritracta. 87

Di porfido le meze che traspare,
et l'altre serpentino così adorno
che parien di smeraldo a riguardare. 90

Le pariete che eron dintorno
di pietre fine sì ben lavorate
ch'a mezzanocte quivi pareva giorno. 93

Il pavimento suo, in veritate,
di diaspro era sì risplendiente
ch'era a vedere una gran dignitate; 96

il sopraciel della loggia presente
un pulito era et ben chiaro zaffino,
ch'a ripensarvi stupisce la mente: 99

non par lavoro human, ma par divino.
In questo sopracielo erano stelle
smaltate d'oro in quell'oltramarino; 102

lustravan sì lor raggi et lor fiammelle,
ch'a riguardare abagliava la vista:
saper vorrei ridir quant'eron belle! 105

Or seguendo così con la mia lista
l'adornamento che mi resta a dire
pur la mia volontà alquanto acquista, 108

et benché ci resti assai a riferire
dello apparato grande del giardino,
come lo fé degnamente coprire: 111

drappi di seta, d'argento et d'or fino
di più ragioni et diversi colori,
qual bianco et verde et quale alexandrino. 114

Egli eran ricamati a rose et fiori
sì sottilmente, con gran maestria,
che mai fur visti sì degni lavori. 117

Le rose bianche et rosse si vedea
sì ben partite in sun un color verde
che racontar parria quasi bugia; 120

et alle natural' gnuna non perde,
et gli altri fiori così in quel lavoro,
viole, fioralisi et fronde verde; 123

le funi che sostengon, parte d'oro
filato et l'altro seta a ssuo divisa,
e 'l resto seguirò senza dimoro. 126

Drento al palagio la mie mente avisa
camere et sale a respecto di quello
ch'io raconto, et tutto a una guisa, 129

ma ad voler ridir quanto era bello
l'abitation del re et l'ornamento
bisognerebbe haver molto cervello, 132

onde lo 'ngegno mio quasi è già spento
et la mie mente qui resta pensosa
a dir quel ch'era per sostenimento. 135

D'avorio eran le travi dove posa
el palco, e 'l tetto è d'heban lavorato,
che ben pareva un'opera vezzosa. 138

Le lecta d'oro sì bene smaltate
di perle et gemme che stupor facea
a rrimirar sì nobile apparato; 141

et per ornar la mensa el re chiedea
vasi da bere et simil' da mangiare,
perché il nobil convito far volea 144

di pietre tutte preziose et care:
diamante et [i]smaragdo di valore
con altre degne pietre d'alto affare. 147

Così, per fare a' suo baroni honore
et sé parare in simile maniera,
per dimostrare il magnanimo core 150

et non restando da mane et da sera
fu l'ornamento tanto rifulgente
ch'a raccontarlo non par cosa vera; 153

et dopo questo il re tanto eccellente
dal maggiore al minore invitar fece,
sì com'io dissi, il fior della suo gente: 156

“Ciascun venga a mangiare et siegli lece
di domandar quel che 'l gusto chiedessi”,
et così comandò a chi è in suo vece, 159

et se vi fusse ancor gnun che volessi
del suo tesoro, a tutti sie donato,
possa pigliar quanto vuole egli stessi, 162

per giorni sette a nessun sie negato.

1 | Il poemetto, come tutti gli altri scritti da Lucrezia, inizia con l'invocazione a Dio: è una convenzione canterina (per cui M.C. Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca 1988, 23-46).

2 | *la scorta vera*: anche nell'*incipit* di *S Dio* viene definito *scorta* (nella forma in -e, con metaplasmo di declinazione, come qui al v. 75) della poetessa: "Dio di Jacob, i' non vo' altra scorte / che te, Signor" (vv. 3-4).

5 | *debile ingegno*: cfr. "e 'nsino al fine il mio debole ingegno / ti priego aiuti, se 'l mio priego è degno" (*Morgante* XV 1 7-8). La Tornabuoni, prima di dare inizio alla narrazione, professa la sua indegnità all'opera poetica. Il tema è presente appunto anche nel *Morgante* (cfr. per es. "E s'io non ho quanto conviensi a Carlo / soddisfatto co' versi e col mio ingegno, / io non posso il mio arco più sbarrarlo / tanto ch'io passi il consueto segno", XXVIII 129 1-4) e nella *Giostra* di Pulci ("ché mancheria d'Omer lo stile e l'arte / e mancheria degli altri antichi ingegni", XCVIII 1-2), in Poliziano ("porgi or la mano al mio basso intelletto", *Stanze* I 2 8) e Lorenzo ("Questa la mano al basso ingegno porga", *De summo bono* IV 21). Si tratta comunque di un *topos* (su di esso si vedano E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, (a cura di) R. Antonelli, Firenze [1948] 1992, 97-99, e anche M.C. Cabani, *Le forme* cit., 60-61) che torna più volte in *H* (I 76, 130-135, II 5-15, VII 154-158, X 112, 142-144), l'opera nella quale la Tornabuoni insiste maggiormente su questo concetto, presente anche in *B* ("So ben che questa è troppo grande impresa / a chi non ha de' versi la ragione, / et ch'i' sarò da chi 'ntende ripresa": VII 1-3; si veda anche l'ott. CXVI) e nel finale di *I* ("Ringraziato sie tu Omnipotente / che m'hai cavato dal pelago al lito, / et sono in porto et delle rime fore / deboli et rozze come porge il core"), assente invece in *S* e *T*.

6 | Proposizione subordinata legata alla reggente senza la preposizione *a* (si veda nel capitolo 13.3 la sezione dedicata alle forme nominali del verbo).

7-9 | Anche all'inizio di *I* la Tornabuoni invoca la *grazia* (cfr. qui il v. 10) di poter comporre un'opera letteraria, con parole assai vicine a quelle di *H*: "Questa grazia vorrei mi concedessi: / di farla [*scil.* la "storietta", II 1, di Giuditta] in rima in modo che piacessi" (III 7-8).

13-15 | 'ma le grazie che tu mi avessi dato per destino potrei considerarle poco maggiori (rispetto a quella di poter comporre un poemetto su Ester), benché i miei versi siano poeticamente indegni'. Anche all'inizio del XVIII cantare del *Morgante* vi è un paragone fra le grazie concesse allo scrittore (in questo caso dalla Vergine Maria) e quella di comporre l'opera poetica: "con

l'altre grazie che m'hai concesdute, / aiuta ancor con tue virtù divine / la nostra storia, insin ch'io giunga al fine" (*Morgante* XVIII 1 6-8).

18 | *sol*: 'sola', con apocope di -a.

19-33 | Dopo l'invocazione, segue la protasi dell'argomento. La Tornabuoni sceglie di presentare i personaggi principali della vicenda citandoli in ordine di importanza: Assuero ed Ester, sua seconda moglie, Aman, nemico degli Ebrei, e Vasti, prima moglie di Assuero.

20 | *di che fé stima*: 'cui attribui molta importanza' (S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, I-XXXI, Torino 1961-2009, s. v. *stima*, 13). "ne fa stima" è in rima in *I IX* 8.

22 | *la prima*: Vasti (cfr. il v. 28), prima moglie di Assuero.

23 | *che liberò*: il soggetto è Ester (v. 22).

25 | *quella man*: attraverso una sineddoche si fa riferimento ad Aman, consigliere di Assuero.

32 | La proposizione subordinata con il verbo all'infinito si lega direttamente agli elementi reggenti, gli aggettivi *trista* e *dolente*, senza la preposizione *di*. È lo stesso fenomeno che si verifica al v. 6, in quel caso con la mancanza di *a*.

33 | Tradizionale l'inserzione di una massima dopo l'invocazione iniziale del poema (si vedano M.C. Cabani, *Le forme*, cit., 34-35; P. Orvieto, *Introduzione*, in L. Tornabuoni, *La istoria della casta Susanna*, (a cura di) P. Orvieto, iconografia a cura di O. Casazza, Bergamo 1992, 24). *tardi si pente*: clausola dantesca (*Inf.* XX 120) usata anche da Antonio di Meglio (canz. *Poi che lieta fortuna e 'l ciel favente* 68) e Poliziano (*Rime* XXVII 6 8).

34-69 | Dopo l'invocazione e la protasi dell'argomento, il poemetto si riaggancia al testo biblico, parafrasandone l'*incipit* ("[Assuerus] regnavit ab India usque Aethiopiam super centum viginti septem provincias", Est 1,1). In questi versi la Tornabuoni parla del primo banchetto organizzato da

Assuero, destinato “cunctis principibus, et pueris suis, fortissimis Persarum, et Medorum inclytis, et praefectis provinciarum” (Est 1,3).

34 | *gradito*: è un aggettivo d’occasione necessitato dalla rima, presente nella tradizione canterina e nel *Morgante* (dove troviamo “dama gradita”: X 28 8, XIX 52 2). Lucrezia ricorre con una certa frequenza a questi aggettivi riempitivi: si veda la nota a T VIII 157.

36 | *centovenzette*: la forma sincopata *cenvenzette*, necessaria per evitare l’ipermetria, è in H IX 88.

40 | *et nel terz’ anno*: e paraipotattico. *suo signoria*: normali nel fiorentino quattrocentesco, e frequenti in H e T, gli aggettivi possessivi invariabili *mie*, *tuo*, *suo* (es. *mie fedele scorte*, v. 75, *tuo cortesia*, H II 11, ecc.).

45 | ‘dove egli esercitava il suo potere’.

46-48 | Anche il fatto che Assuero *suo ordine prese* (‘prese accordi’: S. Battaglia, *Grande dizionario* cit., s.v. *ordine*, 51) nella parte più lontana del suo regno perché non ci fossero contese fra i baroni non ha un preciso riscontro nel testo biblico.

49-51 | La collocazione temporale del banchetto (naturalmente in primavera, secondo il *topos* canterino, già medievale) è un’aggiunta della Tornabuoni che manca nella Vulgata. Gli echi del *début printanier* arrivano fino a Pulci: *Morgante* I 3, IV 2, IX 2.

50 | Da notare l’allitterazione. Il sintagma *fresche fronde* è attestato a fine verso anche nel *Ninfale fiesolano* di Boccaccio (XXVIII 2, : *nasconde*), in Francesco di Vannozzo (*Rime* CXII 3) e in *Poliziano* (*Rime* CXXVII 41, : *onde*).

51 | *scemato la sera*: mancata concordanza del participio assoluto (si veda nel capitolo 13.3 la sezione dedicata alla concordanza di aggettivo e participio).

53-54 | Anche il particolare della magnificenza di Assuero manca nella Vulgata.

54 | *ancor di qua*: ‘anche di qua’. *salse onde*: ‘il mare’. Il sintagma, con l’aggettivo che segue il nome, è in rima in *RvfXXVIII* 32, *Triumphus Pudicitie* 163, nonché nella frottola (pseudo) petrarchesca *Di ridere ho gran voglia* 46. “salse onde” è in clausola in Lorenzo, *Canzoniere* LI 12 (: *fronde*), LXVII 56 (: *nasconde*), *De summo bono* I 80 (: *fronde*) e, all’interno di verso e con aggettivo posposto, in *Ambra* 14 3; nel sonetto di Mariotto Davanzati *Giràn destri per cielo a vele e remi* 2 (in A. Lanza, *Lirici toscani del Quattrocento*, I, Roma 1973, 431: *fronde* : *s’asconde*); all’interno di verso nelle *Stanze* di Poliziano (I 118 5), nella *Giostra* di Pulci (CLIII 4), dove in rima troviamo “salse acque” (II 6): quest’ultimo sintagma è a fine verso anche nel sonetto in lode di Luigi Pulci composto da Bernardo Bellincioni (*Le rime di Bernardo Bellincioni*, riscontrate sui manoscritti, emendate e annotate da Pietro Fanfani, I, Bologna, presso Gaetano Romagnoli, 1876, 81-82).

56 | *magno convito*: cfr. “Et ordinossi un convito sì magno” (*Morgante* XVI 22 1), “Subitamente un gran convito fassi” (*Morgante* XIX 134 6), “ed ogni di qualche convito magno” (*Morgante* XXV 206 5).

63 | Nel testo biblico il primo banchetto dura 180 giorni (Est 1,4).

66 | *tenitorio*: ‘territorio’.

67-68 | *non mancò ... vivande scelte*: è frequente nei poemetti di Lucrezia la mancanza di congruenza fra soggetto e predicato. In particolare, quando il soggetto è posposto, il verbo può essere al singolare (si veda nel capitolo 13.3 la sezione dedicata alla concordanza soggetto / predicato).

70 | *Ritornar voglio*: tipica formula di transizione canterina e cavalleresca. è *ben ragione* (cfr. *TVI* 117): altro sintagma poetico di lungo corso (Guittone, *Gente noiosa e villana* 15, *O vera virtù* 79, Chiaro Davanzati, *Troppo aggio fatto* 15, *Quanto ch’è da mia parte* 19, *RvfLXX* 11, CCLV 13), a fine verso in *Triumphus Mortis* I 87, Lorenzo, *Furtum Veneris et Martis* 75. Cfr. anche, sempre in rima, “ché così vuol ragione” (*Morgante* XIV 43 8 e XXIV 71 4). Da questo verso fino alla fine del capitolo si ha la descrizione del secondo banchetto organizzato da Assuero, destinato ai cittadini di Susa (così la corrente versione italiana; *Susan* nella Vulgata, *Susis* nel poemetto).

72 | *il ver sermone*: zeppa.

75 | *la mie fedele scorte*: 'la mia fedele scorta', Gesù (cfr. vv. 1-2 e *H II* 5), con *scorte* per metaplasmo di declinazione e la consueta forma invariabile *mie* dell'aggettivo possessivo. Il sintagma, a fine verso, ricorre anche in *I LXVI* 5 (ma al plurale: *le fedele scorte*).

76 | *che rinforzi il mie dir*: anche questa è tipica formula canterina.

77-78 | La metafora della poesia come navigazione è topica (su di essa si veda E.R. Curtius, *Letteratura europea* cit., 147-150) e tornerà anche alla fine del poemetto (*H X* 142-144); è usata spesso anche nel *Morgante*, dove torna frequentemente l'immagine del porto come compimento dell'opera poetica (es. "tu sè colui che 'l mio legno movesti / e 'nsino al porto aiutar mi dicesti", *III* 7-8, "[...] io me n'andrò con l'una e l'altra volta / con la barchetta mia, cantando in rima, / in porto, come io promissi già a quella", *XXVIII* 2 5-7, passo che rievoca la committenza della Tornabuoni). Cfr. anche, per la rima in *vento*, "con la tua man mi guida a salvamento / insino al porto con tranquillo vento" (*Morgante* *XIV* 1 7-8), "or, perché il fine è di venire a porto / sempre d'ognun che si commette al vento" (*Morgante* *XXVIII* 47 3-4). Il sintagma *fresco vento*, inoltre, ricorre in rima in *Morgante* *XX* 44 8.

79 | Da questo punto fino al termine del capitolo si trova una lunga *ekphrasis* della loggia, del giardino e del palazzo dove si svolge il banchetto. Può essere avvicinata ad analoghe digressioni delle *Stanze* (la reggia di Venere, *I* 95-119) e dell'*Inamoramento de Orlando* (il palagio di Dragontina, *I* vi 47-49, il Palazzo Zoioso, *I* viii 4-5, la sala di Agramante, *II* i 21); queste ultime, come ha dimostrato A.E. Quaglio, *Una tradizione architettonica dell'epica italiana*, in *Studi in onore di Alberto Chiari*, "Paideia" *II* (1973), 1025-1056, derivano dal *Filocolo*. Nel testo biblico, la descrizione è molto più succinta e riguarda solo il cortile del giardino della reggia, nel quale si tiene il convivio: "Cumque implerentur dies convivii, invitavit omnem populum, qui inventus est in Susan, a maximo usque ad minimum: et iussit septem diebus convivium praeparari in vestibulo horti, et nemoris, quod regio cultu et manu consitum erat. Et pendebant ex omni parte tentoria aerii coloris, et carbasini ac hyacinthini, sustentata funibus byssinis, atque purpureis, qui eburneis circulis inserti erant, et columnis marmoreis fulciebantur. Lectuli quoque aurei et argentei, super pavimentum smaragdino et pario stratum lapide, dispositi erant: quod mira varietate

pictura decorabat. Bibebant autem qui invitati erant, aureis poculis, et aliis atque aliis vasis cibi inferebantur” (Est 1,5-7).

83 | *adatta*: qui nel senso di ‘bella’, come da prassi canterina (si vedano i glossari di *Rinaldo* e *Aspramonte* e D.Trolli, *Il lessico dell’Inamoramento de Orlando* di Matteo Maria Boiardo, *Studio e glossario*, Milano 2003, 76).

85 | Il riferimento ai *buon’ maestri* ricorda le due descrizioni architettoniche del *Filocolo* citate da Quaglio come fonte di quelle di Boiardo (si veda la nota al v. 79): il palazzo di Marmorina, le cui finestre “nelle notturne tenebre non si chiudeano con legno, ma l’ossa degl’indiani elefanti, commesse *maestrevolemente* e con sottili intagli lavorate, v’erano per porte; e in quella sala si vedeano ne’ rilucenti marmi intagliate l’antiche storie da *ottimo maestro*” (*Filocolo* II 32 2), e la Torre dell’Arabo: “La torre dove le donzelle dimorano [...] è altissima tanto che quasi pare che i nuvoli tocchi, e si è molto ampia per ogni parte, e credo che il sole, che tutto vede, mai si bella torre non vide, però ch’ella è di fuori di bianchi marmi e rossi e neri e d’altri diversi colori tutta infino alla sua sommità, *maestrevolemente* lavorati, murata” (*Filocolo* IV 85 1; miei tutti i corsivi).

88 | *le meze che traspare*: ‘le metà (delle colonne) che si vedono’, con soggetto plurale e predicato singolare (si veda la nota ai vv. 67-68).

89 | *l’altre*: ‘le altre metà delle colonne’. *serpentino*: ofite, “marmo grigio chiazato di nero, con diverse varietà e tonalità talora tendenti al verde, utilizzato per costruzioni e rivestimenti” (S. Battaglia, *Grande dizionario* cit., s. v. *ofite*).

92-93 | Cfr. l’anonimo cantare *Padiglione di Carlo Magno*, 19 4: “di pietre e perle ciascun era adorno: / mai non si vide il più ricco lavoro: / di mezza notte vi pareva di giorno” (cit. in P. Orvieto, *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Roma 1978, 137). Anche nel *Morgante* troviamo esempi di pietre preziose così lucenti da illuminare la notte: “ed un carbonchio ricco ancora in testa / che d’ogni oscura notte facea giorno” (VI 18 1-2); “e carbonchi e le gemme ch’egli avia / facean d’oscura notte parer giorno” (XIV 86 3-4, nella descrizione del padiglione di Luciana); “una grillanda / con un carbonchio mai più visto altrove / che riluce la notte d’ogni banda / quand’ella è bene oscura e quando e’ piove” (XXV 88

5-6); “tanto che quasi carbonchio par sia, / sì che di notte dimostra la via” (XXV 330 7-8). Cfr. quest’ultimo passo con il *Ciriffo Calvaneo*: “un piropo [...] / tal che la notte [...] / risplendea sì che mostrava la via” (V 8 3-6). Nel capitolo di Bernardo Pulci *Venite, sacre e gloriose dive*, in morte di Simonetta Cattaneo, l’immagine è iperbolicamente applicata agli occhi di Simonetta: “Non son queste le trecce [...] / [...] / e gli occhi, donde uscia sì dolce riso / ch’a mezza notte nel più freddo gelo / potea far luce e in terra un paradiso?” (vv. 139-144). Qui il primo emistichio del v. 143 è uguale a quello di Lucrezia, la consecutiva *ch’a mezzanotte* introdotta in entrambi i testi da *sì*. E in Poliziano: “La regia casa il sereno aire fende / fiammeggiante di gemme e di fin oro / che chiaro giorno a meza notte accende” (*Stanze* I 95 1-3, nella descrizione della reggia di Venere).

97 | *sopraciel*: “telo o drappo sospeso al soffitto per ornamento” (S. Battaglia, *Grande dizionario cit.*, s. v. *sopraccielo*).

98 | *zaffino*: forma fiorentina per ‘zaffiro’.

100 | Cfr. “Non human veramente, ma divino / lor andare era, e lor sante parole” (Petrarca, *Triumphus Mortis* I 22-23).

101 | *stelle*: anche nel palazzo fatato del secondo cantare del *Morgante* si ha un soffitto azzurro stellato: “e palchi erano azzurri pien di stelle, / ornati sì che valieno un tesoro” (II 20 5-6).

102 | *oltramarino*: azzurro oltremare, qui usato come sinonimo di *zaffino* del v. 98.

103 | *lustravan*: ‘brillavano’.

108 | ‘la mia volontà (di poetare adeguatamente) si rafforza’ (S. Battaglia, *Grande dizionario cit.*, s. v. *acquistare*, 4)

113 | *di più ragioni*: ‘di numerose varietà’.

114 | *alexandrino*: ‘sorta di azzurro e indaco’, accezione rara, non censita nel S. Battaglia, *Grande dizionario cit.*, e nel N. Tommaseo, B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, I-IV (8 t.), Torino 1865-1869 (nel quale, s. v., si trova “Aggiunto di un velluto pregiato che fabbricavasi in Alessandria,

donde prese il nome”). M. Pfister, *LEI. Lessico etimologico italiano*, Wiesbaden 1979, s. v. *Alexandrīnus*, registra l’occorrenza dell’aggettivo indicante questo colore nel 1548; viene censito anche un camice sacerdotale “alexandrino colore” registrato in un documento bolognese del 1475. Il lemma compare più volte anche nella *Giostra* di Pulci (XLI 8, L 5, LXXV 2, LXXXIX 7, XC 3), sempre riferito alle vesti dei cavalieri e ai drappi dei cavalli.

118 | ‘si vedevano le rose bianche e rosse’: costruzione impersonale con il *si* passivante (si veda nel capitolo 13.3 la sezione dedicata alla concordanza soggetto / predicato).

121 | *alle natural’ gnuna non perde*: ‘nessuna (rosa) risulta inferiore a quelle reali’. *gnuna* è forma derivata da *niuna* (si veda nel capitolo 13.1 la sezione dedicata al consonantismo). Il tema dell’arte come imitazione della natura è dantesco (*Inf.* XI 97-105); qui Lucrezia allude anche ai versi con la descrizione degli altorilievi posti sulla parete della prima cornice del Purgatorio, tali “[...] che non pur Policleto, / ma la natura li avrebbe scorno” (*Purg.* X 32-33). Il tema è anche nelle *Stanze* (“Mille e mille color formon le porte, / di gemme e di sì vivi intagli chiare / che tutte altre opere sarien rozze e smorte, / da far di sé natura vergognare”, I 97 1-4) e in Boiardo (“Sì seppe quel maestro lavorare / che la natura vi sarebbe vinta”, *Inamoramento de Orlando* I vi 49 3-4).

123 | *fioralisi*: la variante fiorentina del nome *fiordaliso* ricorre anche in S 91.

124 | Il verso è retto da *si vedìa* (v. 118).

125 | *a ssuo divisa*: ‘come loro divisa’. Il sintagma è in rima anche nella *Giostra* di Pulci (LXXXV 8).

126 | *seguirò*: ‘continuerò a descrivere’ (S. Battaglia, *Grande dizionario cit.*, s. v. *seguire*, 18). *senza dimoro*: il sintagma, di conio dantesco (*Inf.* XXII 78), ha frequenti attestazioni nel *Teseida* di Boccaccio ed è tipico della letteratura canterina e cavalleresca (anche in Boiardo: D. Trolli, *Il lessico cit.*, 130) e delle sacre rappresentazioni, anche nelle varianti “senza far dimoro/-a”; ricorre sempre a fine verso in *H* (oltre che qui, anche a III 45, IV 79, VI 121, IX 147), *T* (V 58), *B* (LXXIV 3, CXV 4 – *senza far dimora* –) e in *I* (CL 6), dove si ha anche “senza dimorare” (XIX 1).

127 | *avisa*: 'individua' (*Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, s. v. *avvisare* (2), 1.3.1).

128-129 | *a respecto di quello / ch'io raconto, et tutto a una guisa*:
"corrispondenti al resto di cui ho già detto (altrettanto ricche e belle, cioè), e *tutto a una guisa*, e tutto dello stesso tipo, della stessa ricchezza e della stessa bellezza" (M. Martelli, *Lucrezia Tornabuoni*, in *Les femmes écrivains en Italie au Moyen Âge et à la Renaissance*, Actes du colloque international, Aix-en-Provence, 12, 13, 14 novembre 1992, Aix-Marseille 1994, 82).

130-131 | *quanto era bello / l'abitation del re et l'ornamento*: uso "impersonale" dell'aggettivo posto dopo il verbo *essere* (si veda nel capitolo 13.3 la sezione dedicata alla concordanza di aggettivo e participio).

130-134 | Torna il *topos* della modestia dell'ingegno, come al v. 5.

147 | *d'alto affare*: 'di grande valore', sintagma (come gli omologhi "di grande a.", "di cotanto a.") assai diffuso nella letteratura canterina e nel romanzo cavalleresco (D.Trolli, *Il lessico* cit., 77; A. Canova, *Per la lauda "Salve lesù Cristo, salvator superno" e per l'edizione dei laudari*, in *Otto studi di filologia per Aldo Menichetti*, (a cura di) P. Gresti, Edizioni di Storia e Letteratura 2015, 153).

157 | *lece*: 'lecito'.

160-163 | Altra caratteristica tipica della lingua dei poemetti di Lucrezia è la contaminazione fra discorso diretto e indiretto, come in questi versi (si veda nel capitolo 13.3 la sezione dedicata al discorso diretto). Il dettaglio dell'assoluta liberalità di Assuero manca nella Vulgata, dove la generosità del re si limita alle bevande: "Vinum quoque, ut magnificentia regia dignum erat, abundans, et praecipuum ponebatur" (Est 1,7).

162 | *egli stessi*: 'egli stesso'. La forma *stessi* qui è dovuta a esigenze di rima, come in Dante (*Inf.* IX 58, *Par.* V 133); anche nelle *Canzoni a ballo* di Lorenzo ("me stessi", II 1, "tu stessi", XXIV 18). È forma rifatta su "egli", "questi" (si veda nel capitolo 13.2 la sezione dedicata ai pronomi personali).

English abstract

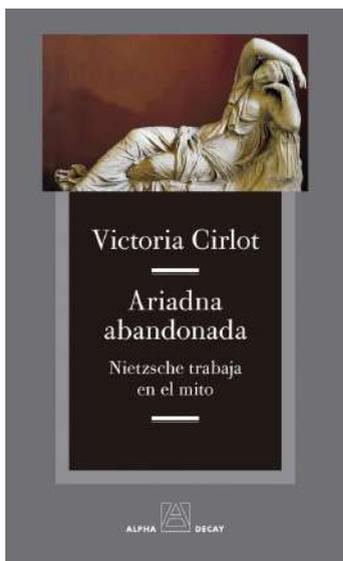
Lucrezia Tornabuoni (1427-1482), mother of Lorenzo the Magnificent, wrote sacred narratives inspired by biblical figures. Edizioni di Storia e Letteratura (Rome) has recently published the edition of two poems in terza rima, devoted to Hester and Tobias. In the *Introduction*, the poems are analysed in relation with the cultural and poetic context of the mid-XV century Florence and from a linguistic and metrical point of view. Warburg had the intention to study Lucrezia's poems: a transcription of the Florentine manuscript is now in The Warburg Institute, London.

keywords | Lucrezia Tornabuoni; Lorenzo il Magnifico; Angelo Poliziano; Luigi Pulci; sacred narratives; tavola 46.

Nietzsche, secondo Arianna

Presentazione di: Ariadna abandonada. Nietzsche trabaja en el mito, Alpha Decay, Barcelona 2021

Victoria Cirlot



Presentiamo qui l'indice, il prologo e il primo capitolo di Ariadna abandonada. Nietzsche trabaja en el mito, di Victoria Cirlot, fresco di stampa per i tipi di Alpha Decay, Barcelona 2021. Il volume nasce dall'elaborazione e sviluppo dei contributi pubblicati dall'autrice in Engramma 173 "Arianna filosofica": Arianna e Dioniso nelle opere di Friedrich Nietzsche e Gestos, palabras y signos de la Ariadna de Friedrich Nietzsche.

Indice

Prólogo

Ariadna Abandonada

- I. Entre el abandono y la espera: las imágenes del alma en *Zarathustra* II y III y la *Ariadna durmiente* de los Museos Vaticanos
- II. Ariadna o la fuente: la "Canción de la noche" y las plazas de Giorgio de Chirico
- III. ¿Es Cosima Wagner Ariadna? Idilio en Tribtschen
- IV. "Lamento de Ariadna": un ditirambo de Dioniso o las últimas palabras del filósofo

Epílogo

Antología: Ariadna en la obra de Nietzsche

1. De los sublimes
2. La segunda carcajada de Zarathustra
3. Del gran anhelo
4. Los siete sellos

5. Así habló Zaratustra (en *Ecce homo*)
6. ¿Qué es aristocrático?
7. Moral y fisiología
8. El libro perfecto. Pieza satírica
9. Bello y feo
10. Lamento de Ariadna

Lista de ilustraciones

Prólogo

Este ensayo es una ampliación del artículo que publiqué en el número 173, junio de 2020, de la revista *Engramma: Gestos, palabras y signos de la Ariadna de Friedrich Nietzsche*, un número monográfico titulado *Arianna filosofica*, editado por Daniela Sacco y yo misma. La indagación sobre Ariadna había comenzado dos años atrás, justamente en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, donde tuvo lugar el primer seminario bajo el título “Ariadna: extática melancolía”, dirigido por Monica Centanni y organizado por el Institut Universitari de Cultura de dicha universidad. Se sucedieron otros sobre el éxtasis y la melancolía de Ariadna: en octubre de 2018 en Venecia y en marzo de 2019 en Hamburgo, en el que ya se presentó el número 163 de *Engramma*, el primer monográfico sobre Ariadna (*Arianna: estasi e malinconia*), editado por Monica Centanni y Micol Forti. En el seminario de Venecia, en junio de 2019, presenté una antología de textos de Nietzsche en los cuales se hacía referencia, implícita o explícita, a Ariadna, y que constituyó la base para la antología bilingüe que publiqué junto con Anna Fressola en el número 173. En el seminario de Lucca, diciembre de 2019, pude plantear en un primer esbozo los contenidos de mi artículo sobre los gestos, las palabras y los signos de Ariadna. Quiero, pues, expresar mi agradecimiento al Seminario Mnemosyne, ya que ha sido un fértil espacio de diálogo y discusión, de intercambio de ideas, de conversaciones y de proyectos.

En este libro he querido reunir también los textos íntegros en los que Nietzsche se refería a Ariadna sola, o a Ariadna y Dioniso, tanto en la obra publicada como en la póstuma. Creo que esta antología muestra que Nietzsche realizó, especialmente en la década de los ochenta, lo que Hans Blumenberg denominó “trabajo en el mito”, es decir, una extracción de nuevos significados, en este caso, del mito de Ariadna, que me ha

parecido central en la vida de Nietzsche. El trabajo en el mito tiene su origen en la vida misma. Son las situaciones existenciales las que llevan a recordar ese antiguo acervo de la humanidad que son los mitos, y a utilizarlos para una comprensión, en busca de la verdad que puedan contener. Se establece entonces un intenso diálogo entre el mito, es decir, entre las diversas versiones del mito, y la propia vida que será la que vuelva a modelarlo y a encontrar significados ocultos o todavía inexplorados. El mito se enriquece con nuevas variantes que son nuevas posibilidades. Como se expresa a través de imágenes y no de conceptos, el mito posee una gran potencia visual que puede ser reforzada por imágenes plásticas. En el origen de este ensayo hay un gesto con el que se identifica a Ariadna: con el brazo apoyado sobre la cabeza y la otra mano en la mejilla, tal y como se muestra la *Ariadna durmiente* de los Museos Vaticanos, y que he creído encontrar también en Nietzsche, en perfecta correspondencia entre el texto nietzscheano –se trata de un capítulo del *Zaratustra* II– y la imagen plástica romana. El primer capítulo de este libro se dedica a explorar esta imagen conflictiva y polar, pues se sitúa entre dos polos que aquí he denominado el abandono y la espera. El mito de Ariadna, al menos en muchas versiones tanto griegas como latinas, es el de una mujer abandonada. El abandono se sitúa en un entramado de sentimientos y emociones que se relacionan con la soledad, la melancolía y el sufrimiento. La mirada retrospectiva y reflexiva de Nietzsche en *Ecce homo* sobre su vida y su obra me ha permitido penetrar en ese ámbito para completarlo con la pintura metafísica de Giorgio de Chirico, lector profundo de Nietzsche. El tercer capítulo trata de exponer la situación existencial de Nietzsche que le convierte en alguien afín al mito de Ariadna. Me ha parecido que la ruptura con los Wagner en 1878 fue decisiva para su trabajo en el mito, como lo fue, sin duda, el aislamiento en el que vivió a partir de entonces, motivado también por la nula recepción por parte de amigos y enemigos de su obra fundamental, el *Zaratustra*. El último capítulo está dedicado al *Lamento de Ariadna*, un ditirambo de Dioniso, resuelto en dos días, los últimos de su vida consciente. Compuesto a partir de un poema anterior del *Zaratustra* IV, sorprende por la hondura con la que Nietzsche excavó en los significados del mito.

Victoria Cirlot

Barcelona, 15 de Octubre de 2020

I. Entre el abandono y la espera: las imágenes del alma en Zaratustra II y III, y la Ariadna durmiente de los Museos Vaticanos

Un lugar intersticial se abre en el ser abandonado que está a la espera. Es un espacio hecho de dolor y de esperanza, de sufrimiento y de ilusión, de vigilia y de sueño. Necesariamente híbrido, es una zona intermedia, un tiempo intermedio que no puede durar mucho. Aparece y desaparece; de pronto se diluye y se esfuma. Los contrarios, que son los elementos de los que están hechos este tiempo y este espacio, se encuentran en una oposición excesiva, una tensión demasiado insoportable. Pero, aunque presto a decantarse por uno o por otro extremo y así acabar con los intersticios espaciales y temporales, este estado, que es un estado del alma, existe. Además puede alcanzar visibilidad, porque está expresado por medio de gestos, que con Darwin y Aby Warburg constituyeron un objeto de análisis, tanto antropológico como histórico-artístico. Friedrich Nietzsche también se interesó especialmente por los gestos, entendidos como una expresión anterior al lenguaje, de una gran intensidad y fuerza, pues “no podemos ver un movimiento en un rostro sin que se produzca una reacción en el nuestro”. En este fragmento de *Humano, demasiado humano* (1878), que, sin duda, leyó Aby Warburg, hipotetiza que “puede que los sentimientos de dolor fueran expresados con gestos (*Gebärden*) que a su vez producían dolor (por ejemplo, arrancarse los pelos, golpearse el pecho, contraer o torcer violentamente los músculos de la cara)” y más adelante, “en cuanto hubo entendimiento mediante gestos, pudo nacer un *simbolismo* del gesto” (Nietzsche 2019a, 216, 246-247). En un cuaderno con *Notas de Tautenburg para Lou von Salomé*, fechado en julio-agosto de 1882, Nietzsche escribió que “La abundancia de vida se descubre en la abundancia de los gestos. Hay que *aprender* a sentirlo todo como un gesto”, para seguidamente aplicarlo al estilo, a la frase, a las palabras, etcétera (Nietzsche 2010a, 1 [45], 35). Las ideas sobre la importancia de los gestos, lo que está relacionado estrechamente con la importancia que el cuerpo tenía para Nietzsche, se hacen reales en un texto en el que la gestualidad sirve para conceder identidad. En la segunda parte del *Zaratustra* (primavera-verano de 1883), en el capítulo titulado *De los sublimes (Von den Erhabenen)*, estos, que vienen a añadirse a “los

compasivos”, “los virtuosos”, “la chusma” o “los sabios famosos”, y que tienen que ver con la figura del héroe, irrumpe el “súper-héroe” (*Über-Held*), y es a través del gesto como se va dibujando la distinta complejidad de ambos, del sublime o héroe, y del superhéroe (Nietzsche 2019b, 202-206/ KSA 4, II, 150-152). “Un elevado (*Gehobener*) debe ser para mí, y no solo un sublime (*Erhabener*)...”: el sublime o penitente de espíritu (*Büsser des Geistes*, el otro nombre para el mismo héroe) es ese que va “con el pecho levantado, igual que los que están cogiendo aire” (*Mit erhobener Brust und Denen gleich, welche den Athem an sich ziehn*), es decir, hinchado, hinchado de sí mismo. “Como un tigre que quiere saltar”, una comparación reveladora de un “alma tensa” (*gespannten Seele*), de seres contraídos (*Zurückgezogenen*). Zaratustra piensa en la transformación del héroe en superhéroe: “y solo cuando se aparte de sí mismo, saltará por encima de su propia sombra – y en verdad! penetrará en *su sol*”. Y así sucesivamente se va construyendo el texto, concediendo visualidad a lo que tiene que ser superado, hasta llegar a lo que podría considerarse el final de la primera parte del capítulo, que concluye con una imagen poderosa, justamente por el gesto:

Den Arm über das Haupt gelegt: so sollte der Held ausruhn, so sollte er auch noch sein Ausruhn überwinden.

(KSA 4, II, 152)

Con el brazo apoyado sobre la cabeza: así debería reposar el héroe, así debería superar incluso su reposo.

(Nietzsche 2019b, II, 204)

El poder de la imagen se debe a que el gesto descrito tiene una rica tradición iconográfica en la antigüedad clásica. Es un gesto de reposo, ciertamente, de dormición, con el que se suele representar a Endymion en la cerámica (McNally 1985) [Fig. 1] o en el momento en que es descubierto por Selene, tal y como lo muestran los relieves de los sarcófagos romanos [Fig. 1]. Se trata de una escena que mantiene claro parentesco con otra que también fue utilizada para decorar sarcófagos: la de Ariadna descubierta por Dioniso y su tíaso [Fig. 2] (Zanker 2012, 166-167). Ariadna y Endymion comparten la belleza que extasía a los que los descubren.

Ambos duermen y, sobre todo, ambos duermen con el brazo apoyado sobre la cabeza, gesto de dormición y relajamiento, de apertura y de confianza. Nietzsche habla en masculino, pues se refiere al héroe (*der Held*). Al final del mismo capítulo lo hará en femenino: héroe y superhéroe no serán ahora el objeto directo de la mirada, sino que aparecerán como agentes de la que se ha convertido en protagonista de la escena: el alma (*die Seele*). Nietzsche concluye el capítulo:

Diess nämlich ist das Geheimniss der Seele: erst, wenn sie der Held verlassen hat, naht ihr im Traume, der -Über-held.

(KSA 4, II, 152)

Este es, en efecto, el misterio del alma: solo cuando el héroe la ha abandonado acércase a ella, en sueños, -el superhéroe.

(Nietzsche 2019b, II, 205)

Abandonada por el héroe, se le aparece el superhéroe, o sueña con él. Y este, dice Nietzsche, es “el misterio del alma”, que necesita del abandono y la soledad para que acontezca algo extraordinario que no es sino la llegada del superhéroe. En un cuaderno preparatorio de la segunda parte del *Zarathustra*, fechado en el verano de 1883, se encuentra una variante de esta frase que concluye el capítulo “De los sublimes”. Pero en este cuaderno constan nombres, al menos de la que se había presentado como alma, en una escena en la que aparece un personaje con un nombre nada indiferente en la obra de Nietzsche:

Dionysos auf einem Tiger: der Schädel einer Ziege: ein Panther. Ariadne träumend: „vom Helden verlassen träume ich den Über-Helden“. Dionysos ganz zu verschweigen!

(KSA 10, 433)

Dioniso sobre un tigre; el cráneo de una cabra; una pantera. Ariadna soñando: “abandonada por el héroe sueño con el superhéroe”. ¡Callar completamente de Dioniso!

(Nietzsche 2010a, 13 [1], 300)



1 | *Selene se aproxima a Endymion.* Detalle de un sarcófago romano, ca. 230. Palacio Galería Doria Pamphili, Roma.

2 | *Dioniso y su tíaso se aproximan a Ariadna.* Sarcófago romano procedente de Burdeos, ca. 240. Museo del Louvre, París.

En efecto, el alma de “De los sublimes” y esta Ariadna se encuentran en la misma situación: abandonada por el héroe, sueña con el superhéroe. Y en la escena también está el dios, Dioniso, sobre el que se concluye con una frase enigmática: nada hay que decir de él. No es esta la primera vez que aparece el nombre de Ariadna en un texto de Nietzsche. Se han conservado unos esbozos para un drama titulado *Empédocles*, pensado entre el invierno de 1870-1871 y el otoño de 1872. Empédocles, que presenta ciertas similitudes con Zaratustra, aparece como un dios que cura en medio de una epidemia de peste. El drama concebido en cinco actos comienza con Pausanias

entregando una corona a Corina. En el tercer acto, Pausanias y Corina parecen duplicarse en Teseo y Ariadna, que en el esbozo están citados junto a los dos anteriores sin mayor explicación. El drama concluye con un Empédocles entre discípulos, sintiéndose como un asesino y digno de un castigo infinito. Esperando un renacimiento de una muerte reparadora, quiere lanzarse al Etna. “Quiere salvar a Corina. Un animal llega junto a ellos. Corina muere con él. “¿Dioniso huye ante Ariadna?” (*Flieht Dionysus vor Ariadne?*) (Nietzsche 2007, 8 [30-37], 208-208; KSA 7, 8 [30-37], 236-237). Ya en estos años pensaba Nietzsche en el mito de Ariadna. Quizás, antes incluso, aunque ciertamente la afinidad con el mito debió surgir entonces, pues el mito se elabora cuando la situación existencial así lo requiere, tal y como Hans Blumenberg demostró en su extenso y preciso análisis de la relación de Goethe con el mito de Prometeo (Blumenberg [1979] 2003, 434). En el caso de Nietzsche, es la época de la gran amistad con Richard Wagner y Cosima, los años de Tribtschen, junto a Lucerna. Años más tarde, Lou von Salomé recordaría en su libro sobre Nietzsche la visita que hicieron juntos a Tribtschen:

Visitamos el dominio de Tribtschen, cerca de Lucerna, donde había vivido con Wagner horas inolvidables. Durante mucho, mucho rato permaneció sentado en silencio a orillas del lago, inmerso en sus pesados recuerdos; luego,

dibujando con la punta del bastón en la arena húmeda, me habló con voz sorda de aquellos tiempos revueltos. Y cuando levantó la mirada, vi que lloraba.

(Salomé [1894], 1992, 116)

Lou von Salomé no cita ni una sola vez a Cosima Wagner a lo largo de todo su libro. Pero está claro que Nietzsche no debía sentir solo nostalgia por Richard, sino también por aquella joven mujer de la que él había decidido ser su perfecto *chevalier servant*. El mito de Ariadna debió servir a Nietzsche para dar nombres a aquel triángulo, como se deduce de las últimas “notas de la locura”, en las que se dirige a su amada Ariadna, es decir, Cosima Wagner, y él firma como Dioniso (véase capítulo III de este libro). El lugar del héroe se lo había reservado, claro está, a Richard. No es posible obviar la relación con los Wagner al tratar el mito de Ariadna en la obra de Nietzsche. Por ello me referiré a dicha relación en varias ocasiones a lo largo de este libro, sin que eso signifique que esta fuera la única función del mito. Todo lo contrario: creo que el mito de Ariadna es un eficaz instrumento para desplegar la filosofía nietzscheana, íntimamente vinculada a su propia vida, y, en particular, la de la última década de su vida consciente, la de los años ochenta en que se propuso la “transvalorización de los valores” (*Umwertung aller Werte*) y dentro de esta, los temas del héroe y superhéroe, y el eterno retorno. En definitiva, Ariadna es un poderoso símbolo del pensamiento nietzscheano (Del Caro 1988, 136).

Así, la historia de la princesa cretense, antigua divinidad, que con su hilo ayuda al héroe ateniense Teseo a salir del laberinto, una vez ha dado muerte al Minotauro, hermanastro de Ariadna, mitad hombre, mitad toro, fruto de los oscuros y terribles amores de su madre Pasífae con el toro, y que deja a su familia para marcharse enamorada con su héroe, Teseo, a Atenas, es recurrente en el pensamiento nietzscheano. Ariadna, detentadora de la sabiduría, como tantas mujeres griegas (Diotima, entre otras muchas), por ser la propietaria de lo que permite resolver el problema, el hilo para salir del laberinto, será abandonada cruelmente –según casi todos los comentaristas griegos y latinos del mito– por Teseo, que la deja en la playa de la isla de Naxos, lejos de Creta y de su familia, lejos también de Atenas, donde debería haber contraído matrimonio con el

héroe. Naxos: la isla del ruido ensordecedor. Roberto Calasso dedicó unas líneas memorables a este abandono:

Teseo no abandona a Ariadna por un motivo, ni por otra mujer, sino porque Ariadna escapa de su memoria, en un momento que equivale a todos los momentos. Cuando Teseo se distrae, alguien está perdido. Ariadna ha ayudado al Extranjero a matar al hermanastro de cabeza de toro, ha abandonado el palacio de los suyos, está dispuesta a lavar los pies de Teseo en Atenas, como una sierva. Pero Teseo no se acuerda, ya piensa en otra cosa. Y el lugar donde Ariadna permanece se vuelve, de una vez para siempre, el paisaje del amor abandonado. Teseo no es cruel porque abandone a Ariadna. Su crueldad se confundiría entonces con la de muchos. Teseo es cruel porque abandona a Ariadna en la isla de Naxos. No en la casa donde se ha nacido, y menos aún en la casa donde se esperaba ser acogido, y ni siquiera en un lugar intermedio. Es una playa, batida por olas ensordecedoras, un lugar abstracto al que solo acuden las algas. Es la isla que nadie habita, el lugar de la obsesión circular, del que no hay salida. Todo ostenta la muerte. Es un lugar del alma.

(Calasso 1990, 2)

En el *Carmen* 64, Catulo llama a Teseo *immemor*, *olvidadizo*, que perdió la memoria (Catulo 2016, 160-182).

El caso de Ariadna se parece mucho al de Brünnhilde en las sagas nórdicas, también llena de sabiduría y asimismo abandonada por el héroe, Siegfried, que en el mito wagneriano atraviesa el cerco de fuego para despertarla, amarla, y luego dejarla y olvidarla. Como en el mito nórdico de Brünnhilde, el mito griego de Ariadna conoce diversas posibilidades. Se cuenta de maneras diversas y de entre las múltiples versiones y variantes destaca fundamentalmente un elemento: ¿qué hizo Ariadna cuando se vio abandonada por Teseo? ¿Se ahorcó, según el modo propiamente femenino de suicidio, como quieren algunas versiones y retomó Michel Foucault (Foucault 1969)? ¿O bien esperó la llegada de Dioniso, el dios, el superhéroe? Nietzsche elegirá esta segunda versión como motivo de su pensamiento y le servirá para dar forma al tema del superhéroe: abandonada por el héroe, Teseo, Ariadna espera al superhéroe, al dios, Dioniso. En este lugar intersticial se sitúa Nietzsche, porque de lo que

trata es de comprender cómo puede tener lugar la superación del héroe –y en qué consiste tal superación– y la creación del superhéroe. Pero la verdad es que, por la eliminación de los nombres, el mito de Ariadna pasa desapercibido en *Zaratustra*. Solo situando la última frase de *De los sublimes* junto al fragmento póstumo del verano del 83, es posible concluir que el misterio del alma es el misterio de Ariadna. La centralidad del mito de Ariadna en Nietzsche se corrobora en su obra de los años ochenta, que concluye en un ditirambo cuyo título es, ahora sí, de forma explícita “Lamento de Ariadna” (*Klage der Ariadne*).

Me pregunto qué es para Nietzsche el abandono, qué la espera. En *El retorno a casa* (*Die Heimkehr*) de la tercera parte de *Zaratustra*, Nietzsche contrapone abandono (*Verlassenheit*) a soledad (*Einsamkeit*). Comienza invocando la soledad (¡Oh soledad!), para pocas líneas más abajo sostener: “Una cosa es el abandono, y otra cosa distinta, soledad”, y más adelante dar entrada a un fragmento en el que se expone a partir de ejemplos lo que es el abandono con la repetición de la exclamación ¡aquello era abandono! (*Das war Verlassenheit*):

Pero otra cosa distinta es el estar abandonado (*Verlassensein*). Pues ¿lo sabes aún, Zaratustra? Cuando en otro tiempo tu pájaro lanzó un grito por encima de ti, hallándote tú en el bosque, sin saber adónde ir, inexperto, cerca de un cadáver: –y tú dijiste: ¡que mis animales me guíen! He encontrado más peligros entre los hombres que entre los animales –*aquello* era abandono! (*Das war Verlassenheit*).

¿Y lo sabes aún, oh Zaratustra? Cuando estabas sentado en tu isla, siendo una fuente de vino entre cántaros vacíos, dando y repartiendo, regalando y escanciando entre sedientos: –hasta que por fin fuiste tú el único que allí se hallaba sediento entre borrachos, y por las noches te lamentabas “¿tomar no es una cosa más dichosa que dar? ¿Y robar, una cosa más dichosa que tomar?” –*aquello* era abandono!

¿Y lo sabes todavía, oh Zaratustra? Cuando llegó tu hora más silenciosa y te arrastró lejos de ti mismo, cuando ella dijo con un susurro malvado: “¡habla y hazte pedazos!”– cuando ella te hizo penoso todo tu aguardar y todo tu callar, y desalentó tu humilde valor: ¡*aquello* era abandono!

(Nietzsche 2019b, III, 203; KSA 4, III, 232)

Nietzsche conocía bien la soledad, la de Génova, Niza, Sils Maria... el mundo de las pensiones que iba recorriendo incansablemente con el cambio de estación en busca de un clima seco y de cielos despejados de nubes. La soledad fue para él una necesidad, pues de otro modo no habría podido concebir la obra que concibió, que está hecha, como él mismo repitió infinidad de veces, de soledad y de altura. A seis mil pies sobre el nivel del mar un día de primeros de agosto de 1881 pensó “el retorno de lo igual” (*Wiederkunft des Gleichen*). Pero el abandono, como bien se preocupa de precisar en este capítulo de la tercera parte, es otra cosa: recibir mucho daño de los que te son próximos, tanto como para preferir la compañía de los animales, aunque sean salvajes, o cuando se te niega la comida y la bebida, es decir, lo que en un momento determinado es esencial para ti, o cuando la crueldad se apodera de quien tienes al lado y solo se puede sentir dolor. Con todo, a Ariadna le abandona el héroe, pero espera al superhéroe. Nietzsche nunca fue pesimista, o al menos se esforzó mucho en no serlo. Su filosofía procede de una imperiosa necesidad, la de superar el pesimismo y el nihilismo.

Ariadna sabe esperar. “Saber esperar es tan difícil que los mayores poetas nunca han desdeñado como tema de sus poesías el no saber esperar. Así Shakespeare en *Otelo* y Sófocles en *Ayante*: si hubiese dejado entibiar al menos un día su sentimiento, el suicidio no le habría parecido ya necesario, como señala el oráculo...” (Nietzsche 2019a, 61,152). Como ya hemos visto, una de las posibilidades de Ariadna abandonada en la isla de Naxos es el suicidio, pero otra es la espera. También en el *Zarathustra* Nietzsche pensó en la espera y en la llegada del dios o superhéroe, y también en este caso se dejó conducir por el mito de Ariadna. En la tercera parte hay un capítulo titulado “Del gran anhelo” (*Von der grossen Sehnsucht*) que sustituyó a un título anterior: *Ariadne*. Que Nietzsche cambiaba frecuentemente los títulos de los capítulos e incluso de sus obras, es algo de sobra conocido. Pero en el caso de Ariadna no se trata de un mero cambio de un título por otro, sino que parece que nos encontramos ante la intención decidida de borrarla de la obra. El gesto de Nietzsche de supresión de su nombre, quizás tiene que ver con la necesidad de dejar solo el nombre de Zarathustra, el antiguo profeta persa, que en su soledad resplandece en la obra como el oro al que alude el significado de su nombre: astro de oro. El mito de Ariadna podría entrar en competición con el nuevo mito de Zarathustra, creado por el propio

Nietzsche, por lo que Ariadna en el *Zaratustra* es el alma, pero un alma sin nombre a la que le ocurre lo mismo que le sucedió a Ariadna: entre el héroe y el superhéroe, entre el abandono y la espera. Todo este capítulo es una invocación al alma ('Oh, alma mía' / *Oh meine Seele*) que de pronto se encontrará teñida de lo dionisiaco, pues el alma se presenta "cual viña" (*Weinstock*). Las imágenes del alma como viña son poderosas por el color y la exuberancia. Son femeninas, muy femeninas:

*Oh, meine Seele, überreich und schwer stehst du nun da, ein Weinstock mit
schwellenden Eutern und gedrängten braunen Gold-Weintrauben:
-Gedrängt und gedrückt von deinem Glücke, wartend vor Überflüsse und
schamhaft noch ob deines Wartens.*

(KSA 4, III, 279)

Oh alma mía, inmensamente rica y pesada te encuentras ahora, como una viña, con hinchadas ubres y densos y dorados [marrones] racimos de oro: -apretada y oprimida por tu felicidad, aguardando a causa de tu sobreabundancia, y avergonzada incluso de tu aguardar.

(Nietzsche 2019b, III, 361)

En efecto, el alma está a la espera (*wartend*). ¿De quién? Del que más adelante en el texto se denomina "el gran liberador" (*dein grosser Löser*). Liberador de la sobreabundancia, del exceso: las hinchadas ubres, los densos racimos de oro. La espera (*Warten*) produce vergüenza. El hecho de que el alma/Ariadna se encuentra *entre* el abandono y la espera es algo que ahora se plantea en términos temporales:

*Oh meine Seele, es giebt nun nirgends eine Seele, die liebender wäre und
umfangender und umfänglicher! Wo wäre Zukunft und Vergangenes näher
beisammen als bei dir?*

(KSA 4, III, 279)

¡Oh alma mía, en ninguna parte hay ahora un alma que sea más amorosa y más comprensiva y más amplia que tú! El futuro y el pasado ¿dónde estarían más próximos y juntos que en ti?

(Nietzsche 2019b, III, 362)

Es un tiempo hecho de pasado y de futuro, que insospechadamente se han encontrado. El alma está llena de melancolía, pero también de sonrisa:

Oh meine Seele, ich verstehe das Lächeln deiner Schwermuth: dein Über-Reichtum selber streckt nun sehrende Hände aus!

(KSA 4, III, 279)

Oh alma mía, comprendo la sonrisa de tu melancolía: ¡También tu inmensa riqueza extiende ahora manos anhelantes!

(Nietzsche 2019b, III, 362)

La melancolía pertenece al pasado, el abandono del héroe, la sonrisa corresponde a la espera del dios. En el intersticio lo que se esboza es una sonrisa melancólica. El escenario responde perfectamente al mito, es decir, que la espera del alma transcurre en la playa de Naxos o al menos en un lugar que se le parece mucho, ante “mares rugientes”:

Deine Fülle blickt über brausende Meere hin und sucht und wartet; die Sehnsucht der Über-Fülle blickt aus deinem lächelnden Augen-Himmel!

(KSA 4, III, 279)

¡Tu plenitud mira por encima de mares rugientes y busca y aguarda; el anhelo de la sobreplenitud mira desde el cielo de tus ojos sonrientes!

(Nietzsche 2019b, III, 362)

Las imágenes de la sobreabundancia prosiguen en este texto cuyos adjetivos y sustantivos están precedidos por la preposición *über* ‘sobre’: *überreich* (‘inmensamente rica’), *Überflüsse* (‘sobreabundancia’), *Über-Fülle* (‘sobreplenitud’), *Über-Güte* (‘sobrebondad’). En este estado excesivo, el alma solo puede estar a la espera del podador, es decir, del que reduce ese exceso y esa densidad. La melancolía del alma está coloreada: es púrpura (*purpurne Schwermuth*), y en lugar de producir llanto, tendrá que generar canto: “cantar, con un

canto rugiente, hasta que todos los mares se callen para escuchar tu anhelo". Empieza ya a dibujarse el que tiene que llegar: un áureo prodigio (*güldenener Wunder*), la barca voluntaria y su dueño (*freiwilligen Nachen und zu seinem Herrn*), el señor, que es el vendimiador, el que llega con una podadera de diamante. El es "el sin-nombre" (*Namenlose*), "al que solo cantos futuros encontrarán un nombre". Ciertamente, en el ditirambo "Lamento de Ariadna", y aún antes, en *Más allá del bien y del mal* (1886), el que llega ya aparece con su nombre: es Dioniso, y su llegada es irruptiva como corresponde al dios y ya no parece una ensoñación del alma como en este capítulo. El último capítulo de esta tercera parte, "Los siete sellos (O: La canción "Sí y Amén")" / *Die sieben Siegel (Oder: das Ja- und Amen-Lied)*, se llamaba inicialmente *Dionysos*, nombre aquí también cancelado y sustituido por ese otro que alude a las siete partes de las que se compone el texto en el que incansablemente se repite "¡Pues yo te amo, oh eternidad!" (*Denn ich liebe dich, oh Ewigkeit*) y en el que aparece el anillo, "el anillo del retorno" (*Ring der Wiederkunft*) como anillo nupcial para la mujer amada, la mujer de la que quisiera tener hijos, la mujer que es "eternidad". En un cuaderno con notas para *La gaya ciencia* y esbozos previos para el *Zarathustra*, recogidos entre noviembre de 1882 y febrero de 1883 (es decir, después de la intuición del "eterno retorno" en agosto de 1881), Nietzsche escribió:

Ich will das Leben nicht wieder. Wie habe ich's ertragen? Schaffend. Was macht den Anblick aushalten? Der Blick auf den Übermenschen, der das Leben bejaht. Ich habe versucht, es selber zu bejahen –Ach!

(KSA 10, 4 [81], 137)

No quiero la vida de nuevo. ¿Cómo la soporté? Creando. ¿Qué es lo que me hace soportar esta perspectiva? La visión del superhombre, que afirma la vida. Yo mismo he intentado afirmarla –¡ay!

(Nietzsche 2010a, 4 [81], 109)

El pasaje señala honestamente la distancia entre la idea y la realización de esa idea. Para comprender mejor esta cuestión es importante el testimonio de Lou von Salomé en el que describe el estado de Nietzsche cuando este

le revela la idea del eterno retorno, pues es en esa misma época cuando ella le trató:

Jamás olvidaré las horas en que me confió por vez primera, un secreto cuya verificación y confirmación le causaban un horror indecible: lo hizo en voz baja y con los signos manifiestos del terror más profundo. Y es que, en verdad, la existencia le hacía sufrir tan cruelmente que la certeza del eterno retorno de la vida debía ser para él algo atroz. No fue sino más tarde cuando Nietzsche llegó a formular la quintaesencia de esta doctrina, que es una apoteosis de la vida, y que ofrece un contraste tan violento con su sentimiento doloroso de la existencia, que se nos aparece como una máscara realmente espantosa.

(Salomé [1894] 1992, 250)

En el seminario que Carl Gustav Jung dedicó al *Zarathustra* de Nietzsche entre 1934 y 1939, es decir, en la época en que ya estaban apareciendo importantes estudios sobre el filósofo (el libro de Karl Jaspers de 1934; de 1936 es el libro de Karl Löwith sobre el eterno retorno y en ese mismo año Heidegger comienza el seminario sobre Nietzsche), el psiquiatra suizo advertía: “Por eso su vida no nos convence de su doctrina”, para afirmar seguidamente que a pesar de su grandeza fue un enfermo mental, lo que mueve al editor del seminario a preguntarse al final de su introducción acerca de si el seminario de Jung hizo realmente justicia a “la grandeza” de Nietzsche (Jung 2019, 16, 25). Que los demonios torturaran a san Antonio en el desierto no significa que por ello no fuera un asceta y un santo. No se trata de incoherencia entre pensamiento y vida, sino de realidad. Un pensamiento asalta a Nietzsche o el filósofo piensa un pensamiento: lo decisivo es cómo lleva ese pensamiento a sus últimas consecuencias dentro de una lógica implacable, la que le conduce a la “transvalorización de los valores” y con ella al desmantelamiento del cristianismo. Que su vida estuviera a la altura de su pensamiento, esa es otra cuestión, que nada tiene que ver con la locura o la deshonestidad, convencido como estaba Nietzsche de que su pensamiento –acabar con el nihilismo y afirmar la vida– constituía la mejor salida para la cultura europea. Que orientó su vida por ese camino, no hay ninguna duda de ello. Que lograra ser él mismo un superhéroe, o un dios, eso ya es algo más complejo, aunque posiblemente en instantes llegó a serlo, pero, al igual que el

proceso de individuación junguiano, eso también es algo que nunca termina mientras la vida continúa. Los seres humanos, como Melusinas, construimos de día lo que de noche se derrumba.

En el laboratorio de pensamientos que fue Friedrich Nietzsche (Safranski 2019, 374) el mito de Ariadna encontró un lugar a partir del cual desplegó la idea de la afirmación de la vida (Deleuze [1963] 1993). En el *Zarathustra*, como acabamos de ver, el mito está interiorizado: Ariadna es el alma, y lo es en la encrucijada entre el abandono y la espera. Existe una imagen plástica que se corresponde a la perfección con la imagen textual nietzscheana. Se trata de una escultura cuyo original se ha perdido y de la que existen varias copias. Me refiero a la escultura de la *Ariadna durmiente* de los Museos Vaticanos, una copia romana del siglo II d.C. [Fig. 3], que conoce otras versiones: la medicea de los Uffizi de Florencia, la del Museo del Prado, la del Museo de San Antonio en Tejas, o la turca del Museo de Antalya.



3 | *Ariadna durmiente*. Copia romana del siglo II d. C. Museo Pio Clementino, galería de las estatuas, ciudad del Vaticano.

Todas ellas están emparentadas por la postura del cuerpo, echado o semiechado, con las piernas cruzadas, un pecho al descubierto, y sobre todo por el gesto de los brazos: mientras el derecho se apoya sobre la cabeza, la mejilla descansa sobre el dorso de la mano izquierda. Estas copias romanas parecen proceder de un modelo del Asia Menor de finales del siglo III-II a.C., según manifiesta el tratamiento voluminoso de los pliegues, similar al de otras estatuas femeninas

halladas en Pérgamo. La historia de esta escultura –desde que fue adquirida por el papa Julio II en 1512, época en la que se la confundió con Cleopatra muriente por el brazalete de serpiente, hasta su correcta identificación como Ariadna por Ennio Quirino Visconti (1782)–, es realmente interesante, entre otras cuestiones, por sus diferentes instalaciones, que atrajeron la atención de dibujantes y pintores, entre ellos Francisco de Holanda; quien en un dibujo de 1588 la reprodujo tal y como se había colocado en tiempos del papa Julio II, en una gruta sobre una fuente en el cortile del Belvedere [Fig. 4]. La Ariadna de los Uffizi,

instalada originalmente en Villa Medici, fue pintada por Velázquez durante su viaje a Italia de 1649-1651. Pero, por mucho que atrajeran las instalaciones a los artistas, la auténtica fascinación debió proceder de la escultura misma. Visconti pudo deshacer el malentendido sobre la identidad del personaje gracias al descubrimiento del relieve en que Ariadna aparece con los mismos gestos que la escultura vaticana, pero esta vez junto a Dioniso. Ariadna es descubierta al dios retirándosele el manto, mientras una ménade danza al son de los timbales, según una iconografía perfectamente fijada en los sarcófagos [véase Fig. 2].

En la iconografía antigua, el abandono de Ariadna por parte de Teseo y la llegada de Dioniso fueron tratados como una escena única, ya desde el siglo v a. C., y en la pintura pompeyana de la época de Augusto el tema de la Ariadna abandonada estuvo muy difundido (Valeri 2019, 13-32). El caso de la escultura vaticana, donde la “historia” ha sido suprimida pues al parecer nunca formó parte de un grupo (Stähli 2001, 389), es semejante a otros casos de la historia del arte, en que el personaje aislado ya no es objeto de lectura, sino de contemplación. Se trata aquí de una imagen sintética, y en ese sentido, comparable a la *imago pietatis* gótica, en que la supresión de la historia –la historia de la pasión– induce a una inmersión contemplativa (*kontemplative Versenkung*) en la afortunada expresión de Erwin Panofsky (Panofsky [1927] 1997, 15). El cuerpo de Ariadna descubierto a la mirada del dios, y también a la del espectador, constituye una imagen claramente erótica y sexual (Stähli 2001, 393), aunque podría añadirse que dentro de un erotismo teñido de sacralidad. El cuerpo se muestra por ese acto de descubrimiento, de modo que su percepción es posible gracias a un acto único, comparable con el descorrer de las cortinas, motivo iconográfico que tanto sirvió para mostrar el paraíso en el arte medieval como para aludir al ocultamiento del mundo en el surrealismo (Cirlot 2010, 103-104).



4 | Francisco de Holanda, *Album dos desenhos des Antighalhas*, fol. 8v., Año 1538. Biblioteca de San Lorenzo del Escorial.

En el arte griego, como en la filosofía griega hasta Platón –y eso era justamente lo que Nietzsche admiraba profundamente de los griegos–, el cuerpo es belleza y por ello epifanía, pues en el paganismo es el mundo terrenal aquello intensamente apreciado y valorado. Lo que resulta extraordinario de la Ariadna vaticana y de todas las otras copias consiste en que “lo que le sucedió” a Ariadna queda expresado, no con la historia que narra el mito, sino con el gesto: la mano izquierda en la mejilla como claro gesto de melancolía, el brazo apoyado sobre la cabeza como gesto extático tal y como aparece en la danza de las ménades que echan hacia atrás un brazo, o también como gesto de dormición y espera. A partir de la postura de los brazos se alude

a la situación de Ariadna, abandonada por el héroe, por ello presa de la melancolía, y dormida, a la espera en el sueño, o en el despertar, de la llegada del dios. Entre el éxtasis y la melancolía, entre el abandono y la espera. Si queremos situarla en la historia narrada por el mito, este sueño de Ariadna no corresponde al momento en que sigilosamente Teseo la abandona, sin olvidarse de coger sus sandalias, como se muestra en una copa de figuras rojas fechada a finales del siglo V a. C. (Tarquinia, Museo Nacional RC 5291). La escultura vaticana no ofrece la imagen de un sueño tranquilo. Es un segundo sueño, el que sucede después de haberse dado cuenta del abandono y de recorrer desesperada la playa de Naxos, tal y como nos cuenta Catulo en su *Carmen* 64, el primero que concedió voz a la abandonada y la hizo hablar en primera persona. Es un sueño inquieto como muestran sus vestiduras desarregladas. Ya abandonada, pero sin que todavía haya llegado el dios. Ese es el estado del héroe que Nietzsche describe en el capítulo *De los sublimes* de la segunda parte de Zaratustra: “Con el brazo apoyado sobre la cabeza” y ese es el misterio del alma: abandonada por el héroe, se acerca en sueños el superhéroe. La pregunta que ahora nos formulamos es bastante previsible: ¿había visto Nietzsche la escultura vaticana?

No he podido encontrar testimonio de que Nietzsche hubiera visto la Ariadna durmiente de los Museos Vaticanos, por ejemplo, durante su estancia en Roma en el mes de mayo de 1883, justamente cuando está trabajando en la segunda parte del *Zarathustra*, como le escribe en julio de ese año a Köselitz: “he concebido la IIª parte del *Zarathustra* y la he dado a luz” (Nietzsche 2010b, 374). Nietzsche comenta en ocasiones el efecto que le producen las obras de arte; por ejemplo, habla de la impresión que sintió al ver el antiguo busto de Epicuro en los Museos Capitolinos donde pudo apreciar “el máximo grado de expresión de voluntad y espiritualidad” (Nietzsche 2010b, 360). Sin embargo, en su correspondencia no se encuentra ningún testimonio acerca de la *Ariadna durmiente*. Pero, y eso sí que es seguro, Nietzsche viajó a Roma con *Der Cicerone* de Jacob Burckhardt, donde se encuentra una descripción de la Ariadna vaticana. El pasaje en concreto alude a la posición de los brazos como medio para enmarcar la cabeza: “Jamás se podrá admirar suficientemente el modo en que, por medio de la posición de los brazos, la cabeza alcanza su máximo valor”, aunque previamente había observado que “está demasiado inclinada hacia delante, lo que concede, sobre todo al brazo derecho apoyado sobre la cabeza, un aspecto demasiado pesado y falsea un poco el aspecto de todo el conjunto” (Fressola 2020, 221).

Ya fuera la contemplación de la escultura en los Museos Vaticanos, ya fuera el texto de Burckhardt y su recreación mental, una imagen como la *Ariadna durmiente* tenía que conmover a Nietzsche, como le había conmovido una imagen femenina cuyos brazos no adoptan la postura de Ariadna, pero que de algún modo presenta un parentesco con aquella. Cuando visitó el Palazzo Brignole de Génova, según cuenta en una carta fechada el 11 de mayo de 1877, confesó la honda impresión que le causó, ahora sí, la *Cleopatra* del Guercino: “Los otros cuadros [salvo Van Dyck y Rubens] me dejaron frío a excepción de una Cleopatra muriente”; “(*Die andern Bilder liessen mich kalt, ausgenommen eine sterbende Cleopatra von Guercino*)” (Nietzsche 2000) [Fig. 5]. A esta Cleopatra el brazo izquierdo le cae dejando reposar la mano sobre el lecho, mientras el brazo derecho está doblado sobre su vientre en el que, confundida con sus dedos, aparece la serpiente. Pero su cuerpo se dispone de un modo semejante a la Ariadna del Vaticano: con el pecho o los pechos descubiertos, medio sentada, con las piernas cruzadas, aquí con la cabeza girada hacia la izquierda. Se trata de una semejanza como la que guardaba

la Ariadna del Vaticano con la divinidad fluvial, al menos a los ojos de Aby Warburg, tal como muestra el Panel 4 del *Atlas Mnemosyne* (Filisetti 2019, 252), con los cuerpos reposando pesadamente sobre la tierra y unidos ambos por un mismo sentimiento, el de la melancolía.

La imagen de una escultura que representa a una figura dormida perseguía a Nietzsche, como se manifiesta en un pasaje del cuaderno de 166 páginas con notas para el *Zarathustra II*, fechado en mayo-junio de 1883, esto es, en su mes “romano”, donde Zarathustra habla del superhombre, de “la más sublime de las esculturas” y acerca de cómo despertarla:

¿Cómo lo soportaría yo, si no amase al superhombre más que a vosotros?
¿Para qué os di el espejo de las cien caras?
Superé hasta el amor que os tenía con el amor al superhombre.
Y así como yo os soporto, así debéis vosotros soportaros, por amor al superhombre.
Sois para mi la piedra en la que duerme la más sublime de las esculturas
Y así como os golpea mi martillo, así tenéis que golpearos por mí: la llamada del martillo debe despertar a la figura dormida.

(Nietzsche 2010a, 9 [34], 356)

[...]

*Ihr seid mir der Stein, in dem das erhabenste aller Bildwerke schläft
Und wie mein Hammer euch schlägt, so sollt ihr mir selber nach euch schlagen: der Hammerruf soll das schlafende Bild aufwecken.*

(KSA 10, 9 [34], 356)



5 | Giovanni Francesco Guercino, *Cleopatra muriente*, 1648, óleo sobre tela, Civica Galleria di Palazzo Rosso, Génova.

Nietzsche ya sabe que la filosofía se hace con el martillo, antes del *Crepúsculo de los ídolos*. Además, aquí el martillo sirve para despertar a la doncella durmiente: Ariadna se levanta y abandona la escena.

La interiorización del mito de Ariadna en el *Zaratustra* al transformarlo en “el misterio del alma” nos coloca delante de una elaboración psicológica del mito. El abandono del héroe que en principio parece la catástrofe de Ariadna no es sino su mayor suerte. “En lo que respecta a los héroes, no tengo muy buena opinión de ellos”, escribe Nietzsche en su cuaderno de finales de 1882 y principios de 1883, aunque continúa diciendo “sin embargo, es la forma más aceptable de existencia, sobre todo si no se tiene otra elección” (Nietzsche 2010a, 4 [5], 92). Al nivel de la existencia como héroe corresponde la moral, la virtud, es decir, todo aquello que tiene que ser invertido y superado en la transvalorización nietzscheana. Su crítica a la moral y a las virtudes se fundamenta en su relatividad y en su falsa apariencia detrás de la cual se esconden sentimientos negativos. Resentimiento y rencor son los sentimientos

habituales que acompañan al abandono. Solo podrán superarse con la espera del superhéroe. El héroe y el superhéroe se presentan así como un combate en el alma, siempre reanudado, siempre vivo. En distintas ocasiones, Nietzsche, al que Jung llamó injustamente “el más resentido de todos”, entendió la superación del resentimiento como un combate diario, resultado de la atención a la propia interioridad, del autoanálisis y de la autoconciencia. Por mucho que esto pudiera disgustarle, el modelo es cristiano: el conflicto entre héroe y superhéroe se ajusta a la concepción de la vida como una lucha entre vicios y virtudes, de la que nunca nadie ha esperado la radical anulación de los vicios. Pienso que la hipermoral del superhombre en Nietzsche hay que entenderla como una orientación, una aspiración o un sueño, como el de Ariadna, que de pronto ve cómo se le acerca el dios.

Riferimenti bibliografici

Blumenberg [1979] 2003

H. Blumenberg, *Trabajo sobre el mito*, Paidós [1979] 2003.

Del Caro 1988

A. Del Caro, *Symbolizing philosophy. Ariadne and the labyrinth*, “Nietzsche Studien” XVII (1988), 125-157.

Deleuze [1963] 1993

G. Deleuze, *Mystère d’Ariane selon Nietzsche*, in Id., *Critique et Clinique*, Paris [1963] 1993, 126-134; trad. it. di Michela Maguolo, “La Rivista di Engramma” 173 (maggio/giugno 2020), 141-169.

Catulo 216

Catulo, *Poesía completa* (C. Valerii Catulli Carmina), versión castellana y notas de Juan Manuel Rodríguez Tobal, Madrid 2016.

Cirlot 2010

V. Cirlot, *La visión abierta. Del mito del grial al surrealismo*, Madrid 2010.

Cirlot 2020

V. Cirlot, *Gestos, palabras y signos de la Ariadna de Friedrich Nietzsche*, “La Rivista di Engramma” 173 (maggio/giugno 2020), 185-214.

Cirlot, Fressola 2020

V. Cirlot, A. Fressola (a cura di), *Arianna e Dioniso nelle opere di Friedrich Nietzsche*, “La Rivista di Engramma” 173 (maggio/giugno 2020), 15-139.

Filisetti 2019

F. Filisetti, a cura del Seminario Mnemosyne coordinato da M. Centanni, *Arianna scomparsa, il Minotauro in agguato. Lettura di Tavola 4 di Mnemosyne Atlas*, "La Rivista di Engramma" 163 (marzo 2019), 243-267.

Foucault 1969

M. Foucault, *Ariane s'est pendu*, "Le nouvel observateur" 229 (31 marzo/6 abril 1969), 36-37.

Fressola 2020

A. Fressola, a cura del Seminario Mnemosyne coordinato da M. Centanni, *Nietzsche e Arianna. Nota su un incontro a Roma (maggio/giugno 1883)*, "La Rivista di Engramma" 173 (maggio/giugno 2020), 215-232.

McNally 1985

S. McNally, *Ariadne and Others: Images of Sleep in Greek and Early Roman Art*, "Classical Antiquity" 4/2 (1985), 152-192.

Nietzsche 2000

F. Nietzsche, *Chronik in Bildern und Texten*, compilado por R.J. Benders y S. Oettermann, Munich-Wien 2000.

Nietzsche 2007

F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos [1869-1874]*, vol. I, edición española dirigida por D. Sánchez Meca, Madrid 2007.

Nietzsche 2010a

F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos [1882-1885]*, vol. III, edición española dirigida por Diego Sánchez Meca, traducción, introducción y notas de Diego Sánchez Meca y Jesús Conill, Madrid 2010.

Nietzsche 2010b

F. Nietzsche, *Correspondencia [1880-1884]*, vol. iv, traducción, introducción y notas de Marco Parmeggiani, Madrid 2010.

Nietzsche 2019a

F. Nietzsche, *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres*, edición, traducción y notas de Marco Parmeggiani Rueda, Madrid 2019.

Nietzsche 2019b

F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid 2019.

Panofsky [1927] 1997

E. Panofsky, *Imago pietatis. Contribution à l'histoire des types du "Christ de Pitié"/ "Homme de Douleurs" et de la "Maria Mediatrix"*, en *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, Paris 1997.

Safranski 2019

R. Safranski, *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, Barcelona 2019.

Stähli 2001

A. Stähli, *Vom Auge des Betrachters entkleidet. Inszenierung des Themas und Konstruktion des Betrachters in der hellenistischen Plastik: Die "Schlafende Ariadne" im Vatikan*, "Zona archeologica. Festschrift für Hans Peter Isler zum 60. Geburtstag", Bonn 2001.

Valeri 2019

C. Valeri, *L'Arianna addormentata dei Musei Vaticani, già Cleopatra in Belvedere*, "La Rivista di Engramma" 163 (marzo 2019), 13-33.

Zanker 2012

P. Zanker, *Reading images without texts on Roman sarcophagi*, "Anthropology and Aesthetics" 61/62 (2012), 166-177.

.....

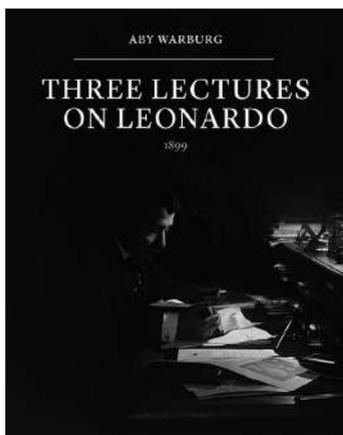
English abstract

The theme of abandonment runs through the whole of Victoria Cirlot's book *Ariadna abandonada. Nietzsche trabaja en el mito*, recently published by the Barcelona-based publisher Alpha Decay (2021). The author attempts to establish different connections between texts and images to contribute to a renewed reading of Friedrich Nietzsche's work. *Engramma* is pleased to present the *Prologue* and the entire first chapter, titled *Entre el abandono y la espera: las imágenes del alma en Zarathustra II y III y la Ariadna durmiente de los Museos Vaticanos*.

keywords | Ariadna; Nietzsche; Warburg; Atlas Mnemosyne; Zarathustra.

Aby Warburg, *Three Lectures on Leonardo*. 1899, edited by Bill Sherman, The Warburg Institute, 2019

A Review by Salvatore Settis*



Aby Warburg, *Three Lectures on Leonardo*. 1899, with foreword by B. Sherman and introduction by E. Marchand, translation from German by J. Spooner, with the collaboration of C. Wedepohl, The Warburg Institute, London 2019.

“I remember a lecture given by Aby Warburg: he spoke for two hours about a postage stamp, and all the verbs came in the last half an hour”. This was how a granddaughter of the great historian of culture and art (1866-1929), who had attended one of his lectures in Hamburg as a child, put it. It is a credible anecdote, because it not only alludes to Warburg's impervious German, but also has a seal of authenticity in the mention of the stamp. The one referenced would almost certainly have been that of Barbados (then a British colony) portraying King George V in the guise of Neptune, just as his predecessor Charles II had modelled himself on the Graeco-Roman god and Virgil for a seal in 1662. It amounts to one of those micro-maps of European social memory that Warburg, pursuing iconographic formulas like the one mentioned above, would have included in his *Mnemosyne Atlas*.

“A Jew by blood, a native of Hamburg, a Florentine at heart” Warburg described himself. He published little during his lifetime; the collection of his writings came out just as the advent of Nazism (1933) forced to relocate his famous Library to England. His collaborators, Fritz Saxl and Gertrud Bing, ensured that the Warburg Institute was incorporated into the

University of London, but failed to bring Warburg's many unpublished works into print, not even the unfinished *Mnemosyne*. Despite the fame of the Institute that bears his name, Warburg remained little read for many years (partly because of the complexity of his writing, which was full of implicit quotations from Goethe, Kleist and Nietzsche...).

His renaissance began in Italy, with the partial translation of his writings promoted by Delio Cantimori (1966), and continued with Ernst Gombrich's *Intellectual Biography* (1970, published in Italian by Feltrinelli in 1983). This was a book written "with little intellectual sympathy for the subject of the biography [Warburg], but which, counter to Gombrich's intentions, triggered a veritable renaissance of Warburg, which continues to this day". As for *Mnemosyne*, the panels of the Atlas were dismantled, but then reconstructed first for an exhibition in Vienna (1993) and then in several rival editions; the Atlas is accessible in a digital version on Engramma, and in an edition published by Aragno curated by Maurizio Ghelardi (2002). A new and more accurate reconstruction had been on display in Berlin (Haus der Kulturen der Welt) from 4 September 2020: it is a "Mnemosyne for the 21st century", as Berndt Scherer has stated in the magnificent facsimile (Hatje Cantz, 2020; on the exhibition in Berlin, see an interview with Roberto Ohrt, in Engramma 176).

Warburg, however, is not solely the author of elitist writings in which language pursues the development of thought condensing it into highly potent expressions difficult to decipher (such as *Pathosformel*, 'formula of pathos'). He also sought to communicate with a broader and more diverse public, and in 1901 he was one of the founders of the *Volksheim* ('People's House') in Hamburg, which offered lectures, literature courses and art exhibitions to working people. The *Three Lectures on Leonardo*, which he delivered to over 400 people on 18, 20 and 22 September 1899 at the Johanneum in Hamburg – the Grammar school where he had studied – were born out of this intention. It is Warburg's second text translated into English by the Warburg Institute: the first was the famous lecture on the *Hopi Serpent Ritual*, delivered in 1939, while the "Blue Book" containing the English translation of his writings was published in 1999 in Los Angeles by the Getty Research Institute. As Bill Sherman, the Director of the Warburg Institute, writes, this preliminary edition of the *Lectures on Leonardo* celebrates three anniversaries at once: the 500th of Leonardo's

death, the 120th of the lectures, and the 75th of the inclusion of the Warburg Institute in the University of London (1944). The original German text of these lectures will soon be published by Claudia Wedepohl and Eckart Marchand.

The monographic slant of these pages is unusual for Warburg. They cover Leonardo's career from his apprenticeship with Verrocchio to his death in France, often with parallels that were already common at the time, as when his *Last Supper* in Milan was juxtaposed, by way of contrast, with earlier Florentine works (in San Marco, Sant'Apollonia); or, as in the *Battle of Anghiari*, for which an ancient cameo showing the Fall of Phaeton was recognised by Eugène Müntz as the source of the motif of the horses biting each other. And, to capture the public's attention, there was also an allusion to a painting by the Suhr brothers, back then on display in Hamburg (1820-1842), in which Leonardo's *Belle Ferronière* was portrayed sitting at a café table.

Yet in such a conventional setting one can often sense the roar of the lion. At the time (1897-1902), Warburg was living in Florence, and had published an important study on Botticelli's *Primavera* and *Birth of Venus* in 1893. It was then that one of his leading ideas began to shape: that of the representation of movement in the early Florentine Renaissance, which was inspired by a classical figure he called the Nymph, a young girl with hair and clothes blowing in the wind just like the handmaid who hastily enters the scene of Ghirlandaio's *Birth of St. John the Baptist* in Santa Maria Novella. This Nymph, as well as those of Leonardo, often features in the *Three Lessons*; Warburg's Hamburg audience could not have known that while in Florence, he had been writing an epistolary novel (left unfinished) together with his Dutch friend, André Jolles, in which Ghirlandaio's Nymph appeared as if alive...In these lectures on Leonardo, Warburg stressed the anti-classical significance of his Nymph:

Observing the influence of Antiquity in motifs of heightened outward movement is not readily intelligible for us, as we have been accustomed since Winkelman to admire precisely only the 'repose and quiet grandeur' of Antiquity. Indeed, the Early Renaissance [...] then was not (as it is for us) a didactic plaster cast collection, in which Antiquity has retained a pale

afterlife; it was rather a past celebrating its living Renaissance in the real-life figures of life that moved to a festive rhythm.

With such incisive words Warburg mocks the “quiet grandeur of the plaster casts”, contrasting it with the chariots with mythological characters seen in images of Florentine festivals, “popular vehicles (literally) that embodied a living and immediately present Antiquity and gave it life in the eyes of the public”.

As early as 1899, Warburg was already building the fabric of elective affinities that would animate the Mnemosyne panels. One example will suffice: in the first lecture, Warburg mentions two blocks of images that delineate the formation of the young Leonardo. To one side are angels (*The Baptism of Christ* by Verrocchio, and *Three Archangels with Tobias* by Francesco Botticini), and to the other two Verrocchio-style decapitations (*David with the Head of Goliath* and *The Beheading of St. John the Baptist*). Thirty years later, this would be the very structure of Panel 47 of Mnemosyne: Botticini’s Archangels in the centre, and then angel-Nymphs on one side, “headhunters” (Judith and Salome) on the other (see in Engramma, Mnemosyne Atlas Panel 47, Images and Readings). Mnemosyne was yet to come, but its antecedents were in the process of being formed.

In the second lecture, Warburg writes that Leonardo once “had mastered [...] the vocabulary and grammar of this new language, he then sought to express himself in a condensed and succinct manner”. These lines are, perhaps, unconsciously autobiographical: the thirty-year-old Warburg who wrote them sought to launch his theories both in the (reluctant) world of specialists and to a wider public; he needed words to address them both but he prepared to condense their substance by intensifying through language their programmatic power as well as their prophetic force.

*An Italian version of this review had already been published as *Leonardo secondo Warburg* in “Il Sole-24 Ore” (August 9, 2020), X.

English abstract

Salvatore Settis presents *Three Lectures on Leonardo. 1899*, a collection of lessons delivered by Aby Warburg in 1899 at the Johanneum in Hamburg. This text, edited by Bill Sherman in 2019, is Warburg's second text translated into English by the Warburg Institute. In his review, Settis underlines the unusual monographic reading that Warburg uses in describing the life of Leonardo, and expands towards a brief history of Warburgian theories.

keywords | Aby Warburg; Leonardo da Vinci; Pathosformel; nymph.



la rivista di **engramma**

giugno **2021**

182 • Che cosa significa, allora, Ninfa?

Editoriale

Vittoria Magnoler, Lucrezia Not

El reliquat de la Ninfa

Ada Naval García

'Moderna', 'Fluida', 'Profunda', 'Dolorosa'

Lucrezia Not

Il passo della Ninfa fiorentina

Seminario Mnemosyne

Venus Virgo/Venus Magistra

Filippo Perfetti

Le storie di Lucrezia Tornabuoni

Luca Mazzoni

Nietzsche, secondo Arianna

Victoria Cirlot

**Aby Warburg, Three Lectures on Leonardo. 1899,
edited by Bill Sherman, The Warburg Institute, 2019**

Salvatore Settis