

Ninfa: un paradigma mutante per l'Iconografia della danza¹

Pose in movimento: la danza e le sue immagini

Nel 1982 Hans van Manen, coreografo olandese, monta una sofisticata composizione di figure che intitola *Pose*. Dodici danzatrici con alti tacchi sfilano come algide modelle in passerella: avanzano, si arrestano, girano lentamente su loro stesse, *si mettono in posa*. Vestite con un abito svolazzante al ginocchio, le maniche ampie e increspate, il gonnellino svasato e fluttuante, le dodici donne, strette nel loro *chignon* ben laccato, richiamano il motivo della ninfa warburghiana nelle sue moderne metamorfosi, come ad esempio nelle straniate, filiformi bambole umane di Vanessa Beecroft. Con uno sguardo languido e scopertamente competitivo provocano il loro spettatore sfilandosi con grazia la gonna *plissé* a portafoglio, residui di un pannello di lontana memoria. Si muovono appena, senza gesti stravaganti; una *posa* si spegne nell'altra, un *port de bras* si alterna a un *plié*; le figure si moltiplicano e si stratificano ma non sono che il risultato di un continuo movimento in cerca di se stesso, dello scatto che coglie l'essenza di un gesto. Sembrano icone russe, messe in fila o schierate in una formazione difensiva, così allungate da apparire irraggiungibili, eteree, *celesti*.

Nel rendere un tributo alla sua precedente professione di fotografo Hans van Manen coreografa la patinatura di un'immagine, la morbidezza di un effetto *flou*, il colore satinato di una foto d'epoca. Al contrario del ceco Jiří Kylian per *Bella figura* (1995), dove si ipercoreografano i danzatori in una conversazione senza pause², il fiammingo van Manen opta qui per la *slow*

¹ Il testo proposto di seguito costituisce una versione tattica e sintetica di un progetto di ricerca in corso, a partire dalla tesi di laurea specialistica in Problemi di storiografia della danza, "*Bella figura*". *Lineamenti di iconografia della danza tra storiografia ed ermenutica*, a.a. 2007/2008, relatore Prof. Eugenia Casini Ropa.

² *Bella figura*, creazione di Jiří Kylian per il Nederlands Dans Theater del 1995, è stata per me oggetto di alcune riflessioni e promotrice di sollecitazioni critiche intorno al tema dell'iconografia della danza, costituendo con *Pose* di Hans van Manen uno speciale dittico. Si veda, per la serie di rimandi e di indizi disposti, il mio "*Bella figura*". *Seduzione e filologia*

motion, per una *danza di figura*, con subitanei passaggi da una formazione a quella successiva. Una serie di scatti fotografici, dunque, che non sono una *messa in posa* ma una ricerca dell'immagine nel movimento, lento e progressivo.

Pensava forse in senso contrario Isadora Duncan, quando tentò di dare vita alle arcane e cariche di vita allegorie figurate di Botticelli:

La prima idea mi venne quando da bambina mi fermai a contemplare la riproduzione della *Primavera* di Botticelli, appesa sopra il nostro scaffale. Mi accorsi del meraviglioso movimento che c'era in quel dipinto e come ogni figura raccontasse, attraverso quel movimento, la storia della sua nuova vita. Quando poi mia madre suonò la *Canzone di Primavera* di Mendelssohn, le margherite del prato ondeggiarono, come mosse da una brezza leggera, le figure del dipinto si mossero e le tre Grazie, con le braccia unite...³

Soffiare un anelito di vita in quell'immagine significava ritrovare la brezza che “ventoleggia” le vesti e le capigliature e di cui parla Alberti nel *De Pictura*:

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 ondegginò 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 quinci 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 vento⁴.

Nel 1993 esce un saggio dal titolo *Iconography at the Cross-Roads*⁵, “iconografia al bivio”, sul calco dell'articolo panofskiano *Ercole al bivio*, dove lo storico dell'arte faceva i conti con una rischiosa interpretazione che avrebbe potuto minacciare la sua carriera. Brendan Cassidy, nella citazione del titolo, con una lieve, consapevole ironia, voleva in effetti fare i conti con l'eredità iconografica-

dell'immagine, in Ossicini, Charlotte (a cura di), *Arnaldo Picchi. Iconografia di un regista pedagogo. Atti della Giornata di Studi, “Culture Teatrali”*, n. 17, autunno 2007, pp. 91-96.

³ Duncan, Isadora, *Lettere dalla danza*, Firenze, La casa Usher, 1980, p. 17.

⁴ Alberti, Leon Battista, *Della pittura* [1435], a cura di Luigi Mallè, Firenze, Sansoni, 1950, p. 90.

⁵ Cfr. Cassidy, Brendan, *Iconography at the Cross-Roads*, Princeton University Press, 1993.

iconologica di Panofsky, nel superamento che la storia culturologica dell'arte ne aveva decretato all'inizio degli anni Ottanta. Già nel decennio precedente, le immagini erano entrate a far parte del bagaglio culturale e scientifico di ogni storico, ma la svolta si compie solo nel riconoscimento all'arte della capacità di funzionare come testimone: vale a dire quando il monumento, o un qualsiasi altro tipo di immagine, acquista lo status di prova visiva per l'indagine e la ricerca storica. Eppure, ancora in tempi recenti, un critico come Stephen Bann esprime tutte le sue riserve e il suo scetticismo, quando scrive: "l'immagine visiva non prova nulla, o qualsiasi cosa provi è talmente ininfluyente che non mette conto includerla nell'analisi storica"⁶. Affermazione che fa il paio con quella di Curtius, per anni amico e ammiratore del Warburg Institute, per cui l'operazione di lettura dell'immagine sarebbe molto più agile e semplice della filologia letteraria:

Se vogliamo capire le poesie di Pindaro dobbiamo scervellarci, cosa che non accade quando studiamo il fregio del Partenone. La stessa opposizione esiste tra Dante e le cattedrali ecc. Lo studio scientifico delle immagini è facile in confronto allo studio dei libri. I nostri studenti lo sanno bene. Se fosse possibile cogliere 'l'essenza del gotico' dalle cattedrali, non ci sarebbe più bisogno di leggere Dante. Anzi! La storia della letteratura (e quella strana disciplina che è la filologia) deve imparare dalla storia dell'arte⁷.

La storia dello spettacolo, una disciplina che soffre della statutaria assenza del suo precipuo oggetto di studio, ha compreso l'importanza di una documentazione iconografica riconducibile alla prassi scenica o al contesto in cui si producevano fenomeni teatrali e/o prototeatrali. Malgrado tutto, gli stessi iconografi che sono riusciti in qualche modo a integrare alle molte altre storie del teatro (dello spazio, del testo, dell'attore ecc...) le loro specifiche competenze, segnando un traguardo per la materia, diffidano di un'autonomia disciplinare che potrebbe ghetizzare una pratica, quella iconografica, che ogni

⁶ Citato in Burke, Peter, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2002, p. 213.

⁷ Citato in Gombrich, Ernst, *L'uso delle immagini. Studi sulla funzione sociale dell'arte e sulla comunicazione visiva*, Milano, Leonardo Arte, 1999, p. 265.

storico dovrebbe consapevolmente attuare come strumento di lavoro piuttosto che come fine⁸.

Per la danza, disciplina *in statu nascendi*, l'iconografia rimane nel limbo di scienza storica ausiliaria, repertorio di immagini sulle quali talora ci si attarda confidando nella loro attendibilità. Purtroppo la creazione di un'immagine percorre vie ancora in gran parte ignote, che solo uno studio profondo del fenomeno artistico e dell'evoluzione dello stile può forse tentare di mettere in luce. In questo senso, Warburg, nell'apertura delle sue intuizioni, e Panofsky, nel tentativo poco riuscito di sistematizzare una pratica difficilmente circoscrivibile, sono stati, e continuano ad essere oggi, pionieri e maestri. La loro produzione scientifica, integrata da una visione globale dell'opera d'arte, in quegli sviluppi e contributi apportati dalla storia sociale, dalla psicoanalisi come dallo strutturalismo e dal decostruzionismo, molto può ancora dire sul valore simbolico di un monumento che è anche documento e sui suoi significati intrinseci.

Il presente studio muove dalla proposta di un'iconologia intesa come storia culturale della danza, dove l'intuizione sintetica, l'analisi storiografica, procede dall'immagine e dalle serie iconografiche, che può costruire a partire da un (s)oggetto di studio.

Una terra incognita: la danza e la sua iconografia

L'iconografia della danza, almeno così come la si pratica oggi, non vive di uno statuto proprio bensì di un'identità ibrida, di un continuo smarginamento nei confini limitrofi di altre iconografie – dell'arte, della musica e del teatro – senza riuscirne però ad elaborare e tesaurizzare saperi e principi all'interno di un sistema organico e coerente, che “abbia un senso” (Panofsky).

I primi infatti a parlare di iconografia della danza, anche se ancora come strumento operativo e corpus metodologico d'indagine di specifiche immagini, sono da riconoscersi in iconologi musicali con forti propensioni per

⁸ Faccio naturalmente riferimento al pensiero qui sciolto dello specialista iconografo Renzo Guardenti, il quale fa variamente cenno alla necessità di inglobare l'iconografia del teatro nella pratica storiografica piuttosto che settorializzarla, ovvero marginalizzarla. Si veda, tra gli altri, Guardenti, Renzo (a cura di), *Teatro e iconografia: un dossier*, “Teatro e Storia”, n. 25, 2004, pp. 11-115.

l'antropologia e l'etnomusicologia⁹. Contributi strettamente metodologici vengono da non specialisti della danza, che si sono trovati in qualche modo a confrontarsi con immagini di soggetti in stato danzante. Per contro, altri importanti contributi vengono da studi sulla scultura e statuaria indiana, sulle figure, sui *mudra* come sulle strutture di danze tradizionali nelle loro relazioni con le fissazioni figurali e artistiche¹⁰. Nell'attesa forse di essere sciolti dal pregiudizio etnocentrico che caratterizza i nostri studi coreutici o dalla prevenzione verso una possibile comparazione di forme espressive (occidentali e orientali) talora molto distanti tra loro nell'estetica, nelle modalità produttive e nei codici espressivi che le caratterizzano.

Nell'ambito dei primi studi di carattere storico-storiografico sulla danza tra Umanesimo e Rinascimento, risalenti alla prima metà degli anni Ottanta, si è intesa e si prosegue oggi a intendere l'iconografia nella sua accezione ottocentesca di raccolta, identificazione, classificazione e descrizione di tipologie, forme e modalità di danza nella produzione artistica e artigianale di immagini. A commento delle immagini o in dialogo in alternanza, un corredo di testi letterari (novelle, canzoni a ballo, liriche, poemi...) o di altra natura (in genere trattati d'argomento etico-morale, religiosi, di astronomia, di comportamento, di usanze popolari...), anch'essi proposti sotto forma di catalogo ragionato da accompagnarsi alle immagini o viceversa.

La danza non è da rintracciarsi unicamente nei particolari che la svelano, nei passi che metonimicamente la ritraggono, nelle situazioni che la reclamano o la nominano. La danza, come strategia distintiva, come modalità espressiva intensificata del corpo, come atteggiamento e figura, e ancora come gesto ricostruito, efficace e sintetico per l'operazione di codificazione cui viene

⁹ Cfr. Seebass, Tilman, *Iconography and Dance Research*, "Yearbook for Traditional Music", vol. XXIII, 1991, pp. 33-51 e *Musical Iconography*, in *The New Grove Handbook of Ethnomusicology*, London, MacMillan, 1991. Per una panoramica dei contributi e dell'evoluzione degli studi di taglio iconografico sulla danza, si veda Smith, A. William, *Dance Iconography: Tradition, Techniques, Trends*, in Heck, Thomas F. (a cura di), *Picturing performance. The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice*, New York, University of Rochester Press, 1999, pp. 112-135.

¹⁰ Cfr. tra i principali e apripista Coomaraswamy, Ananda K., *The Dance of Shiva*, New Delhi, Sagar, 1968; Gaston, Anne-Marie, *Siva in Dance, Mith and Iconography*, Oxford University Press, 1982; Kaeppler, Adrienne L., *Method and Theory in Analyzing Dance Structure, with an analysis of Togan Dance*, "Ethnomusicology", n. 16; Vatsyayan, Kapila, *Classical Indian Dance in Literature and the Art*, New Delhi, Sangeet Natak, 1968 e *Dance in Indian Paintings*, New Delhi, Abhinav, 1982. In lingua italiana, si veda l'ottimo esempio offerto da Guzman, Carolina, *Sculture che danzano. Società, teatro, arte nell'India antica*, Pozzuolo del Friuli, Il principe costante, 2001.

sottoposto, non è da considerarsi solo soggetto, tema della ricerca, ma ancor prima forma, concetto che trapassa in un campionario di altre azioni e in altre forme contaminandole. In questo senso Baxandall specifica chiaramente i livelli di rapporto che trasmigrano su un piano formale, nel senso del darsi e organizzarsi della composizione:

Un'attività del XV secolo abbastanza simile alla composizione dei gruppi in pittura da permetterci di comprendere questi ultimi un po' più a fondo è la danza: in modo particolare la *bassa danza*, la danza a passo lento che divenne popolare in Italia nella prima metà del secolo. [...] Se prendiamo i termini 'Aere', 'Maniera' e 'Misura' nel senso che essi hanno nella danza, come Domenico da Piacenza e i suoi allievi li definiscono, essi rappresentano delle analisi critiche molto adatte a Pisanello. [...]

Ma oltre ai principi i trattati offrono, attraverso le danze che essi descrivono, degli esempi di figure tipo che, in modo esplicito, esprimono dei rapporti psicologici. Le danze erano semidrammatiche. [...]

Come tutto ciò fosse legato allo stile usato dai pittori nel creare dei gruppi è di solito molto più evidente nei dipinti di soggetto neoclassico e mitologico che non in quelli religiosi. Nei primi il pittore era costretto a inventare qualcosa di nuovo in un linguaggio quattrocentesco [...]¹¹.

È quanto accade, ad esempio, nelle due già citate allegorie botticelliane, dipinte tra il 1470 e il 1480 per Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, di poco posteriori alla composizione della bassa danza *Venus*, probabilmente degli anni '60, a opera del cugino Lorenzo de' Medici:

La forma è sempre quella delle due figure laterali che dipendono da quella centrale. Il sesso non è specificato. L'analogia dello schema informatore non significa ovviamente che quella danza particolare abbia influenzato proprio quel dipinto: ma che sia la danza che il quadro di Venere vennero creati per gente con lo stesso tipo d'approccio alle scene artistiche di gruppo. La sensibilità rappresentata dalla danza richiedeva al pubblico una capacità di interpretare schemi di figure, cioè un'esperienza generale di accordi semidrammatici che permise al Botticelli e ad altri pittori di contare su un'analogia prontezza del pubblico nell'interpretare i loro gruppi. [...] Non importa molto se la storia non ci è familiare: il dipinto può essere preso nello spirito di *un ballo a due*¹².

¹¹ Baxandall, Michael, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Einaudi, Torino, 1978², pp. 78-79.

¹² *Ivi*, pp. 80-81.

La Ninfa, come figura tipologica nell'evoluzione della civiltà delle immagini, è paradigmatica non solo nell'elaborazione del pensiero di Warburg all'insegna della *Kulturgeschichte*, ma anche per lo studio iconografico della danza in sé. In particolare, il drappeggio in movimento della canefora del Ghirlandaio (fig. 1 e 2), in rapporto a un corpo statico o in movimento (in genere stante), rappresenta una forma di sopravvivenza dello stile all'antica e un momento di controllo dell'opera d'arte rispetto all'immediatezza e transitorietà dell'impressione viva, così incanalata in uno strumento di intensificazione della caratterizzazione psicologica. In questa direzione gli scritti warburghiani dedicati alla “fenomenologia della trasformazione dello stile” (1906-1907) possono risultare utili circa la “rappresentazione artistica fra naturalismo e imitazione, fra comunicazione e fruizione, fra impressione ed espressione, fra forma e contenuto”¹³. Scrive Warburg nel 1888, “un'opera d'arte, la quale tenta di rappresentare un oggetto o un processo tratto dalla vita dell'uomo, è sempre prodotto di un compromesso fra l'incapacità dell'artista di conferire vitalità reale all'opera artistica e d'altronde la sua capacità di imitare fedelmente la natura”¹⁴.



1. **Domenico Ghirlandaio**, *Visita alla camera della puerpera*, dagli affreschi alla Cappella Tornabuoni (1486-1490), Firenze, Santa Maria Novella.

¹³ Cieri Via, Claudia, *Aby Warburg e il Rinascimento fra rottura e continuità*, “Schifanoia”, nn. 22/23, 2002, p. 107.

¹⁴ Testo inedito, citato in *ibidem*.



2. **Domenico Ghirlandaio**, *Nascita della Vergine*, dagli affreschi alla Cappella Tornabuoni (1486-1490), Firenze, Santa Maria Novella.

È in questo che la mediazione simbolica nella rappresentazione della realtà interviene come momento di controllo di una vita inafferrabile nel suo movimento, se non nell'impressione violenta e immediata prodotta sul soggetto. Sempre Warburg nota che “nell'osservazione simbolica di una cosa animata [si fa astrazione] dalle altre caratteristiche ed esperienze dell'oggetto, a vantaggio dell'espressione momentanea”¹⁵.

Rappresentare la realtà nel suo movimento, nella sua vitalità significa, come suggerisce Goethe in un passo del suo saggio su Laocoonte, “che sia colto un momento transitorio”¹⁶. Warburg più volte tornerà sul concetto di transitorietà, ricorrente nelle trattazioni iconografiche di danza e nelle analisi coreologiche anche se limitato alla constatazione che, se da una parte il pittore tende a rendere visibile le abilità del ballerino, al contempo “l'immagine rende in *tableau* ciò che immobile non era: fissa la posizione o l'attitudine arbitrariamente, ne esclude il movimento”¹⁷.

Sempre Warburg annotava in alcune riflessioni sull'“attribuzione del movimento” che “per conferire movimento ad una figura immota, occorre

¹⁵ Testo inedito, citato in Cieri Via, Claudia, *Aby Warburg: il concetto di Pathosformel fra religione, arte e scienza*, in Bertozzi, Marco (a cura di), *Aby Warburg e la metamorfosi degli antichi dei*, Ferrara, Franco Cosimo Panini, 2002, p. 116.

¹⁶ Goethe, Johann Wolfgang von, *Über Laokoon*, “Propylaen”, I, 1798; trad. it. *Sul Laocoonte. Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di Stefano Zecchi, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. 106.

¹⁷ Pani, Corrado, *L'immagine svela il grottesco: per un'iconografia della danza prima della danza*, in *Teatro e iconografia: un dossier*, cit., p. 46.

risvegliare una sequenza di immagini vissute – non un'immagine unica: perdita dell'osservazione statica. Lo Spettatore e l'abito: nel caso di un abito in movimento, ogni parte del contorno appariva come traccia di una persona che si muove in avanti, che si segua passo passo". (O per parafrasare l'Agamben di *Ninfe*¹⁸, per animare l'immagine non occorre inserirla nel tempo ma inserire il tempo nell'immagine stessa). E in altri precedenti appunti scriveva: "Offrendosi sempre all'osservatore – contrariamente alle leggi della vita – come immagine cristallizzata di un momento in realtà fuggevole, il prodotto artistico consente all'osservatore di tentare di verificare la vitalità dell'opera d'arte desumendone le intrinseche qualità da questa o quella caratteristica superficiale"¹⁹. Come ad esempio il "*bewegtes Beiverk*", l'accessorio in movimento: chitoni, abiti e capigliature svolazzanti di ninfe, muse, ancelle.

La Ninfa è, per l'appunto, un *topos*, nel senso di forma cristallizzata di un darsi costante di moduli espressivi trasformativi e riutilizzabili²⁰. Che è poi la definizione di *Pathosformel*.

In questo stilema si può riconoscere un modello epistemologico dell'iconologia funzionale a uno studio della danza mediato dalle immagini ma anche mutuato dallo studio delle immagini in sé. Nel paragrafo successivo si cercherà di tratteggiare i diversi passaggi che hanno portato all'enucleazione di questo schema da parte dello studioso d'Amburgo e le sue relazioni con la danza a livello di significati intrinseci, soprattutto in riferimento a una comparazione linguistica tra segno pittorico e linguaggio gestuale, come indicato da Warburg nei suoi appunti e scritti ancora inediti e arditamente rimesso in forma da Georges Didi-Huberman.

La Ninfa come paradigma²¹

Così la giovane donna non colpiva tanto per una sua bellezza plastica; piuttosto possedeva qualche cosa che è raro trovare in antiche sculture marmoree: una grazia naturale, semplice, virginea,

¹⁸ Agamben, Giorgio, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, pp. 9-10.

¹⁹ Testo inedito, citato in Cieri Via, Claudia, *Aby Warburg e il Rinascimento*, cit., pp. 107-108.

²⁰ Cfr. la definizione data da Fritz Saxl di *Pathosformel* a partire dal *topos* letterario, riportata in Cieri Via, Claudia, *Aby Warburg: il concetto di Pathosformel*, cit., nota 32.

²¹ Sulla nozione di paradigma, si è fatto riferimento al percorso critico e alla proposta mossa da Giorgio Agamben nel primo capitolo del suo *Signatura rerum. Sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

che sembrava infondere vita all'immagine di pietra. Vi contribuiva notevolmente il movimento in cui la giovane donna era rappresentata. Col capo lievemente reclinato, tratteneva la veste assai ampia che le scendeva dalle spalle alle caviglie, così che erano visibili i piedi nei sandali. Il piede sinistro era avanti, e il destro sul punto di seguirlo toccava appena con le punte delle dita il terreno, mentre la pianta e il calcagno si alzavano quasi verticalmente. Questo movimento dava una doppia impressione: soprattutto quella di una lieve agilità nel passo, ma insieme anche quella di una stabilità. Questo librarsi quasi in volo, congiunto alla sicurezza dell'incedere, conferiva all'immagine la sua grazia specifica; quale migliore denominazione di questa immagine ideale se non *Gradiva*, 'colei che avanza'?²²

La descrizione dell'antico bassorilievo (fig. 3), causa dei deliri onirici e del transfert erotico dell'archeologo Norbert Harold, protagonista del racconto di Wilhelm Jensen, *Gradiva* (1903), e materiale d'analisi per Freud (*Il delirio e i sogni della Gradiva di W. Jensen*, 1906), ricorda l'incedere di un vasto repertorio di figure danzanti ricorrenti nella figurazione pittorica del primo Rinascimento e che, fra l'altro, trovano riscontro nei principi teorici formulati nei trattati di danza coevi (in particolare quello di Guglielmo Ebreo/Giovanni Ambrosio).



3. Calco raffigurante *Gradiva* alla parete dello studio di Sigmund Freud a Vienna, 1938.

²² Freud, Sigmund, *Il delirio e i sogni della Gradiva di W. Jensen*, in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977, vol. II, p. 22.

Gli attributi che definiscono questo insieme sono riconducibili a schemi e forme espressive mutate dalla statuaria antica, che l'affermata suggestione antiquariale suggeriva contribuendo a nutrire immaginari e plasmare modelli, ma secondo una riappropriazione semantica che era prima di tutto permanenza, rinascita, sopravvivenza²³.

La Ninfa warburghiana è una *Pathosformel*, un *topos*, una tipologia di movimento intensificato ed espressività patetica, prestata dall'antichità, come formula di rinnovamento nel sopravvenire di nuovi generi, temi, soggetti. La “mobilità intensificata all'antica“ era un superlativo mimico adatto a un'età come il Rinascimento che “lottava per un'espressione più libera in senso proprio e figurato”²⁴.

Aby Warburg visse profondamente il suo tempo e la figura tipica della Ninfa ne è la conferma. Fu un attento osservatore e collezionista d'arte in una continua osmosi tra antichità, passato e contemporaneità. La decadenza *fin de siècle* costituì per lui forse più di un richiamo, anacronistico, alla svolta decorativa botticelliana contrapposta all'espressività di un Leonardo, che non soccombe “a quel manierismo lineare, a quella irrequietezza barocca che a partire dalla metà del Quattrocento aveva minacciato di distruggere l'arte fiorentina”²⁵.

Siamo nel 1895, il giornalista Jean Lorrain recensisce l'insuccesso della mostra parigina di Burne-Jones con l'articolo *Après le krack de Burne-Jones, le krack de Botticelli*²⁶, significativo di un passaggio di staffetta, della fine di un gusto (fig. 4). Sono gli anni intrisi di una misoginia 'fallogocentrica' (Lacan), che elabora lo spettro demistificante della *femme fatale*, la donna laida che si contorce negli spasmi di un desiderio irrefrenabile e insaziabile. Questa virago e vampira veste a volte i panni anticheggianti di candide innocenti creature alla Gabriele

²³ Sui concetti di “rinascita” e “sopravvivenza”, si fa tra gli altri riferimento, oltre all'imprescindibile *La rinascita del paganesimo antico* di Aby Warburg, citato poco più avanti, anche al classico Seznek, Jean, *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990; e alla monumentale opera dell'esegeta francese Didi-Huberman, Georges, *L'Immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

²⁴ Warburg, Aby, *L'ingresso dello stile anticheggiante*, in Id., *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di Gertrud Bing, Firenze, La Nuova Italia, 1966, p. 307.

²⁵ Dal *Leonardo* di Aby Warburg, citato in Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1983, pp. 95-96.

²⁶ Cfr. Cieri Via, Claudia, *Aby Warburg e il Rinascimento fra rottura e continuità*, cit., p. 112.

Rossetti, preraffaellite melusine nordiche, trasognate come la venere botticelliana nella sua intraducibile espressione: *wistful*²⁷. Tra le polarità di un Bachofen²⁸ e di un Weininger²⁹, di un Sacher-Masoch³⁰ e di un Jensen, la donna assume, da un immaginario a un altro – letterario, visivo, medico-psichiatrico – le sembianze ora di una venere, ora di una ninfa, ora di una ardente vestale che con un gesto nervoso stringe le rose al seno, come *La fanciulla dei fiori* di Charles Amable Lenoir. Non siamo lontani dalle plastiche visioni di una Duncan, che lascia trasparire il proprio corpo attraverso la veste morbida in una danza che chiama a collaborare tutto il corpo; o di una Loïe Fuller, nelle serpentine e rutilanti danze di *draperie volante*, nelle sue arborescenze tessili che riecheggiano la *Venus naturalis* di John William Waterhouse o di Anne Brigman.



4. **Edward Burne-Jones**, *Perseo e Andromeda*, 1876 (incompiuto), Adelaide, Art Gallery of South Australia, olio su tela.

²⁷ È l'attributo con cui in genere ogni turista tenta di definire questo atteggiamento del volto della Venere di Botticelli. Risulta intraducibile, oltre che in greco e in latino, anche in italiano, rimandando a un significato intermedio tra 'assorto' e 'in desiosa attesa'. Cfr. Clark, Kenneth, *The nude, a study of ideal art* [1956]; trad. it. *Il nudo. Uno studio della forma ideale*, Neri Pozza, Vicenza, 1995, in particolare pp. 102 e segg.

²⁸ Bachofen, Johann Jacob, *Il matriarcato. Ricerca della ginecrazia del mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*, a cura di Giulio Schiavoni, Torino, Einaudi, 2 voll., 1988.

²⁹ Weininger, Otto, *Sesso e carattere. Una ricerca di base*, Milano, Feltrinelli/Bocca, 1978.

³⁰ Sacher-Masoch, Leopold Ritter von, *Venere in pelliccia* [1878], Milano, ES, 1993. Da cui il termine 'masochismo', coniato da Richard von Krafft-Ebing, il quale collega, in *Psychopathia sexualis* [1886], il desiderio di subire una violenza o esserne sottoposti al nome dello scrittore e giornalista austriaco, all'epoca popolare, i cui protagonisti erano soliti trascorrere le giornate in maltrattamenti.

Il corpo erotizzato della donna, “simbolo della natura e di tutti i suoi dati fenomenici”³¹, è tanto materico, caldo e accogliente, coricato tra i fiori o su un letto di foglie, avvinto dai flutti tra i quali si confonde e si diluisce voluttuoso e appagato, quanto etereo e diafano, fluttuante e senza peso, proprio di una donna languente³². Nudi femminili ripetutamente riversi all’indietro, contorti nelle contrazioni muscolari del collo e del dorso, “tanto che la spina dorsale formava un arco convesso, un vero e proprio opistotono isterico”³³. La donna immaginaria, idealizzata e demonizzata, fine XIX secolo, è una menade il cui agitarsi fa cadere i veli: è il cigno di Müsæus³⁴ senza livrea, una nuova venere che non vuole più mostrar pudore coprendosi con la serpeggiante chioma dopo il parto del mare. La *draperie mouillée* è caduta per sempre, l’agitarsi scomposto di vesti sopra un corpo (e)statico³⁵ è stato assorbito da corpi desideranti di “ninfe dal dorso spezzato”³⁶. La caratteristica posa ad arco di cerchio, la *cambrure* o l’opistotono isterico, è un tratto distintivo delle donne in posa, nell’arte come sulla scena. E anche nella malattia. Richiamo all’antico nelle danze cosiddette “classiche”, tentativo per uscire dagli schemi tradizionali della donna languente, indice patologico della malattia di fine secolo: l’isteria³⁷.

³¹ Dijkstra, Bram, *Idoli di perversità*, Milano, Garzanti, 1988, p. 135.

³² Sulla doppia faccia della donna laida, *fille de joie* e medusea gorgone, e relativo immaginario permeato nel balletto tardo-romantico, si veda, a esempio, il mio contributo sul retroscena culturale del balletto *Lago dei cigni*: “*Lacus amoenus/horridus*”. *Messinscena di storie e immaginari sul Lago dei cigni*, “Annali on-line Lettere”, 2008, vol. III/2.

³³ Talmey, Bernard S., *Woman. A treatise on the Normal and Pathological Emotions of Feminine Love* [1904], New York, Practitioners Publishing Co., 1910 (riportato in Dijkstra, Bram, *Idoli di perversità*, cit., p. 156).

³⁴ Musæus, Johann K. A., *Il velo rubato*, in Id., *Fiabe*, Firenze, Le Lettere, 1992.

³⁵ Sulle forme e manifestazioni del corpo estatico tra arti visive e mistica, e con interessanti proposizioni per il sapere della danza, si veda lo studio di Julia Kristeva sull’estasi di Santa Teresa, *Teresa, mon amour. L’estasi come romanzo*, Roma, Donzelli, 2009, all’interno della serie *Le génie féminin. La vie, la folie, les mots*.

³⁶ Cfr. Dijkstra, Bram, *Idoli di perversità*, cit., (in particolare il cap. IV, *La donna senza peso. La ninfa dal dorso spezzato e il mito del ratto terapeutico*).

³⁷ Il richiamo all’antico si riscontra a tutti i livelli e le manifestazioni dell’arte alla fine del XIX secolo. Anche nella danza. Decisamente figlio del suo tempo, nella concrezione tra ritorno alla classicità e immaginario decadentista, è lo studio pseudo-archeologico di Maurice Emmanuel, *La danse grecque antique d’après les monuments figurés*, Paris, Hachette, 1896. Nella comparazione di singole figure tra danza accademica e greca, Emmanuel, a proposito della *cambrure*, termine condiviso dai due domini coreutici, ne rintraccia le cause in uno stato patologico della danzatrice, parlando più precisamente di isteria. Emmanuel cita infatti il dott. Henry Meige, uno degli animatori della “Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière”, la rivista fondata da Jean-Martin Charcot. Sulle relazioni dell’istituto clinico di Charcot e le esibizioni pubblico-teatrali delle degenti classificate come isteriche, si veda Charcot, Jean-Martin - Richer, Paul, *Le indemoniate nell’arte*, a cura di Giuliana Sangalli, Milano, Spirali, 1980, e Didi-Huberman,

Le apparizioni delle danzatrici libere sui palcoscenici d'Europa non facevano che evidenziare la natura isterica dell'erotismo femminile e il suo infantilismo, mentre le ondine che giocano nell'acqua, frequenti nei *Salons*, non contribuivano che a visualizzare un immaginario maschile perverso e masochista. È il trionfo della *ninfomania*, neologismo d'ambito medico, che contiene l'esuberanza di spaventose ammaliatrici:

La ninfa dal dorso spezzato si mutò nella menade decadente, infortunatasi a causa di quelle danze disordinate a cui si era abbandonata per soffocare la sua isterica ansia di possedere l'uomo. Gli psicologi del tardo diciannovesimo secolo aggiunsero così alla loro ricca lista il termine *ninfomane* per designare una donna ossessionata da desideri sessuali [...]. Nel periodo immediatamente precedente la riscoperta culturale della sessualità della donna, la parola era usata dagli esperti per spiegare la sorprendente regressione a cui sembravano soggette le donne del tempo, i cui istinti sessuali, secondo le leggi del processo evolutivo, si sarebbero dovuti atrofizzare con il progredire della civiltà, mentre invece le donne stavano tornando a pratiche sessuali, documentate dettagliatamente solo dagli antropologi che studiavano le società pagane³⁸.

Entro questa cornice Warburg formula, forse non casualmente e non senza un concorso di molteplici suggestioni culturali, il motivo di Ninfa³⁹.

Sono gli anni del soggiorno fiorentino in cui egli scopre, soccombendo alla sua bellezza e al suo fascino, la canefora del Ghirlandaio, quella brezza leggiadra che rompe la fissità della camera della puerpera nel ciclo d'affreschi della *Nascita di San Giovanni Battista* in Santa Maria Novella. L'agile ancella diventa il soggetto di un *jeu d'esprit* che è il carteggio fittizio, dal malcelato sottofondo erotico, di André Jolles e dello stesso Warburg che lo concepì⁴⁰.

Lo spunto fu suggerito dalla lettura di Hippolyte Taine – iniziatore della teoria del *milieu*, che tanto fascino esercitò su Warburg – a partire dalla descrizione di alcune figure dell'opera del Ghirlandaio commissionata a Firenze

Georges, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Genova, Marietti, 2008.

³⁸ Dijkstra, Bram, *Idoli di perversità*, cit., p. 373.

³⁹ Pregevole per la scorrevolezza e le suggestioni il breve Calasso, Roberto, *La follia che viene dalle Ninfe*, Milano, Adelphi, 2005, benché non manchi di alcune imprecisioni.

⁴⁰ Il carteggio è edito solo parzialmente, ma lo si può ricostruire attraverso la già citata biografia intellettuale di Ernst Gombrich, la selezione di Contarini, Silvia, *'Botticelli ritrovato': frammenti di dialogo tra Aby Warburg e André Jolles*, "Prospettiva", n. 68, 1992, pp. 87-93, e Jolles, André - Warburg, Aby, *La ninfa: uno scambio di lettere, 1900*, in Stimilli, Davide (a cura di), *Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*, "Aut Aut", nn. 321-322, n. s., 2004, pp.46-52.

da Giovanni Tornabuoni, per l'appunto il ciclo sul Battista. Scrive Taine nel *Voyage en Italie* a proposito della fanciulla dal passo rapido in *Visita alla camera della puerpera*:

un po' borghese [...] asciutta, mancante di grandeur [...] rappresentata con abiti metà fiorentini e metà greci, che unisce gli opposti e [...] armonizza l'antico col moderno. [...] l'ancella che reca della frutta, abbigliata come una statua, con lo slancio, l'allegria, la forza di una ninfa greca, così che le due epoche e le due bellezze si ricongiungono nella ingenuità dello stesso vero sentimento⁴¹.

Fu alla parola “ninfa” che Warburg decise di portare avanti il suo studio sugli “accessori in movimento”, partito con Botticelli, ma ricorrendo a una forma sciolta e poco impegnativa che concedesse libero spazio a digressioni e discorsi tra il serio e il faceto.

In questa impresa semiletteraria sulla *donnée* della ninfa, l'amico e collega olandese apre la corrispondenza organizzando le idee suggerite da Warburg in una formulazione che lo aiuti a elaborare le risposte. Jolles confida allora il rapimento che l'“agile e svelta” serva esercita su di lui. Un'autentica attrazione estetica (e non solo) che lo porta addirittura a scrivere – ma la finzione è evidente:

Una figura fantastica – un'ancella o una ninfa classica? – entra nella stanza [...] con un velo ondeggiante. [...] Questa andatura vivace, agile e svelta, questa irresistibile energia, questo passo ampio in contrasto con la distaccata distanza di tutte le altre figure, che vuol dire tutto ciò? [...] In certi momenti ho l'impressione che l'ancella si lanci con piedi alati attraverso l'etere luminoso, anziché correre sulla terra. [...] Basta, ho perduto la testa per lei e nei giorni di ansia che sono seguiti l'ho vista dappertutto [...]. Una volta era Salomé che danzava con il suo fascino dispensatore di morte di fronte al licenzioso tetrarca; un'altra era Giuditta che, ardita e trionfante, recava con passo gaio la testa del comandante assassinato; poi di nuovo si nascondeva nella grazia fanciullesca del piccolo Tobia [...].

Ho perso la ragione. Nella scena che sarebbe stata serena era sempre lei a recare vita e movimento. Certo sembrava l'incarnazione del movimento [...] ma non era facile amarla [...]. Chi è? Da dove viene? Dove l'ho incontrata prima?⁴²

⁴¹ Taine, Hippolyte, *Voyage en Italie*, 1866 (citato in Gombrich, Ernst, *Aby Warburg*, cit., p. 100).

⁴² Gombrich, Ernst, *Aby Warburg*, cit., pp. 101-102.

Nel rivivere la vivace impressione prodotta in lui dalla figura snella del Ghirlandaio, Jolles mette in campo tutto quel campionario di eroine e figure femminili che animano l'immaginario fine secolo e che, vive, riecheggiano per associazione nella mente dei due corrispondenti. Siamo nel 1900, al culmine della battaglia per l'affermazione della *nuova donna*, del movimento d'emancipazione femminile e di liberazione dalle restrizioni nell'abbigliamento e nello sport. L'affrancamento del corpo da stecche, corpini e colli rigidi vede non a caso nelle ardite performance della Duncan (purtroppo poco amata da Warburg⁴³) e nei suoi abiti fluenti il manifesto del nuovo codice di comportamento. Questo non è solo lo sfondo della corrispondenza dei due studiosi, è anche lo *Zeitgeist* che informa e intride profondamente la corrispondenza sulla Ninfa, contribuendo a spiegare le reazioni di Warburg di fronte alla figura femminile in rapido movimento.

È da puntualizzare però la distanza tra l'essenza della ninfa quattrocentesca, così come la raffigurano Botticelli (fig. 5), Lippi (fig. 6), Gozzoli (fig. 7) o lo stesso Ghirlandaio, e la creatura delle acque simbolista o decadentista⁴⁴. Se, nel primo caso, il richiamo all'antico, il panneggio svolazzante, l'avanzamento fluttuante, 'aeroso', erano una strategia e una forma idealizzante della donna fuori dall'*enclave* domestica, dove la tunica alla greca, propria dei mascheramenti cortesi, si sostituisce all'abito "alla francese"⁴⁵, la "ninfa dal dorso spezzato" fa

⁴³ Cfr. Selmin, Linda, *Onda mnestica e corpo danzante. Gesto, movimento e danza nella teoria di Aby Warburg*, in Franco, Susanne (a cura di), *Ausdruckstanz. Il corpo, la danza e la critica*, "Biblioteca Teatrale", n. 78, 2006, pp. 96 e segg.

⁴⁴ Bachelard, Gaston, *Psicoanalisi dell'aria. Sognare di volare. L'ascesa e la caduta*, Como, Red, 1988; Id., *Psicoanalisi delle acque*, Como, Red, 1987.

⁴⁵ Significativo in tal senso il recentissimo e ben documentato studio di Paola Ventrone (*Simonetta Vespucci. La nascita della Venere fiorentina*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2007) sulle metamorfosi delle figure femminili agglutinate intorno al personaggio storico di Simonetta Vespucci (per la quale si veda specificamente Tognarini, Ivan, *L'identità e l'oblio. Simonetta, Semiramide e Sandro Botticelli*, Milano, Electa, 2002). In particolare, la Ventrone tratteggia nel corso del saggio il passaggio lessicale e di ruolo della donna, dalla prima metà del XV secolo agli anni Ottanta di Lorenzo il Magnifico passando per l'età di Cosimo il Vecchio, da 'donna' a 'dama' a quello definitivo di 'ninfa' nell'ambito della finzione poetico-letteraria e che trova riscontro anche nella produzione visiva. Come sottolinea Giovanna Lazzi nella sua chiosa introduttiva, "questa trasformazione costituì l'esito più appariscente dell'affermarsi del neoplatonismo non più soltanto come corrente filosofica professata da pochi dotti, ma come linguaggio entrato a far parte della vita quotidiana del ristretto gruppo di eletti raccolti attorno a Lorenzo de' Medici" (p. XV). Circa la rappresentazione visiva, in questa direzione è da segnalare a esempio l'evoluzione della danza di Salomé, dalle figurazioni gotiche a quelle del basso Quattrocento, dove al corpo seminudo e deformato in istrionesche acrobazie, ispirate

cadere il panneggio scoprendo la nudità, ovvero il corpo naturale, non riplasmato dall'arte, che ha assorbito lo scomposto volteggiare dei sette veli. La ninfa della modernità è caduta e con lei il suo panneggio⁴⁶. Ma letteralmente caduta: incapace di una posizione eretta, come la Venere di Botticelli che sembra levitare nella non rigida simmetria che la muove innanzi, la ninfa moderna si contorce su se stessa, si annoda con altri corpi, si corica su tappeti di foglie o passivamente si lascia trasportare dai flutti ribollenti delle sue vampe di desiderio. Ma l'essenza, il valore intrinseco della forma in cui la ninfa si dà e con la quale il motivo viene trattato, è il medesimo, solo che viene risemantizzato e cambiato di segno, come tra l'altro avviene anche all'altezza dell'Umanesimo.



5. **Sandro Botticelli**, *Ritorno di Giuditta a Betulia*, ca. 1472, Firenze, Galleria degli Uffizi, olio su tavola.

dalla filiera giullaresca delle fiere, si sostituisce una pensosa ninfa che incede in tunica greca. Come osserva Marianovella Fama, la danza della nuova donna ninfa “assume i tratti di una misurata gestualità simbolica. Il suo carattere marcatamente negativo sembra a questo punto perso o perlomeno taciuto. La riproposta attualizzata della esibizione della principessa si collega ancor più strettamente alla prassi coreutica, per la quale si comincia ad avvertire l'esigenza di conservarne e tramandarne la memoria, attraverso la codificazione nei primi trattati dei maestri di danza” (cfr. Fama, Marianovella, *Il corpo, il movimento, la memoria. Osservazioni sull'iconografia della danza (di Salomé) nel Quattrocento*, in Botti, Giovanna (a cura di), *Immagini di teatro*, “Biblioteca Teatrale”, nn. 37-38, 1996, p. 131).

⁴⁶ Cfr. il saggio di Didi-Huberman, Georges, *Ninfa Moderna. Essai, sur le drap tombé*, Paris, Gallimard, 2002; trad. it. *Ninfa moderna. Saggio sul panneggio caduto*, Milano, Il Saggiatore, 2004, che prolunga la ricerca warburghiana sul motivo di Ninfa fino ai nostri giorni attraverso il prisma del corpo femminile e del panneggio nelle loro metamorfosi contemporanee.



6. **Filippo Lippi**, *Il banchetto d'Erode*, affresco dal ciclo di San Giovanni Battista (1452-1464), Prato, Cattedrale.



7. **Benozzo Gozzoli**, *Salomé balla davanti a Erode*, 1461-1462, Washington, National Gallery of Art, tempera su tavola.

È questo il senso della figura tipologica, del *topos* della *Pathosformel*: “connotare il passaggio di un’epoca, nel rinnovamento linguistico e strutturale attraverso l’allegorica ‘entrata dello stile anticheggiante”⁴⁷.

⁴⁷ Cieri Via, Claudia, *Aby Warburg e il Rinascimento*, cit., p. 117.

Torniamo adesso al carteggio tra Jolles e Warburg.

Con un compassato atteggiamento critico e la nota acribia scientifica, l'iconologo ammonisce l'amico, opponendo al suo interesse troppo estetizzante – ma anche estatico – il rigore storico e antiromantico:

La più bella farfalla che io abbia mai collezionato improvvisamente mi appare attraverso il vento e beffardamente danza nell'aria azzurra [...]. Vorrei afferrarla di nuovo ma non dispongo di questa capacità. Per la verità lo vorrei, ma la mia educazione intellettuale non me lo permette. Anch'io sono nato in Platonica e mi piacerebbe, insieme a te, guardare dall'alto di un picco montano il volo circolare delle idee. Accostandomi alla nostra agile fanciulla, vorrei roteare via con lei pieno di gioia. Ma questi slanci non sono fatti per me. A me è solo permesso guardare indietro e assaporare nei bruchi lo sviluppo della farfalla.⁴⁸

Warburg sta abbozzando la sua visione della storia dell'arte in senso contrario alla coeva concezione estetizzante e formalista di matrice winckelmanniana. In primo luogo l'arte è “un particolare modo di reagire alle immagini impresse”⁴⁹, per cui “sotto la spinta di un'impressione emotiva, la rappresentazione della realtà in movimento avviene nelle forme della mimica, della scultura, per arrivare tramite un processo comparativo, a una rappresentazione simbolica dell'arte”⁵⁰.

Comparazione e simbolo diventano due nozioni interrelate nel pensiero storico-artistico di Warburg, a maggior ragione per la produzione di immagini nel Rinascimento, che “costituisce un periodo di conflitto tra modi di rappresentazione magico-dissociativi (simbolo) e logico-dissociativi (allegorico-semiotici)”⁵¹. L'immagine simbolica sintetizza il dinamismo della realtà, la staticità della regola e dell'astrazione, superando il livello intermedio di organizzazione formale dell'impressione, come nella danza, nella scultura, nella ritualità religiosa, attraverso una comparazione con le immagini della memoria. E già nell'opera giovanile su Botticelli, Warburg sottolinea il ruolo della mimica nelle rappresentazioni teatrali e nelle feste in rapporto all'immagine artistica:

⁴⁸ *Ivi*, p. 103.

⁴⁹ Citazione riportata in Cieri Via, Claudia, *Aby Warburg: il concetto di Pathosformel fra religione, arte e scienza*, cit., p. 124.

⁵⁰ *Ivi*, p. 121.

⁵¹ *Ivi*, p. 133.

“Se è lecito supporre che le feste ponevano sotto gli occhi dell’artista le figure nel loro aspetto fisico, quali membri di una vita realmente in movimento, il processo della raffigurazione artistica appare evidente”⁵².

Che il motivo di Ninfa denunci una possibile origine teatrale, scenica, è indiscusso, ma questa matrice stratificata risulta insieme alle altre fonti letterarie e visive. Quello però che più è interessante, è sicuramente la qualità formulaica dell’espressività intensificata e le sue relazioni rispetto all’insieme in cui è collocata.

Il concetto di *Pathosformel* compare per la prima volta nel 1905 all’interno del saggio su *Dürer e l’antichità italiana* e, per come viene formulato, è evidente l’influenza dei coevi studi di Milman Parry sullo stile formulaico dei poemi omerici, pubblicati a Parigi negli stessi anni in cui Warburg lavorava alle tavole di *Mnemosyne*. Le affinità delle *Pathosformeln* con la definizione di ‘formula’ data da Parry e Lord per gli epiteti omerici è inconfutabile: in entrambi i casi le composizioni formulari, metriche o visive che fossero, “sono degli ibridi di materia e di forme, di creazione e di *performance*, di primavoltità e ripetizione”⁵³.

Come sottolinea Gertrud Bing, nella sua introduzione italiana alla raccolta *La rinascita del paganesimo antico*, un aspetto che urgeva a Warburg era rivolto al “rapporto variabile tra espressione figurativa e linguaggio parlato”⁵⁴. Che non si risolve nella “riduzione ‘iconologica’ delle immagini alle parole” esplicitata da Panofsky (testo-immagine) ma, al contrario, indaga il funzionamento del linguaggio e i suoi modi di strutturarsi e organizzarsi in *forme simboliche*. Gli *Schemata Pathosformeln*, una lista, rimasta incompiuta allo stato di progetto, di tipologie delle formule patetiche, rappresentano in parte l’applicazione linguistica dello studioso d’Amburgo secondo una spinta e una necessità *transiconografiche*⁵⁵. Come osserva Didi-Huberman, “Warburg si è innanzi tutto volto verso un paradigma *linguistico*: un modo come un altro di interrogare lo statuto della ‘formula’ nell’espressione *Pathosformeln*”⁵⁶. Già nel concetto di

⁵² Warburg, Aby, *La “Nascita di Venere” e la “Primavera” di Sandro Botticelli. Ricerche sull’immagine dell’antichità nel primo rinascimento italiano* [1893], in *La rinascita del paganesimo antico*, cit., p. 38-39.

⁵³ Agamben, Giorgio, *Ninfe*, cit., p. 17.

⁵⁴ Bing, Gertrud, *Introduzione* a Warburg, Aby, *La rinascita del paganesimo antico*, cit., p. XIV.

⁵⁵ Didi-Huberman, Georges, *L’Immagine insepolta*, cit., p. 233.

⁵⁶ *Ibidem*.

‘movimento intensificato’, l’amplificazione generale richiamata dall’attributo, denota l’uso grammaticale del comparativo e del superlativo, due livelli appunto di intensificazione, che attraversano e ricorrono nei suoi appunti a partire dagli studi su Botticelli e, in particolare, sulla *Morte di Orfeo* di Mantegna e Dürer. L’affinità profonda tra la storia del corpo e quella delle parole – come affiora negli studi paleografici di Traube, in quelli letterari di Curtius e linguistici dell’amico e collega Jolles – conferma la contiguità dei due ambiti di studio, quello delle parole e quello delle immagini.

Commenta a tal proposito Didi-Huberman:

L’erotica botticelliana – pensiamo al girotondo così leggero e così elaborato dei personaggi mitologici della *Primavera* – non corrisponde soltanto alle sue ‘fonti’ letterarie, per esempio a ciò che possiamo leggere in Poliziano. Essa è anche *abitata corporalmente* da ‘ritmi originari’ che modulano le superfici dei sarcofagi antichi. Assai prima di Salomon Reinach e di Marcel Mauss, Warburg ha capito la necessità di un’antropologia storica dei gesti che non sia prigioniera delle fisionomiche naturalistiche o positivistiche del XIX secolo, ma abbia la capacità di esaminare la *costituzione tecnica e simbolica dei gesti corporei* in una data cultura.⁵⁷

Le tecniche del corpo, come le regole sociali che ordinano il comportamento, vanno a costituire quello spessore antropologico che preesiste all’elaborazione dell’immagine. In questo senso, ciò che conferisce esistenza a un *pathos*, quella mozione fisica e affettiva del corpo umano che si fissa nell’immagine, conduce a un secondo paradigma innestato in quello linguistico e che Didi-Huberman definisce, non a caso, *coreografico*:

Cosa fa, nella *Nascita di Venere*, l’Ora (o la Grazia) con il suo abito al vento e il grande manto movimentato? Un iconografo attento alla ‘storia’ dirà che la fanciulla accoglie Venere sulla sponda e le porge un mantello per coprire la sua nudità. Warburg dirà, in più, che danza alla destra del quadro. Cosa fanno Zefiro e Cloride (o Aura)? Warburg dirà – dopo aver osservato che sono all’origine di una brezza che sospinge la conchiglia di Venere verso la riva – che danzano allacciati, sia pure in aria. E Venere cosa fa? Danza immobile davanti a noi, cioè fa della sua semplice posa una coreografia del corpo esposto. Cosa fanno i personaggi della *Primavera*? Danzano tutti. E le serve del Ghirlandaio nel ciclo di Santa Maria Novella, cosa fanno oltre a versare acqua in una brocca o a portare un piatto di frutta? Danzano anche loro,

⁵⁷ *Ivi*, p. 237.

centrali alla dinamica dell'immagine nel loro passare, marginali alla distribuzione dei personaggi nel tema iconografico.

È a questo innanzi tutto che Warburg fu attento: [...] vediamo costantemente risorgere la questione del gesto intensificato, soprattutto quando il passo diviene danza. Nietzsche, nel saggio *Die dionysische Weltanschauung*, aveva parlato della danza come di un 'linguaggio di gesti potenziato' [...], a significare la conversione del gesto naturale (camminare, passare, apparire) in formula plastica (danzare, volteggiare, pavoneggiarsi). La nozione di *Pathosformel* sarà elaborata in gran parte per render conto di quella intensità coreografica che attraversa tutta la pittura del Rinascimento e che, trattandosi di grazia femminile – di venustà – è stata riassunta da Warburg, al di là della sua denominazione concettuale, in una sorta di personificazione trasversale e mitica: la *Ninfa*⁵⁸.

La Ninfa warburghiana è la donna-vento di cui parlano Alberti nel suo *De pictura* o Leonardo da Vinci nel suo trattato; è una dea incarnata che vive nello spazio interstiziale di quei *movimenti transitori* dei capelli e delle vesti e “nelle due modalità antitetiche del figurabile: l'aria e la carne, il tessuto volatile e la tessitura organica”⁵⁹.

Si ritrova perfettamente in questo paradosso il tratto di un'epoca, il motivo dinamico e archeologico⁶⁰ insieme, che da Taine a Duncan, da Burne-Jones a Loïe Fuller passa da Maurice Emmanuel e D'Annunzio, da Mallarmé a Hofmannsthal. E attraversa, naturalmente, anche Aby Warburg.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- Agamben, Giorgio, *Signatura rerum. Sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- Alberti, Leon Battista, *Della pittura* [1435], a cura di Luigi Mallè, Firenze, Sansoni, 1950.
- Bachelard, Gaston, *Psicoanalisi delle acque*, Como, Red, 1987.
- Bachelard, Gaston, *Psicoanalisi dell'aria. Sognare di volare. L'ascesa e la caduta*, Como, Red, 1988.
- Bachofen, Johann Jacob, *Il matriarcato. Ricerca della ginecrazia del mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*, a cura di Giulio Schiavoni, Torino, Einaudi, 2 voll., 1988.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 237-238.

⁵⁹ *Ivi*, p. 239.

⁶⁰ Cfr. *ivi*, pp. 239 e segg.

- Baxandall, Michael, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1978².
- Bertozzi, Marco (a cura di), *Aby Warburg e la metamorfosi degli antichi dei*, Ferrara, Franco Cosimo Panini, 2002.
- Botti, Giovanna (a cura di), *Immagini di teatro*, "Biblioteca Teatrale", nn. 37-38, 1996.
- Burke, Peter, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2002.
- Calasso, Roberto, *La follia che viene dalle Ninfe*, Milano, Adelphi, 2005.
- Cassidy, Brendan, *Iconography at the Cross-Roads*, Princeton University Press, 1993.
- Charcot, Jean-Martin - Richer, Paul, *Le indemoniate nell'arte*, a cura di Giuliana Sangalli, Milano, Spirali, 1980.
- Cieri Via, Claudia, *Aby Warburg e il Rinascimento fra rottura e continuità*, "Schifanoia", nn. 22/23, 2002, pp. 103-120.
- Cieri Via, Claudia, *Aby Warburg: il concetto di Pathosformel fra religione, arte e scienza*, in Bertozzi, Marco (a cura di), *Aby Warburg e la metamorfosi degli antichi dei*, Ferrara, Franco Cosimo Panini, 2002, pp. 114-140.
- Clark, Kenneth, *Il nudo. Uno studio della forma ideale*, Vicenza, Neri Pozza, 1995.
- Contarini, Silvia, *'Botticelli ritrovato': frammenti di dialogo tra Aby Warburg e André Jolles*, "Prospettiva", n. 68, 1992, pp. 87-93.
- Didi-Huberman, Georges, *Ninfa Moderna. Saggio sul pannello caduto*, Milano, Il Saggiatore, 2004.
- Didi-Huberman, Georges, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- Didi-Huberman, Georges, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Genova, Marietti, 2008.
- Dijkstra, Bram, *Idoli di perversità*, Milano, Garzanti, 1988.
- Duncan, Isadora, *Lettere dalla danza*, Firenze, La casa Usher, 1980.
- Emmanuel, Maurice, *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*, Paris, Hachette, 1896.
- Fama, Marianovella, *Il corpo, il movimento, la memoria. Osservazioni sull'iconografia della danza (di Salomé) nel Quattrocento*, in Botti, Giovanna (a cura di), *Immagini di teatro*, "Biblioteca Teatrale", nn. 37-38, 1996, pp. 127-139.
- Franco, Susanne (a cura di), *Ausdruckstanz. Il corpo, la danza e la critica*, "Biblioteca Teatrale", n. 78, 2006.
- Freud, Sigmund, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977, vol. II.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Über Laokoon*, "Propyläen", I, 1798 (trad. it. *Sul Laocoonte. Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di Stefano Zecchi, Torino, Bollati Boringhieri, 1992).
- Gombrich, Ernst, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1983.
- Gombrich, Ernst, *L'uso delle immagini. Studi sulla funzione sociale dell'arte e sulla comunicazione visiva*, Milano, Leonardo Arte, 1999.

- Guardenti, Renzo (a cura di), *Teatro e iconografia: un dossier*, "Teatro e Storia", n. 25, 2004.
- Heck, Thomas F. (a cura di), *Picturing Performance. The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice*, New York, University of Rochester Press, 1999.
- Jolles, André, Warburg, Aby, *La ninfa: uno scambio di lettere, 1900*, in Stimilli, Davide (a cura di), *Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*, "Aut Aut", nn. 321-322, n. s., 2004, pp. 46-52.
- Mei, Silvia, "Bella figura". *Seduazione e filologia dell'immagine*, in Ossicini, Charlotte (a cura di), *Arnaldo Picchi. Iconografia di un regista pedagogo. Atti della Giornata di Studi*, "Culture Teatrali", n. 17, autunno 2007, pp. 91-96.
- Mei, Silvia, "Lacus amoenus/horridus". *Messinscena di storie e immaginari sul Lago dei cigni*, "Annali on-line Lettere", 2008, vol. III/2.
- Padovan, Maurizio (a cura di), *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo, Atti del Convegno internazionale di Studi (Pesaro, 16/18 luglio 1987)*, Pisa, Pacini, 1990.
- Pani, Corrado, *L'immagine svela il grottesco: per un'iconografia della danza prima della danza*, in *Teatro e iconografia: un dossier*, numero monografico a cura di Renzo Guardenti, "Teatro e Storia", n. 25, 2004, pp. 44-53.
- Panofsky, Erwin, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975.
- Sacher-Masoch, Leopold Ritter von, *Venere in pelliccia [1878]*, Milano, ES, 1993.
- Seebass, Tilman, *Iconography and Dance Research*, "Yearbook for Traditional Music", vol. 23, 1991, pp. 33-51.
- Selmin, Linda, *Onda mnestica e corpo danzante. Gesto, movimento e danza nella teoria di Aby Warburg*, in Franco, Susanne (a cura di), *Ausdruckstanz. Il corpo, la danza e la critica*, "Biblioteca Teatrale", n. 78, 2006, pp. 91-132.
- Seznec, Jean, *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.
- Smith, A. William, *Dance Iconography: Tradition, Techniques, Trends*, in Heck, Thomas F. (a cura di), *Picturing performance. The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice*, New York, University of Rochester Press, 1999, pp. 112-135.
- Stimilli, Davide (a cura di), *Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*, "Aut Aut", nn. 321-322, n. s., 2004.
- Tognarini, Ivan, *L'identità e l'oblio. Simonetta, Semiramide e Sandro Botticelli*, Milano, Electa, 2002.
- Ventroni, Paola, *Simonetta Vespucci. La nascita della Venere fiorentina*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2007.
- Warburg, Aby, *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di Gertrud Bing, Firenze, La Nuova Italia, 1966.
- Weininger, Otto, *Sesso e carattere. Una ricerca di base*, Milano, Feltrinelli/Bocca, 1978.