

LA CLEF DES SONGES  
IL MATERIALE PER *MNEMOSYNE* DI ABY WARBURG  
E IL LINGUAGGIO DELLA MEMORIA

WERNER RAPPL

«Quando nel mezzo di un'appassionata dedizione o attesa tutto d'un tratto le nostre aspettative vanno deluse, il mondo ci diventa così 'alieno' che totalmente disorientati perdiamo contatto con esso. Ripensando a quel momento più tardi, riguadagnato un saldo terreno, diciamo che 'siamo stati come folgorati'. Con queste parole esprimiamo il nostro smarrimento e disappunto con un'allegoria poetica che non può essere ricondotta all'immaginazione di un singolo poeta ma emerge dalla nostra patria spirituale, il linguaggio; perché il linguaggio 'crea e pensa' per tutti noi prima ancora di quanto faccia ognuno di noi singolarmente».

Così inizia il saggio di Ludwig Binswanger *Il sogno e l'esistenza*, pubblicato nel 1930<sup>1</sup>. Binswanger rifiuta d'interpretare l'immagine del temporale come analogia o metafora, e la considera piuttosto una diretta espressione dell'esperienza primordiale precedente la separazione di forma e contenuto, che rivela la percezione improvvisa della frattura nell'armoniosa unità immaginaria del soggetto con l'ambiente circostante. Si ritiene comunemente che questo strato esistenziale primitivo sia conservato e trasmesso dal linguaggio<sup>2</sup>.

Aby Warburg analizzò la migrazione di simili espres-

WERNER RAPPL

sioni paradigmatiche di eventi catastrofici e le emozioni che a essi si accompagnano, conservate e trasmesse in immagini da lui ordinate in base a un linguaggio di immagini. Nel materiale raccolto per il progetto di *Mnemosyne* egli tentò di descrivere la storia della migrazione delle immagini attraverso tempi e culture diversi. Si trattava di un progetto enorme fin dagli inizi che Warburg non riuscì a ultimare, ma di cui ha lasciato una grande varietà di versioni differenti (si veda oltre).

Nel corso di tutta la vita Warburg sottolineò il potere delle immagini e delle parole ricevute in retaggio, che servono da espressione o impronta primitiva prima ancora che l'artista entri in gioco, cosa che a seconda dell'artista può ostacolare o invece intensificare l'espressione stessa.

#### IL MATERIALE PER *MNEMOSYNE*

A prima vista la varietà sconcertante dei temi nei diversi frammenti dell'atlante *Mnemosyne* può apparire impenetrabile e ardua da comprendere, a volte arbitraria e priva di senso, come una serie di note raccolte in vista di una sintesi vagamente anticipata ma che poi non è stata raggiunta o la cui chiave è andata perduta.

Uno sguardo più ravvicinato, tuttavia, mostra che l'atlante e la biblioteca Warburg possono essere entrambi considerati delle enciclopedie in grado di offrire un'ampia informazione di base, organizzata per esaltare le relazioni tra il materiale esposto. Nella biblioteca i libri sono

## LA CLEF DES SONGES

ordinati secondo i principi del 'buon vicinato'. Qui come nell'atlante la disposizione spaziale comunica significato e tuttavia lascia anche spazio (uno spazio riservato al pensiero, '*Denkraum*').

La relazione dei documenti all'interno dell'atlante è però diversa da quella dei libri della biblioteca. Assistiamo qui alla condensazione del principio che regola la biblioteca, un fenomeno per certi aspetti legato alla composizione dei sogni, in cui le varie immagini si spostano e passano l'una nell'altra. Nell'atlante vediamo in opera il linguaggio fluido dell'immaginazione.

Pur tenendo conto dello stato preliminare e incompiuto del materiale per *Mnemosyne*, è evidente che esso non offre un modello di argomentazione che adduca prove a sostegno di una certa tesi. È piuttosto il principio della giustapposizione a favorire l'emergere del significato nelle tavole. Estendendo questo principio e applicandolo all'intera serie delle tavole possiamo arrivare a vedere le varie versioni dell'atlante *Mnemosyne* come una serie da disporre in sequenza, in cui una versione contiene il commento di quella precedente, secondo una composizione di tipo seriale piuttosto simile a quella dei tardi inni di Hölderlin o dell'opera tarda di Beethoven.

Vorrei soffermarmi sull'analogia con Hölderlin non solo perché il significato e i criteri di edizione della sua opera sono stati oggetto di molte controversie, ma anche perché persino i titoli di una serie di inni ricorda le ricerche di Warburg. L'inno chiamato *Mnemosyne* è stato scritto tra le righe di una versione precedente del testo dal titolo *Die Nymphe*, e il problema che ci troviamo ad af-

WERNER RAPPL

frontare è quello dello stato delle diverse versioni e del modo adeguato di presentarle. Solo i mezzi tecnici del xx secolo con la realizzazione di edizioni storico-critiche in facsimile (cfr. la «Stuttgarter Ausgabe» a cura di Friedrich Beißner, 1943 sgg., ancora dominata dall'idea della completezza, e in particolare la «Frankfurter Ausgabe» a cura di D. E. Sattler, 1975 sgg.) sono riusciti a rendere la fluidità del testo incompiuto nel processo della creazione. Ulrich Gaier propone di considerare questi inni come «aree colme di materiali da costruzione la cui disposizione finale può essere determinata solo in rari casi»<sup>3</sup>. Gaier suggerisce di considerare il manoscritto come un «paesaggio fatto di materiali» in cui è possibile trovare molte vie, molte combinazioni e omissioni<sup>4</sup>. L'edizione deve sottolineare questo punto e tenere conto del fatto che a causa della particolare 'trama' del materiale il testo diventa illeggibile alla maniera consueta e offre invece una molteplicità di modi alternativi di lettura e di comprensione.

#### I primi versi:

|  |  |               |
|--|--|---------------|
| Mnemosyne                                  | Die Nymphe   |               |
| Ein Zeichen sind wir, deutungslos          |  | aber es haben |
| Schmerzlos sind wir und haben fast         | Zu singen  |               |
| die Sprache in der Fremde verloren.        |  |               |
| Nämlich ein Streit ist über Menschen am    | Wenn Blumen auch Wasser und fühlen                   |               |
| Himmel, und gewaltige. Wenn nämlich        | Ob nah(noch?) ist der Gott. Schön ist                |               |
| Schickl Gestirne gehn, blind ist die Treue | der Brauttag, bange sind wir aber                    |               |
| dann, wenn aber sich zur Erde neiget der   | der Ehre wegen. Denn Furchtbar gehet... <sup>5</sup> |               |
| Beste... <sup>6</sup>                      |  |               |

In modo simile al materiale per *Mnemosyne* di Aby Warburg anche qui i nessi coordinativi e subordinativi sono quasi assenti, in favore di cesure, interruzioni e

## LA CLEF DES SONGES

mutamenti improvvisi. Le serie slegate non collidono, ma piuttosto fluiscono l'una nell'altra. La mediazione non è raggiunta attraverso una spiegazione esterna al materiale, ma è affidata al materiale stesso. La logica delle sequenze rigidamente chiuse, in cui un elemento è seguito inevitabilmente da un altro è in conflitto con la forza illimitata della passione che si manifesta nell'immagine, nel flusso delle immagini.

Theodor W. Adorno descrive così questa struttura dei tardi inni di Hölderlin: «La sua poesia non può più nutrire ingenuamente fiducia nella parola poeticamente eletta né nell'esperienza vivente e dunque spera di ottenere presenza corporea dalla costellazione delle parole e precisamente da una costellazione che non si soddisfa della forma del giudizio. Questo, in quanto unità, livella la molteplicità che è nelle parole; Hölderlin è alla ricerca di un collegamento che per così dire faccia risuonare una seconda volta le parole condannate all'astrazione»<sup>7</sup>. Adorno scrive addirittura che il gesto poetico di Hölderlin assesta il primo colpo alla categoria di significato così come è affermata dal soggetto legislatore<sup>8</sup>. Naturalmente, sia nella poesia di Hölderlin che nell'atlante *Mnemosyne* di Warburg il risultato non è la sospensione del senso, quanto l'estensione dell'ambito della comprensione.

Nella sua biografia di Aby Warburg Ernst Gombrich ha sottolineato come la difficoltà nel presentare le proprie idee in forma scritta fosse una delle ragioni principali per cui Warburg accettò con entusiasmo la proposta di Saxl di esporre le sue idee disponendo le immagini sulle tavole. Tuttavia Gombrich afferma anche che la

WERNER RAPPL

complessità delle teorie di Warburg si presta in modo particolare a questa forma di presentazione.

«Quando Saxl suggerì a Warburg di servirsi dei pannelli, l'aveva fatto nella consapevolezza che questo mezzo era particolarmente adatto alle sue esigenze. Questo metodo di appendere le foto su una tela gli permetteva con facilità di ordinare i materiali e di rimescolarli secondo combinazioni sempre nuove, proprio come faceva con le sue schede e i suoi libri quando un nuovo tema era diventato per lui dominante. Lo studioso cui tanto difficile era lo scrivere e che sentiva il bisogno di rimaneggiare continuamente le proprie formulazioni, aveva ora a disposizione una tecnica che avrebbe alleviato le sue fatiche. Non era poi un caso che Warburg trovasse tanto tormentosa la formulazione scritta. Fu sempre così profondamente persuaso della complessità dei processi storici cui era interessato, che gli risultò sempre più irritante doverli soffocare in un unico resoconto. Ogni singola opera del periodo che egli aveva fatto proprio doveva essere messa in rapporto con il prima e con il dopo non solo in maniera "unilineare": per poterla comprendere, infatti, bisognava collegarla con ciò da cui derivava e con quello che essa contraddiceva, con il suo *ambiente*, con le sue più lontane discendenze e con il suo effetto potenziale per il futuro. Fin dai primi appunti, Warburg aveva prediletto i diagrammi per delineare la complessità dei rapporti, diagrammi in cui lo studio che stava facendo veniva rappresentato come risultante di molteplici forze»<sup>9</sup>.

## LA CLEF DES SONGES

## IL SIGNIFICATO DEI SOGNI

Costituiscano o meno questi problemi di espressione verbale una delle ragioni principali della sua origine, a mio parere l'atlante ci mette di fronte a un nuovo modo sperimentale di presentare associazioni polivalenti. Partendo dalle ricerche di Warburg documentate nei suoi testi ed estrapolando da questa base, esso estende i confini della ricerca scientifica e include un approccio più 'immaginario', in cui un'immagine conduce alla seguente, secondo una dinamica per certi versi simile alla nostra esperienza onirica. Essendo il progetto di *Mnemosyne* rimasto allo stato di frammento, è evidente che tutte le sue parti sono ugualmente importanti. Dal materiale raccolto e identificato finora si può affermare che tutte le versioni, anche se includono per lo più materiale non identificato, contengono informazioni molto preziose per la comprensione dell'intero progetto e del suo approccio specifico.

Per definire meglio questo tipo di nuovo approccio può essere utile fare riferimento alla distinzione tra l'atteggiamento di Freud e quello di Husserl nei confronti dei sogni, secondo la formulazione di Michel Foucault che si rifà alla definizione husserliana dei segni<sup>10</sup>. Husserl aveva distinto tra semplici indici (*Anzeichen*), o caratteristiche capaci di creare associazioni come livello rudimentale di espressione e comprensione, e significato (*Bedeutung*), aggiunto eventualmente a posteriori<sup>11</sup>. Anche per la presentazione del materiale *Mnemosyne* sarebbe importante separare la descrizione delle immagini e dei mano-

WERNER RAPPL

scritti, segnalando tutte le associazioni così come emergono nelle diverse combinazioni sperimentate da Aby Warburg, prima di passare all'interpretazione vera e propria.

Nella sua interpretazione dei sogni Freud trascura la struttura morfologica e sintattica dei sogni in quanto immagini. Michel Foucault paragona l'interpretazione dei sogni di Freud alla ricerca del significato di una parola in una lingua dalla grammatica sconosciuta<sup>12</sup>. Al fine di chiarire questo punto Foucault cita la distinzione di Husserl menzionata sopra (formulata nelle *Ricerche logiche*, pubblicate contemporaneamente all'*Interpretazione dei sogni* di Freud), in cui l'autore distingue tra due aspetti dell'espressione presenti simultaneamente: da una parte l'aspetto dei segni in quanto *'Anzeichen'*, ovvero fenomeni fisici indicatori di senso attraverso relazioni di significante e significato comunemente accette, dall'altra il loro aspetto in quanto *'Bedeutung'*, ovvero l'aspetto della significatività, che crea il significato attraverso la via associativa o le idee ausiliarie. Per esempio, dei buchi nella neve possono essere considerati semplicemente come delle stelle regolari o dei cristalli d'ombra, ma un cacciatore li interpreterebbe come delle tracce di lepre. Si tratta qui di due esperienze diverse. La seconda è autentica come la prima, ma nel secondo caso ci troviamo di fronte a un significato mediato da associazioni creative, come le chiama Husserl, nel primo caso no<sup>13</sup>.

La fenomenologia sottolinea la differenza tra la struttura di un segno oggettivo e la struttura dell'atto che vi aggiunge significato; accentuando così la differenza tra sintomatologia e semantica. Una fenomenologia dei so-



## LA CLEF DES SONGES

gni dovrebbe distinguere tra la dimensione dei segni che per l'analista definiscono una situazione oggettiva e la dimensione di significato che costituisce la struttura interna dell'esperienza onirica<sup>14</sup>.

Secondo Foucault Freud riconobbe la dimensione psicologica dei sogni, ma non intese il sogno come forma specifica di esperienza<sup>15</sup>. Egli ricostruì i sogni nella loro specifica composizione di frammenti di pensiero, traduzioni simboliche e verbalizzazioni implicite. La logica della sua analisi è la logica del discorso. Le motivazioni e le strutture che rivela sono parte dello stesso modello psicologico che determina la coscienza desta. I sogni però non sono semplicemente una rapsodia di immagini, ma un'esperienza dell'immaginario.

Nel II secolo d. C. Artemidoro di Daldis fornì la classificazione e il commento classici dei sogni. Il suo interesse primario riguarda l'interpretazione mantica dei sogni in codice. Poiché contengono informazioni indirette egli li chiama 'sogni allegorici'. L'interprete cerca di tradurre l'allegoria, ovvero l'informazione cifrata, in informazione diretta. Ma non esiste una chiave universale per quest'interpretazione, che dipende dalle condizioni di colui che sogna. Solo tenendo conto di questa specifica situazione di colui che sogna è possibile trovare il significato proprio di un sogno. Ciò è in qualche modo simile a quanto fece Warburg quando scoprì le radici classiche mascherate o cifrate nel processo di trasmissione del patrimonio figurativo classico da parte degli Arabi. Sia l'analisi degli affreschi Schifanoia a opera di Warburg che la classificazione e il commento dei sogni

WERNER RAPPL

da parte di Artemidoro prendono le mosse e seguono da vicino, rispettivamente, le immagini e le manifestazioni verbali dei sogni. Le interpretazioni derivano dalla superficie e tengono conto della situazione sociale complessiva del sognatore. Non esiste un'unica chiave che decodifica i sogni, ma molte differenti chiavi, a seconda della situazione e del linguaggio del sognatore.

In una nota del 1911 aggiunta alla sua *Interpretazione dei sogni* Freud cita l'esempio, tratto da Artemidoro, di un'interpretazione che procede dividendo il significato della parola 'satiro' in 'sa-tiro', con il significato di 'Tiro è tua'<sup>16</sup>. Poiché questo tipo di interpretazione è ovviamente basata sul linguaggio, Freud cita Ferenczi, il quale riteneva che ogni lingua ha un suo proprio linguaggio onirico e che di norma un sogno non può essere tradotto.

Freud considera un certo tipo di consapevolezza acritica come la condizione necessaria affinché il paziente racconti il suo sogno all'analista. Il paziente deve osservare e la sua osservazione non deve essere censurata dal pensiero. Questo stadio sembra simile a quello del segno oggettivo di Husserl. Come esempio di questa condizione caratterizzata dal formarsi libero delle idee Freud cita la descrizione fatta da Schiller del processo della creazione letteraria. Schiller parla di uno stato di auto-osservazione acritica, in cui la ragione deve abbassare la guardia e lasciare che le idee fluiscano disordinatamente, come in una sorta di temporanea follia<sup>17</sup>.

Michel Foucault considera i sogni meno strettamente legati a immagini in qualche modo solidificate e congelate; e li ritiene piuttosto invenzioni legate al libero flus-

## LA CLEF DES SONGES

so dell'immaginazione. Egli vede nelle immagini non un compimento di questa dinamica, quanto la fine stessa dell'immaginazione. La riflessione uccide le immagini e altrettanto fa la percezione. Il significato dei sogni perciò risiede sempre al di là delle immagini. Il mondo fantastico dei sogni è visto come un compromesso tra il movimento autentico dell'immaginazione e la sua distorsione nelle immagini. Il fantasma e l'allucinazione dimostrano come l'immaginazione possa essere intrappolata e finire preda delle immagini. Il fantasma è la fine dell'immaginazione. L'immaginazione d'altra parte è sempre iconoclastica<sup>18</sup>.

Foucault intende così dimostrare che le immagini non sono il materiale di cui sono fatti i sogni. Esse sono solo un modo di guardare all'immaginazione nei sogni, il modo in cui la coscienza desta s'impadronisce dei suoi momenti nel sogno.

Warburg combatté strenuamente l'irrigidimento e il terrore indotti dalle immagini considerate manifestazioni di potenze assolute. E non si stancò mai di esprimere il suo profondo disprezzo per l'estetizzazione della storia dell'arte, che si fissa sull'aspetto materiale delle figure senza considerare il contesto dell'artista e del pubblico come ambito di riferimento dell'opera d'arte, che comprende ad esempio la vita quotidiana e il ruolo in essa svolto dall'opera stessa.

Le trasformazioni e le costellazioni (stellari) figurano senz'altro tra gli interessi primari di Warburg in tutta la sua opera scientifica. Ciò che più lo interessa nelle sue indagini di eventi storici è il contesto di riferimento, lo

WERNER RAPPL

stesso che descrive meticolosamente nei suoi testi (riguardanti la famiglia Sassetti, Botticelli e i Medici o gli affreschi Schifanoia) e che ricrea nelle tavole.

Aby Warburg interrompe il tradito contesto storico dei documenti e li dispone in nuove configurazioni, esposte nelle tavole dell'atlante *Mnemosyne* e intese anche come invito ad amici e colleghi perché le usino come strumenti e le modifichino a seconda dello sviluppo che esse danno ai suoi argomenti iniziali. Così facendo Warburg sottolinea che sono proprio questi modelli a creare significato e che le tavole offrono la possibilità di mostrare la formazione delle idee, la loro origine nei documenti e le loro varie direzioni di sviluppo aperte a diversi moduli associativi. I suoi testi sono costruiti spesso in modo molto simile, sacrificando l'uniformità dell'argomento principale a una grande varietà di riferimenti e deviazioni in favore di una prospettiva più ampia, col risultato di offrire una rete di associazioni che superano i confini temporali e culturali.

## IL CORPO HA UNA MEMORIA

L'atlante va osservato in dettaglio. Presentando le tavole per intero è nostra intenzione offrire l'opportunità di osservare tutti i dettagli che Warburg riteneva importanti. Ciò implica un approccio molto lento e attento, difficile da ottenere in una mostra. Questa è anche la ragione per cui continuiamo a cercare nuovi modi di presentare le tavole. Né l'esposizione né il libro sembrano in grado di

## LA CLEF DES SONGES

soddisfare tutti i requisiti necessari a una presentazione appropriata di questo materiale, che comporta l'accesso a riproduzioni in grande delle immagini e al tempo stesso la lettura parallela di una quantità considerabile di testo ausiliario. Sono necessarie nuove soluzioni, come l'uso dello sviluppo digitale dell'immagine e le banche dell'immagine, che includano il vasto sfondo di conoscenze conservate negli scritti di Warburg, nelle sue note inedite e soprattutto nella sua biblioteca. Mi sembra meno importante emergere da questo confronto con un pesante carico di conoscenze e significati pronti a essere tradotti in testi, piuttosto che penetrare sempre più a fondo nell'universo immaginario dell'atlante, lasciandosi coinvolgere e irretire nella ricchezza dei suoi nessi.

La memoria conservata nel corpo e da esso trasmessa può essere compresa non solo attraverso le immagini del corpo nelle riproduzioni delle opere d'arte, ma anche attraverso il corpo dell'atlante stesso, che può essere considerato un sistema funzionale in grado di trasmettere conoscenze grazie alla sua speciale organizzazione in quanto corpo di immagini interconnesse.

Peter van Huisstede ha presentato una lista dettagliata del materiale di *Mnemosyne* nella sua tesi<sup>19</sup>. Egli pone l'accento sulla presentazione del materiale in CD-ROM, che avrebbe il vantaggio di evidenziare tutti i possibili riferimenti incrociati e di favorire la percezione simultanea di un vasto numero di dettagli e di testi<sup>20</sup>. Nonostante l'elaborazione elettronica sembri offrire possibilità adatte a far fronte all'enorme quantità di materiale, i principali vantaggi offerti dal computer sono l'accesso veloce e gli stru-

WERNER RAPPL

menti di ricerca. L'elaborazione al computer comporta sempre l'incremento della velocità e l'abolizione dello spazio, due caratteristiche tipiche dell'idea moderna di progresso. Aby Warburg, tuttavia, definì la sua idea di iconologia come una 'iconologia dell'intervallo'<sup>21</sup>, caratteristica questa estranea ai computer. I computer non permettono l'intervallo, non lasciano uno spazio vuoto per il pensiero<sup>22</sup>, ma solo un tempo d'attesa vuoto che deve essere ridotto. Ritengo perciò che sarà necessario combinare l'elaborazione avanzata dei dati con la forma tradizionale di presentare le immagini su tavola.

SANDRO BOTTICELLI

Consideriamo ora l'esempio di Botticelli. I principali testi di Warburg sul tema sono la sua dissertazione su Botticelli del 1893<sup>23</sup> e il saggio *Sandro Botticelli* del 1898<sup>24</sup>. Nella cosiddetta 'ultima' versione dell'atlante<sup>25</sup> le tavole 38, 39 e 40 sono legate da vicino a questo soggetto. Due serie alternative di tavole mostrano variazioni interessanti. Molti tra i temi favoriti di Warburg sono qui rappresentati: la trasformazione erotica, gli accessori in movimento (vestiti e cappelli con ali), la festa e il teatro, la ritrattistica e il patronato. Questi temi sono i nodi intorno a cui Warburg dispone le sue immagini in modo diverso in ogni versione.

Nella sua dissertazione Warburg raccoglie prove a favore dell'ipotesi che per l'invenzione pittorica del suo dipinto *La nascita di Venere* Botticelli si ispirò in larga

## LA CLEF DES SONGES

misura al poeta fiorentino Angelo Poliziano. Egli ritorna perciò alle fonti di Poliziano stesso e segue in dettaglio la migrazione delle immagini poetiche da Orazio e Ovidio fino a Poliziano, dimostrando come la poesia di Poliziano e il dipinto di Botticelli manifestino le stesse deviazioni dalle fonti antiche.

Con un metodo simile Warburg identifica le fonti della *Primavera* di Botticelli ed esamina da vicino la scena di Zefiro che insegue Flora.

Questa scena dinamica implica non solo una trasgressione dei confini tra vita umana e vegetale (dei ramoscelli crescono dalla bocca di Flora); più di recente sia Edgar Wind<sup>26</sup> che Horst Bredekamp<sup>27</sup> hanno ipotizzato che Flora e Primavera (che le sta accanto) rappresentino lo stesso personaggio in periodi diversi. Warburg mostra con grande meticolosità come le singole figure, le loro relazioni reciproche, le falde e i disegni dei loro abiti siano presi in prestito dai testi di Angelo Poliziano, ricondotti a loro volta a Boccaccio, a Lorenzo de' Medici, alla descrizione da parte di Ovidio di Dafne che sfugge Apollo, a Orazio e Lucrezio. La traduzione dei testi antichi nella poesia contemporanea e da lì nella pittura è analizzata fin nei minimi dettagli da Warburg nel suo testo, e determina anche la scelta che egli fa delle immagini e la loro disposizione sulla tavola 39 dell'atlante. Warburg cita vari esempi di scene simili d'inseguimento erotico nelle rappresentazioni teatrali di drammi mitologici contemporanei: la *Fabula di Caephalo* di Niccolò da Correggio, un *Phebo et Cupido* anonimo conservato in un manoscritto mantovano e un intermezzo nella *Rap-*

WERNER RAPPL

*presentazione di S. Oliva.* Warburg sottolinea la relazione di arte e vita quando suppone che Botticelli si sia ispirato non solo ai testi citati ma anche a uno spettacolo teatrale che aggiungeva un elemento ulteriore di trasformazione dinamica: «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. Il programma del dotto consigliere perde allora quella sfumatura di sapore pedantesco, e l'ispiratore non avrebbe suggerito il tema dell'imitazione, ma ne avrebbe semplicemente agevolato l'enunciazione.

È riconoscibile qui quanto ha detto Jacob Burckhardt, anche qui anticipatore infallibile nel suo giudizio complessivo: 'Le feste italiane nella loro forma più elevata sono un vero passaggio dalla vita all'arte'<sup>28</sup>.

Warburg traduce il suo testo nella tavola 39 (fig. 1). Concentrandosi sulla *Nascita di Venere* e sulla *Primavera* di Botticelli Warburg raccoglie dettagli dalla *Primavera* e ulteriori esempi per i dettagli significativi analizzati nel testo.

Ad esempio *Mimesis* della natura: abiti fluttuanti, accessori in movimento, i ramoscelli che crescono dalla bocca di Flora. Questi motivi rinvenuti nei dipinti di Botticelli sono seguiti da Warburg nella tavola in due direzioni: nella parte sinistra in basso della tavola 39 (cfr. fig. 2) si trova la figura di una donna con un ramo, dei fiori, dei frutti o un'alabarda, designata alternativamente con il nome di Pallade-Atena, Venere e Fortuna. Così ad esempio nella medaglia di Francesco Laurana raffigurante il re Renato d'Angiò e Jeanne Laval. La figura femmi-



## LA CLEF DES SONGES

nile al centro della medaglia è così descritta da Rudolf Wittkower: «una dea con un ramo d'ulivo, che porge un elmetto nella mano sinistra, mentre una corazza giace per terra [...]». La stessa medaglia include il simbolo di «un ceppo morto dal quale cresce un nuovo ramo come segno della sua [del re] rigenerazione attraverso l'amore»<sup>29</sup>. Un'ovvia analogia può ritrovarsi nella descrizione fatta da Warburg dell'autentico stile antico, che conferisce ai simili «al ramo sempreverde dell'antichità pagana innestato sul tronco inaridito della ritrattistica borghese»<sup>30</sup>.

La parte destra in basso della tavola 39 (cfr. fig. 3) mostra la scena dell'inseguimento in cui Dafne è trasformata in arbusto. Warburg mostra dettagli ingranditi di Zefiro e Flora e, sotto a questi, varie rappresentazioni di Apollo e Dafne. Warburg mostra qui le rappresentazioni pittoriche di questa scena corrispondenti al passo delle *Metamorfosi* di Ovidio da lui citato.

Questo inseguimento si ritrova in Poliziano (elemento che rafforza la tesi del Poliziano consigliere di Botticelli). Warburg menziona scene teatrali del tempo incentrate sullo stesso soggetto e include anche varie rappresentazioni di spettacoli festivi, teatro: interazione di arte e vita: *La Primavera*, il calendario Baldini, *L'Elisio*, bassorilievo in bronzo di Andrea Riccio.

Diamo ora uno sguardo alle tavole circostanti e allo spostamento delle immagini nelle tavole che presentano versioni alternative. La tavola 38 mostra una varietà di esempi di arte decorativa vicina alla tradizione medieva-

WERNER RAPPL

le che formano uno stadio preliminare rispetto all'idealismo dell'arte di Botticelli nella tavola seguente. Ernst Gombrich ha così descritto questa scelta di Warburg: «L'arte *alla francese*, prediletta dalla cerchia dei Medici, gli arazzi, il grottesco e il realismo nordici, potevano essere messi in opposizione a tale ripresa dei temi all'antica, attraverso Donatello, Pollaiuolo e Botticelli. Warburg poteva far vedere il clima sociale in cui quest'urto assunse la sua forma più drammatica, le giostre e gli emblemi galanti, l'atmosfera domestica dei *cassoni* e quella religiosa delle donazioni ecclesiastiche»<sup>31</sup>.

Diverse affermazioni di Warburg sottolineano lo stesso contrasto: «Non solo le immagini in possesso dei mercanti fiorentini, ma anche il loro stile di vita ci permettono di scoprire la loro predilezione per le pose francesizzanti *à la mode*. [...] Le cose, in poche parole, andavano allora come oggi. I gradevoli compromessi venivano preferiti alle impressioni eccelse»<sup>32</sup>.

«Che cosa avveniva in realtà dietro questo apparente conflitto? Uno scontro tra un atteggiamento barbarico medievale e francesizzante ... e uno moderno e classicheggiante? Era il brusco passaggio dall'interesse statico a quel piacere disinteressato di cui parla Kant; era un processo di duplicazione. L'appropriazione mediante il contatto ... che richiede un'accumulazione (agglomerazione e decorazione) ... — un atto semplice — era rimpiazzata da un processo di empatia corporea con la figura rappresentata — ciò che costituisce un atto duplice»<sup>33</sup>.

«Questo stile realistico di rappresentare i costumi '*alla francese*', che sembra così ingenuo e innocente, fu tutta-

## LA CLEF DES SONGES

via il nemico capitale di quello stile patetico ‘*all’antica*’ che solamente con la maniera eroica di Antonio Pol-laiuolo scosse le pesanti vesti lussuose»<sup>34</sup>.

Ma Warburg tenne sempre a mente la complessità di queste correnti spesso interrelate. Nel 1899, in una recen-sione per un giornale tedesco, alludendo all’edizione di *A Florentine Picture Chronicle* a cura di Sidney Colvin (cfr. l’immagine n. 20 nella tavola 38) egli scrisse che l’illu-stratore di questa cronacamondana «era un figlio del suo tempo: in lui il nuovo e il vecchio, gli interessi teologici e la mondana approvazione dei piaceri della vita si oppo-nevano, ma quel che è peculiare della sua visione del mondo è che il Medioevo e il Rinascimento non si con-tendono aspramente l’anima di questo fiorentino, ma pacificamente se la dividono»<sup>35</sup>.

Per Ernst Gombrich «Warburg sottolinea che la cro-naca mostra entrambi gli atteggiamenti uno accanto all’altro. Paride ed Elena vengono rappresentati come dei manichini dell’epoca, ma sono collocati in un immagi-nario tempietto dalle linee architettoniche classiche. Contraddizioni come questa sembravano esigere una comprensione dello sviluppo del Rinascimento più approfondita di tutte quelle fino ad allora fornite dagli storici dell’arte»<sup>36</sup>.

I cassoni contenenti i regali della sposa rappresentano secondo Warburg anche degli ostacoli sul cammino del libero amore (li chiama infatti sarcofaghi del libero amore)<sup>37</sup>. Come dettaglio significativo dell’emancipazio-ne dallo stile *alla francese* Warburg mostra nella tavola 39 (ultima versione) un’incisione tratta dal cosiddetto calen-

WERNER RAPPL

dario Baldini, raffigurante Venere e i suoi 'figli'. Il commento di Warburg, contenuto nel suo scritto 'Delle imprese amorose', definisce la linea di sviluppo da lui seguita in questa tavola: «[...] nelle prime stampe dell'incisione troviamo il ritratto di una donna che danza, con indosso l'abito di gala fossilizzato dell'autentica moda borgognona. Un goffo abito con lo strascico la inchioda al suolo, il capo è oppresso dallo *hennin* da cui pende un ampio velo fluttuante [cfr. fig. 5]. Nella stampa più recente dello stesso Pianeta la farfalla antica è uscita dal guscio della larva burgunda; la veste ondeggia alla maniera di una Vittoria alata, e anche le ali di Medusa sul capo, graditi e utili strumenti di volo della ninfa aerea, hanno scacciato lo sciocco e presuntuoso copricapo a punta [cfr. fig. 6]. Così si manifesta in forma elementare quell'idealismo autoctono e arcaizzante del movimento che Botticelli ha trasformato poi nella più sublime maniera espressiva del primo Rinascimento»<sup>38</sup>.

La tavola 40 ha per tema la festa: il teatro, non le statue sono la vera espressione della vita antica. Warburg mostra le acqueforti di Bacco e Arianna ispirate da Botticelli: la gioia di vivere pagana conservata nei cortei festivi riemergeva vivida dinanzi agli occhi della società italiana.

Come esempio di una ulteriore fase di ricezione dell'antichità Warburg mostra gli affreschi del Peruzzi, che raffigurano scene tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio nell'autentico 'modo antico'. Rappresentazioni mitologiche analoghe, come la strage degli innocenti di Guido Reni, dimostrano che i gesti espressivi dell'antichità sono utilizzati ora per suggerire nuovi nessi.

## LA CLEF DES SONGES

Questo sviluppo apparentemente lineare dall'amore in vincoli della tavola 38 all'espressione autentica e libera della vita antica nella tavola 40, passando per Botticelli mediatore e importante agente della svolta nella tavola 39, è tuttavia ridefinito e corretto da controcorrenti sotterranee e sovrapposte che diventano visibili quando si paragonino le tavole di versioni alternative. I vari documenti conservati presso il Warburg Institute di Londra, contenenti le serie di tavole legate al progetto di *Mnemosyne*, e in alcuni casi i relativi testi, possono essere classificati in linea di massima in dieci gruppi. Tra di essi vorrei menzionare qui le due versioni seguenti, presentate in parte nell'esposizione di Vienna nel 1993: in primo luogo la penultima versione (64 fotografie di tavole; Warburg Institute n. 105.1.1), e quindi la versione nella cartella con il motivo dei ranuncoli (43 fotografie di tavole più le annotazioni di Lothar Freund; Warburg Institute n. 108.7.1)<sup>39</sup>.

Osserviamo qui lo spostamento d'accento e la condensazione in un'unica tavola dei temi di diverse tavole dell'ultima versione. *La primavera* di Botticelli è al centro della tavola 12 (fig. 8), mentre troviamo la sua *Nascita di Venere* nella tavola 13 (fig. 9). La tavola 39 dell'ultima versione è apparentemente divisa. È di particolare interesse il fatto che nella tavola 12 (fig. 8) Warburg metta l'accento sulla scena dell'inseguimento, e nella tavola 13 (fig. 10) usi quasi l'intera fila superiore della tavola 38 dell'ultima versione per concentrare in un'unica tavola l'emancipazione del movimento e gli spettacoli festivi delle tavole 39 e 40 dell'ultima versione, insieme ad altri temi

WERNER RAPPL

come Sassetti e la questione del patronato, e forse varie altre associazioni ancora ignote.

Le serie di immagini sono usate da Warburg come unità o espressioni semantiche da trasferire in contesti diversi. *La primavera* di Botticelli occupa il centro della tavola 32 (fig. 12), che rivela una somiglianza sorprendente con la tavola 12 (fig. 8). Fatta eccezione per il disegno dell'*Abundantia* di Botticelli troviamo tutte le riproduzioni della tavola 12 (fig. 8) anche nella tavola 32 (fig. 12). L'accento cade di nuovo sulla dinamica della scena dell'inseguimento, ma le immagini sono disposte più vicine l'una all'altra e la tavola 12 è stata arricchita di cinque esempi (fig. 8).

La tavola 31 (fig. 11) contiene soltanto 16 immagini. Come nella tavola 13 (fig. 9) la *Nascita di Venere* di Botticelli si trova nella fila superiore in alto, insieme con l'intarsio raffigurante Pallade-Atena (figura 14 nella tavola 39) e la medaglia di Francesco Laurana (figura 16 nella tavola 39), ma altrimenti si tratta di nuovi esempi provenienti per lo più da altre tavole dell'atlante.

Nella tavola 28 (fig. 13) vediamo ancora un'altra combinazione. Le due edizioni del calendario Baldini menzionato in precedenza, con la significativa sostituzione del copricapo della donna (che Warburg considera un segno dell'emancipazione da un superficiale e compiacente modulo imitativo), sono disposte a mo' di contrasto tra le imprese e le illustrazioni delle celebrazioni festive in occasione del matrimonio di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona a Pesaro nel 1476<sup>40</sup>.

A parte i contrasti in maniera di stile, Warburg inten-

## LA CLEF DES SONGES

deva sottolineare anche i messaggi segreti a suo vedere nascosti nelle relazioni tra i personaggi della *Primavera*. A tale scopo egli si riferisce ad analoghi messaggi segreti contenuti in oggetti domestici (come le scatole per i regali e gli arazzi) o in parti dell'apparato dei cortei festivi (stendardi e indumenti) come a elementi nel puzzle della sua interpretazione. Nelle note aggiunte alla sua dissertazione Warburg scrisse: «*La Primavera* dev'essere intesa anche dal punto di vista funzionale nella sua relazione con le imprese e gli indovinelli amorosi per le feste e sugli arazzi»<sup>41</sup>. Questa è probabilmente una delle ragioni dell'inclusione di questi elementi nelle tavole menzionate. È precisamente questo tipo di paragone allegorico individuale incentrato sui dettagli che viene sottolineato da Warburg contro l'interpretazione simbolica generica che, secondo una sua espressione, mescola tutto «in una pastosa e miserabile zuppa metaforica»<sup>42</sup>.

*Note al materiale*

Oggi, a quasi 70 anni dal lavoro preparatorio di Warburg per l'atlante, sia lo stato che la rilevanza di questo materiale sono controversi come allora. L'atlante ha stimolato un gran numero di commenti, saggi, dipinti e mostre. È quasi impossibile delineare una storia esauriente degli effetti da esso prodotti; altrettanto innumerevoli sono i testi direttamente legati all'atlante, per quanto essi si riferiscano per lo più in modo sommario alla sua forma generale di presentazione, e non tengano

WERNER RAPPL

conto dei dettagli o delle specifiche relazioni tra le immagini e le tavole. Ciò è dovuto naturalmente anche al fatto che il materiale non è stato mai pubblicato in forma pressoché completa, ed è tuttora controversa la questione se il materiale stesso giustifichi il gran dispendio di tempo ed energie necessari per presentarlo in modo adeguato. Un ulteriore problema da risolvere è la questione di come il materiale (parte del quale è esposto qui a Siena) possa essere adeguatamente presentato in modo che tutti i dettagli siano visibili senza perdere il gran numero di riferimenti incrociati ad altre immagini e ai testi.

In senso stretto l'atlante *Mnemosyne* non esiste. Il termine 'atlante' evoca una raccolta complessiva di documenti che offre un punto di vista rappresentativo di un certo ambito del sapere. Ma questa compiutezza enciclopedica è impossibile da raggiungere. L'atlante è rimasto un frammento comprendente varie versioni di una serie di tavole. Solo considerando la totalità di questo materiale più o meno coerente sarà possibile comprendere la complessità dell'impresa di Aby Warburg. Presentando la versione che si presume ultima non abbiamo perciò inteso dare l'impressione di un'opera più o meno completa o di una sintesi della ricerca di Warburg. I nostri sforzi si limitano a sottolineare la rilevanza di questo materiale che, a mio parere, va considerato uno straordinario esempio di un nuovo approccio metodologico e insieme un documento personale particolarmente significativo.

[Trad. di Anna Reali]



## LA CLEF DES SONGES

## DESCRIZIONE DELLE TAVOLE

38, 39, 40

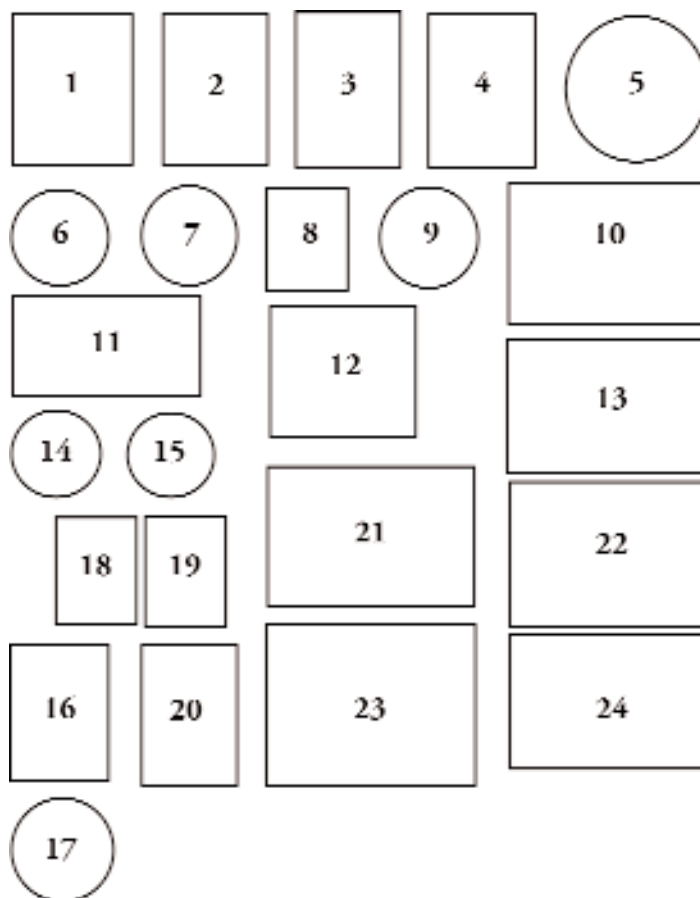
## TAVOLA 38

1. Cerchia di Giovanni di Paolo: *Un giovane offre a una donna il suo cuore ardente, sul suo abito come impresa un albero verdeggianti*. Particolare di una cassetta di fidanzamento, xv sec. Già a Vienna, collezione A. Figdor.
2. Lorenzo di Credi: *Ritratto di donna* (con didascalia: *Noli me tangere*), 1485-1490 circa. Berlino, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.
3. Cerchia del Verrocchio: *Busto in argilla di Lorenzo de' Medici*, 1466 circa, Boston, Museum of Fine Arts
4. Stefano Ricci: *Busto di Lorenzo de' Medici*, terracotta, anteriore al 1825 Oxford, Ashmolean Museum, collezione Fortnum.
5. *Cacciatore d'orsi*, acquaforte fiorentina su rame, 1465-80 circa.
6. *Donna con il cuore di un uomo legato a un albero*, acquaforte fiorentina su rame, 1465-80 circa.
7. *Busto grottesco di un suonatore di liuto*, acquaforte fiorentina su rame, 1465-80 circa.
8. *Venere e Nemese, che conduce Eros alla punizione*, pittura parietale dalla Casa dell'amore punito a Pompei, III stile (14-37 d.C. circa). Napoli, Museo Archeologico Nazionale.
9. *Punizione di Amore*, acquaforte fiorentina su rame, 1465-80 circa.
10. *Scene di caccia*, acquaforte fiorentina su rame, 1460 circa.
11. Bertoldo di Giovanni: *Banchetto di Nastagio* (illustrazione per il *Decamerone* di Boccaccio, ottava novella della quinta giornata), spalliera, 1483.

## WERNER RAPPL

12. Luca Signorelli: *Trionfo della Castità, Amore disarmato e legato*; affresco trasferito su tela, da Palazzo Petrucci di Siena, 1509 circa. Londra, National Gallery.
13. *Una brigata di cacciatori s'imbatta in un gruppo di selvaggi*, acquaforte fiorentina su rame, 1465-80 circa.
14. Anonimo Fiorentino, *Un giovane ed una giovane che si offrono vicendevolmente un pomo. Gioco con lo stemma dei Medici*, acquaforte fiorentina su rame, Otto print, impressione unica, seconda metà del xv secolo, Harvard (Mass.), Fogg Art Museum.
15. *Coppia che danza alla musica del cembalo*, acquaforte fiorentina su rame, 1500 circa. Londra, British Museum.
16. *I figli del pianeta Sole*, acquaforte fiorentina su rame, 1460 circa.
17. Baccio Baldini (attr.): *Giasone e Medea*, acquaforte su rame, 1465-80 circa.
18. Maso Finiguerra (attr.): *Teseo e Arianna a Creta*, dal cosiddetto "Picture Chronicle", disegno, 1460 circa. Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings.
19. *Labirinto di Dedalo*. Cfr. ill. 18.
20. *Ratto di Elena*. Cfr. ill. 18.
21. Sandro Botticelli: Illustrazione per la *Divina Commedia* di Dante, *Purgatorio*, canto xxx, disegno a penna su pergamena, 1482 circa. Berlino, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.
22. Baccio Baldini (attr.): *La danza e lotta per i calzoni*, acquaforte fiorentina su rame, 1465 circa. Monaco di Baviera, Graphische Sammlung, n. inv. 174027.
23. Baccio Baldini (attr.): *Trionfo dell'amore* (da Petrarca), acquaforte fiorentina su rame, 1460-1470
24. Monogrammista S. E.: *Moresca, Derisione della figura della Quaresima*, acquaforte su rame, 1475-90 circa.

LA CLEF DES SONGES



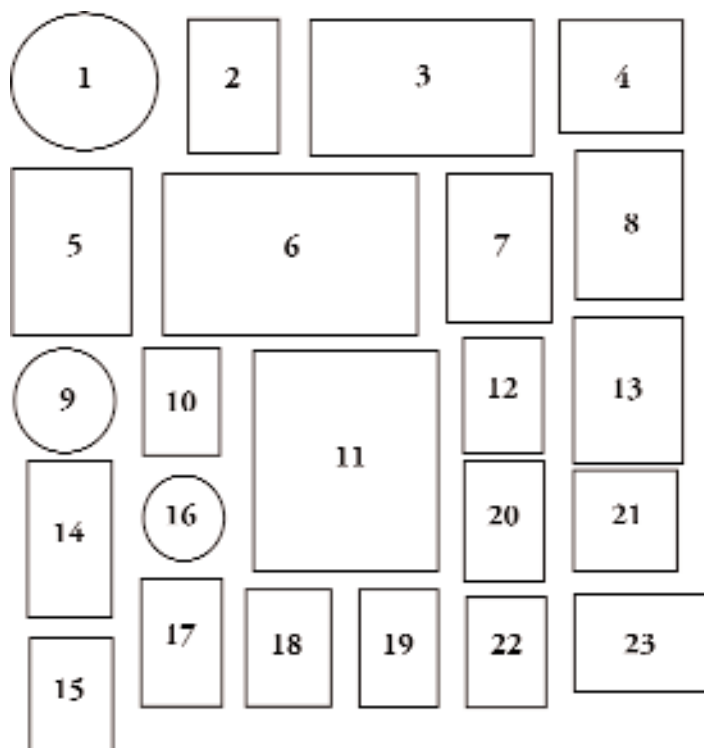
- Atlante *Mnemosyne*, tavola 38 (ultima versione), schema.

WERNER RAPPL

## TAVOLA 39

1. Maso di Bartolomeo: *Icaro e Dedalo, Pasifae e Artemide*, tondo in marmo, secondo il modello di una gemma antica, 1452. Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, cortile.
2. *I figli del pianeta Venere*, acquaforte fiorentina su rame, dal cosiddetto calendario Baldini, prima edizione, 1460 circa.
3. Sandro Botticelli: *La nascita di Venere*, tempera su tavola, 1482/83 circa. Firenze, Uffizi.
4. Cerchia del Botticelli: *Achille a Sciro scoperto da Ulisse*, disegno a penna da un sarcofago romano, 250-260 d. C. circa (attualmente nell'abbazia di Woburn, Bradfordshire). Chantilly, Musée Condé.
5. *I figli del pianeta Venere*, acquaforte fiorentina su rame, dal cosiddetto calendario Baldini, seconda edizione, 1465 circa.
6. Sandro Botticelli: *La Primavera*, tempera a olio su tavola, 1485-87 circa. Firenze, Uffizi.
7. Sandro Botticelli: *Flora*, dettaglio da ill. 6.
8. Sandro Botticelli: *Zefiro*, dettaglio da ill. 6.
9. *Giovane e fanciulla che tengono una sfera* (Lorenzo Medici e Lucrezia Donati, "Amor vuol fe"), acquaforte fiorentina su rame, 1465-80 circa.
10. *La casta Pallade, dea protettrice nella giostra d'amore di Giuliano* [didascalia della KBW], Pallade Atena, impresa di Giuliano de' Medici d'origine fiorentina, ultimo quarto del xv secolo.
11. Sandro Botticelli: *Ninfa di Acheloo* ("Allegoria della Abundantia"), disegno, 1470-1480 circa. Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings.
12. Antonio Pollaiuolo: *Apollo e Dafne*, tempera su tavola, 1472/73. Londra, National Gallery.

LA CLEF DES SONGES



- Atlante *Mnemosyne*, tavola 39 (ultima versione), schema.

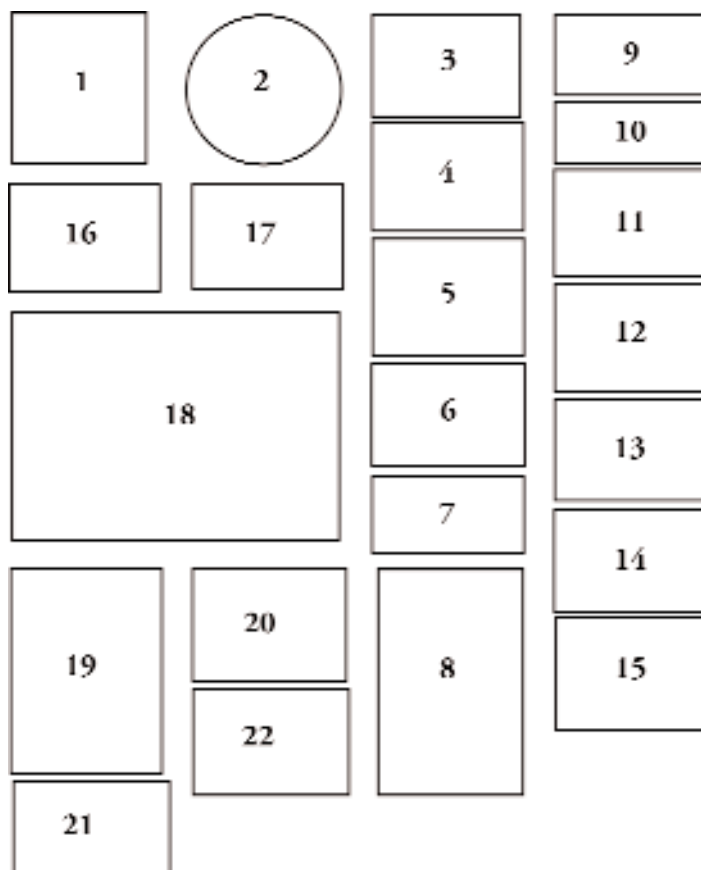
## WERNER RAPPL

13. Sandro Botticelli: *Pallade Atena ammansisce il Centauro*, tempera su tavola, 1482. Firenze, Uffizi.
14. *Pallade Atena*, tarsia, 1476 Urbino, Palazzo Ducale.
15. Cerchia del Botticelli: *Pallade Atena*, disegno a penna sfumato. Firenze, Gabinetto disegni e Stampe degli Uffizi.
16. Francesco Laurana: *Donna con elmo e ramo d'ulivo (Minerva Pacifera)*, medaglia del re Renato d'Angiò e di Jeanne Laval. Revers, 1463.
17. Da Botticelli: *Pallade Atena*, da un arazzo prodotto nel 1491 per il conte Guy de Baudreuil. Favelles, collezione Vicomte de Baudreuil.
18. Bernardino Pinturicchio: *Figura femminile con la cornucopia (Abundantia)*, disegno a penna, 1490 circa, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi
19. Bernardo Buontalenti: *La Fortuna*, disegno, 1589, Londra, collezione Oppenheimer.
20. Giovanni Pietro Birago (attr.): *Apollo e Dafne*, miniatura da un manoscritto. Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek, Cod. 277.4 Extravagantes, Bl. 23r
21. Bernardino Luini: *Apollo e Dafne*, affresco frammentario da villa Pelucca presso Monza, 1520-23. Milano, Brera.
22. Hans von Kulmbach: *Apollo e Dafne*, illustrazione (xilografia) da Konrad Celtes, *Quattuor libri amorum*, Norimberga 1502.
23. Andrea Riccio: *L'Elisio*, bassorilievo dal monumento funerario Della Torre, bronzo, ultimato nel 1520. Parigi, Louvre.

## TAVOLA 40

1. Maso di Bartolomeo: *Trionfo di Amore*, secondo il modello di gemme antiche tondo in marmo, 1452. Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, cortile.

LA CLEF DES SONGES



- Atlante *Mnemosyne*, tavola 40 (ultima versione), schema.

## WERNER RAPPL

2. Maso di Bartolomeo: *Il centauro Chirone*, tondo in marmo, 1452. Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, cortile.
3. Baldassare Peruzzi: *Le fatiche di Ercole*, affresco, 1510-1518 circa. Roma, Villa Farnesina, Sala del Fregio.
4. Baldassare Peruzzi: *Aurora e Cefalo*, affresco, 1518. Roma, Villa Farnesina, Sala delle Prospettive.
5. Baldassare Peruzzi: *Apollo e Dafne*, affresco, 1518. Roma, Villa Farnesina, Sala delle Prospettive.
6. Baldassare Peruzzi: *Le tre Parche e la morte di Meleagro*, affresco, 1510 circa. Roma, Villa Farnesina, Sala del Fregio.
7. Baldassare Peruzzi: *Orfeo e Euridice*, affresco, 1510 circa. Roma, Villa Farnesina, Sala del Fregio.
8. Guido Reni: *La strage degli innocenti*, 1611. Bologna, Pinacoteca Nazionale.
9. Matteo Balducci: *Trionfo di Bacco e di Arianna*, cassone, prima metà del XVI secolo, Gubbio, Pinacoteca del Palazzo dei Consoli.
10. Baldassare Peruzzi: *La caccia al cinghiale di Meleagro* (dettaglio), affresco, 1510 circa. Roma, Villa Farnesina, Sala del Fregio.
11. Baldassare Peruzzi: *Diana e la morte di Atteone*. Cfr. ill. 10
12. Baldassare Peruzzi: *Il ratto di Europa e Danae*. Cfr. ill. 10.
13. Baldassare Peruzzi: *Bacco e Arianna*, affresco, 1518. Roma, Villa Farnesina, Sala delle Prospettive.
14. Baldassare Peruzzi: *Mercurio con la mandria di Apollo, Ratto di Europa*, affresco, 1510 circa. Roma, Villa Farnesina, Sala del Fregio.
15. Bernard Picart: *La strage degli innocenti*, incisione, da: Barthold Hinrich Brockes, *Verteutschter Bethlehemitischer Kindermord des Ritter Marino*, Tübingen 1739.



## LA CLEF DES SONGES

16. *Trionfo di Bacco e Arianna*, acquaforte fiorentina su rame da Boticelli (dettaglio), 1480-90 circa.
17. *Trionfo di Bacco e Arianna*. Cfr. ill. 16.
18. Marco Dente (da Baccio Bandinelli): *La strage degli innocenti*, incisione su rame, 1520 circa.
19. *Fuga in Egitto e strage degli innocenti*, xilografia, da: Giorgio Nicodemi, *I legni incisi dei Musei Bresciani*, 1921, p. 21.
20. Bartolomeo Bellano: *Giudizio di Salomone*, bassorilievo in bronzo, 1484-88. Padova, S. Antonio.
21. Marcantonio Raimondi (da Raffaello): *Strage degli innocenti*, acquaforte su rame, XVI sec., a rovescio.
22. Nicolas Poussin: *La peste a Ashdod*, olio su tela, 1630. Parigi, Louvre.

WERNER RAPPL



1. Atlante *Mnemosyne*, tavola 39 (ultima versione), veduta d'insieme.

LA CLEF DES SONGES



2. Atlante *Mnemosyne*, tavola 39 (ultima versione), particolare.

WERNER RAPPL



3. Atlante *Mnemosyne*, tavola 39 (ultima versione), particolare.

LA CLEF DES SONGES



4. Atlante *Mnemosyne*, tavola 38 (ultima versione), veduta d'insieme.

WERNER RAPPL



5. *I figli del pianeta Venere*, acquaforte su rame, dal cosiddetto *Calendario* di Baccio Baldini, prima edizione.

LA CLEF DES SONGES



6. *I figli del pianeta Venere*, acquaforte su rame, dal cosiddetto *Calendario* di Baccio Baldini, seconda edizione.

WERNER RAPPL



7. Atlante *Mnemosyne*, tavola 40 (ultima versione), veduta d'insieme.



LA CLEF DES SONGES



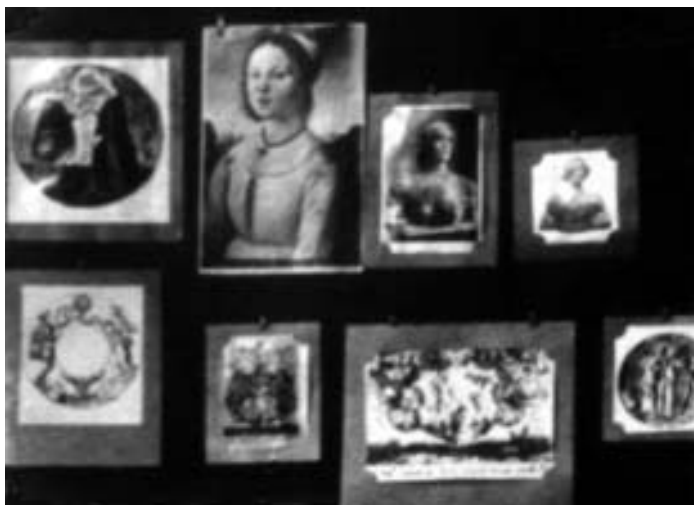
8. Atlante *Mnemosyne*, tavola 12 (cartella dei ranuncoli), veduta d'insieme.

WERNER RAPPL



9. Atlante *Mnemosyne*, tavola 13 (cartella dei ranuncoli), veduta d'insieme.

LA CLEF DES SONGES



10. Atlante *Mnemosyne*, tavola 13 (cartella dei ranuncoli), particolare.

WERNER RAPPL



II. Atlante *Mnemosyne*, tavola 31 (penultima versione), veduta d'insieme.

LA CLEF DES SONGES



12. Atlante *Mnemosyne*, tavola 32 (penultima versione), veduta d'insieme.

WERNER RAPPL



13. Atlante *Mnemosyne*, tavola 28 (penultima versione), veduta d'insieme.

## NOTE

<sup>1</sup> «Wenn inmitten einer leidenschaftlichen Hingabe oder Erwartung urplötzlich das Erwartete uns betrügt, die Welt mit einem Male so 'anders' wird, dass wir in völliger Entwurzelung den Halt in ihr verlieren, dann sagen wir später, vom wiedergewonnenen festen Standort aus jenes Momentes gedenkend, wir seien damals 'wie vom Blitz getroffen aus allen Himmeln gefallen'. Mit solchen Worten kleiden wir unser Erlebnis fassungsloser Enttäuschung in ein dichterisches Gleichnis, das, keines einzelnen Dichters Phantasie entsprungen, aus unser aller geistiger Heimat emporquillt, aus der Sprache; denn die Sprache ist es, die für uns alle 'dichtet und denkt', noch ehe der Einzelne es zum eigenen Dichten und Denken gebracht hat» (L. Binswanger, *Traum und Existenz*, introd. di M. Foucault, Bern 1994).

<sup>2</sup> Lo stesso Aby Warburg adottò l'immagine del fulmine per dimostrare come il mito e il rituale rappresentino i primi passi dell'emancipazione dalle minacce e dai vincoli della natura, con cui s'inizia la storia della dialettica dell'illuminismo. Questo è il tema principale della sua analisi del rituale del serpente, presentata a Ludwig Binswanger nel 1923 come prova dell'avvenuta guarigione dalla malattia mentale (A. Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, Berlin 1988, 1995; A. M. Warburg, *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, transl. with an interpretive essay by M. P. Steinberg, Ithaca and London 1995). Aby Warburg rielaborò le note e le esperienze raccolte 25 anni prima nel corso di un viaggio tra gli indiani del Nord America. In questo testo famoso egli descrisse come gli indiani fronteggiassero il terrore del fulmine e si emanci-

WERNER RAPPL

passero dal suo potere schiacciante attraverso il mito e il rituale in cui il fulmine era identificato con il serpente. Similmente, Aby Warburg ricorse ai rituali della relazione della sua analisi per dimostrare di avere dominato il terrore delle immagini di cui era stato vittima.

<sup>3</sup> U. Gaier, *Hölderlin. Eine Einführung*, Tübingen 1993, p. 411 ss.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 412 ss.

<sup>5</sup> *La ninfa* | ma hanno | Da cantare | Fiori anche acqua e sentono | Se vicino è (ancora) il Dio. Poiché bello è | Il giorno delle nozze, ma temiamo | Per l'onore. Perché terribile va ... (Fr. Hölderlin, *Poesie*, a cura di L. Crescenzi, Milano 2001, p. 443).

<sup>6</sup> *Mnemosyne* | Un segno siamo noi, ininterpretato | Senza dolore siamo e abbiamo quasi | In terra straniera perduto il linguaggio. | Se una contesa infatti è sugli umani | In cielo, e a immensi passi | Procedono gli astri, cieca è allora la fedeltà, ma quando | Verso la terra si inclina il meglio (*ivi*, p. 443-445).

<sup>7</sup> Th. W. Adorno, *Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins*, in *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main 1981, p. 473; *Paratassi*, in *Note per la letteratura. 1961-1968*, trad. di E. De Angelis, Torino 1979, p. 152.

<sup>8</sup> «Con esso [il soggetto legislatore] il movimento poetico squassa in Hölderlin per la prima volta la categoria del senso. Infatti questo si costituisce attraverso l'esperienza linguistica di un'unità sintetica. Insieme col soggetto legislatore viene ceduta alla lingua la sua intenzione, il primato del senso» (*ivi.*, p. 477; trad. it. p. 156).

<sup>9</sup> E. H. Gombrich, *Aby Warburg: an Intellectual Biography*, London 1970, p. 284 (*Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, trad. di A. dal Lago e P. A. Rovatti, Milano 1983, p. 241).

<sup>10</sup> M. Foucault, *Introduction*, in *Dits et écrits, 1954-1988*, édition établie sous la direction de Daniel Défert et François Ewald, vol. 1: 1954-1969, Paris 1994, pp. 65-119 (versione originale: *Introduction*, in L. Binswanger, *Le Rêve et l'Existence*, trad. J. Verdeaux, Paris 1954, pp. 9-128).



## LA CLEF DES SONGES

<sup>11</sup> «Dans la première des *Logische Untersuchungen* Husserl a justement distingué l'indice et la signification»: M. Foucault, *op. cit.*, p. 74.

<sup>12</sup> «On pourrait dire que la psychanalyse n'a donné au rêve d'autre statut que celui de la parole; elle n'a pas su le reconnaître dans sa réalité de langage. Mais c'était là gageure et paradoxe: si la parole semble s'effacer dans la signification qu'elle veut mettre à jour, si elle paraît n'exister que par lui ou pour lui, elle n'est possible cependant qu'à travers un langage qui existe avec la rigueur de ses règles syntactiques et la solidité de ses figures morphologiques. La parole, pour vouloir dire quelque chose, implique un monde d'expression qui la précède, la soutient, et lui permet de donner corps à ce qu'elle veut dire. Pour avoir méconnu cette structure de langage qu'enveloppe nécessairement l'expérience onirique, comme tout fait d'expression, la psychanalyse freudienne du rêve n'est jamais une saisie compréhensive du sens. Le sens n'apparaît pas pour elle, à travers la reconnaissance d'une structure de langage; mais il doit se dégager, se déduire, se deviner à partir d'une parole prise en elle-même: et la méthode de l'interprétation onirique sera tout naturellement celle qu'on utilise pour retrouver le sens d'un mot dans une langue dont on ignore la grammaire [...]» (M. Foucault, *op. cit.*, pp. 70-71).

<sup>13</sup> «Par lui même l'indice n'a pas de signification, et il ne peut en acquérir que d'une manière seconde, et par la voie oblique d'une conscience qui l'utilise come repère, come référence ou comme jalon. Je vois des trous dans la neige, des sortes d'étoiles régulières, des cristaux d'ombre. Un chasseur y verra, lui, les traces fraîches d'un lièvre. Ce sont là deux situations vécues; il serait vain de dire que l'une comporte plus de vérité que l'autre; seulement que la petite étoile *creusée* dans la neige est un signe. [...] Les traces sur la neige renvoient au lièvre réel qui vient de fuir à l'instant. [...] Alors que le signe authentique n'a besoin de reposer, pour être signifiant, sur aucune situation objective: quand je prononce le mot lièvre, je peux désigner celui qui entre en course contre la tortue; [...] Le mots 'lièvre' ou 'colère' sont significatifs, la voix qui s'éraïlle, la trace imprimée sur la neige sont des indices» (*ivi*, p. 75).

<sup>14</sup> «Une phénoménologie du rêve ne saurait manquer, pour être rigoureuse, de distinguer les éléments d'indication qui, pour l'analyste, peuvent désigner une situation objective qu'ils jalonnent et, d'autre part, les contenus significatifs qui constituent, de l'intérieur, l'expérience onirique» (*ivi*, p. 76).

<sup>15</sup> Michel Foucault critica l'insistenza di Freud sul significato nascosto dei sogni dietro la loro apparenza esterna come serie di immagini. Naturalmente questo non significa una critica dei risultati ottenuti da Freud mostrando la rilevanza euristica dei sogni e scartando sia la loro presunta natura arbitraria e priva di senso sia una loro interpretazione di tipo mantico-prognostico.

<sup>16</sup> S. Freud, *Die Traumdeutung*, Studienausgabe, vol. II, Frankfurt/Main, 1972, p. 120, nota 2 (*L'interpretazione dei sogni*, trad. it. in *Opere*, vol. III, Torino 1980, p. 101 s.); Artemidor von Daldis, *Traumbuch*, vol. IV, 24, Basel/Stuttgart 1965, p. 287.

<sup>17</sup> «Sembra che non sia bene, risulti anzi svantaggioso per l'opera creatrice dello spirito, che l'intelletto esamini con troppo rigore, per così dire già alle porte, in idee che affluiscono. Considerata da sola, un'idea può essere del tutto insignificante e molto avventata, ma diventerà forse importante grazie a un'idea successiva; forse, unita in un certo modo ad altre, che possono sembrare altrettanto insignificanti, potrà costituire una concatenazione funzionale. Tutto ciò non può essere giudicato dall'intelletto, se esso non trattiene l'idea fino a vederla unita alle altre. In una mente creatrice invece, mi sembra, l'intelletto ha ritirato le sue guardie dalle porte, le idee irrompono pêle-mêle e solo allora esso le vede nel loro insieme» (Fr. Schiller, lettera del 1 dicembre 1788, in S. Freud, *op. cit.*, p. 123; trad. it. p. 104 s.).

<sup>18</sup> «Avoir une image, c'est donc renoncer à imaginer. [...] l'image mime la liberté par une quasi-satisfaction du désir. Et par la même elle est précaire; elle s'épuise tout entière dans son statut contradictoire: elle prend la place de l'imagination et de ce mouvement qui me fait remonter à l'origine du monde constitué; et en même temps elle m'indique comme point d'aboutissement ce monde constitué sur le

## LA CLEF DES SONGES

mode de la perception. C'est pourquoi la réflexion tue l'image, comme la tue aussi la perception, alors que l'une et l'autre renforcent et nourrissent l'imagination. [...] elle [l'imagination] est par essence iconoclaste» (M. Foucault, *op. cit.*, pp. 115-16).

<sup>19</sup> P. van Huisstede, *De Mnemosyne Beeldatlas van Aby M. Warburg, een laboratorium voor beeldgeschiedenis*, dissertazione inedita, Leiden 1992.

<sup>20</sup> P. van Huisstede, *Der Mnemosyne-Atlas. Ein Laboratorium der Bildgeschichte*, in *Aby M. Warburg: "Ekstatische Nymphe... trauernder Flußgott". Portrait eines Gelehrten*, a cura di R. Galitz e B. Reimers, Hamburg 1995, pp. 156-58.

<sup>21</sup> "Ikonologie des Zwischenraums".

<sup>22</sup> Lo "spazio mentale della riflessione" (Denkraum der Besonnenheit) di Warburg.

<sup>23</sup> A. Warburg, *Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling"*, in *Gesammelte Schriften, vol. 1: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Leipzig/Berlin 1932, Berlin 1998; pp. 1-60.

<sup>24</sup> A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, cit., pp. 61-68.

<sup>25</sup> La definizione di 'ultima' versione è attribuita a Gertrude Bing, che collaborò da vicino con Warburg negli ultimi anni; lo stesso termine è usato nella biografia di Gombrich (cfr. nota 9). Per quanto riguarda la designazione delle versioni alternative si veda *infra*, nota 39.

<sup>26</sup> E. Wind, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, 1981.

<sup>27</sup> H. Bredekamp, *Sandro Botticelli. La Primavera*, Frankfurt/Main 1988. Per una discussione dettagliata della questione si veda anche Ch. Dempsey, *The Portrayal of Love. Botticelli's "Primavera" and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, Princeton 1992.

<sup>28</sup> A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, cit., p. 37; trad. it.: A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, trad. di E. Cantimori, Firenze 1966, pp. 38-39.

WERNER RAPPL

<sup>29</sup> R. Wittkower, *Transformations of Minerva in Renaissance Imagery*, in "Journal of the Warburg Institute", vol. 2, 1938-39, p. 194. L'emblema sul verso della medaglia è stato interpretato di recente: cfr. Chr. de Mérindol, *Le Roi René et la seconde maison d'Anjou*, Paris 1987, p. 130 ss., 144 ss. Su Francesco Laurana si veda anche: H.-W. Krufft, *Francesco Laurana. Ein Bildhauer der Frührenaissance*, München 1995.

<sup>30</sup> A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, cit., p. 337.

<sup>31</sup> E. Gombrich, *op. cit.*, p. 295 (trad. it. p. 250 s.).

<sup>32</sup> «[...] nicht nur im Bild, auch in den eigenen Lebensgewohnheiten der florentinischen Kaufleute lässt dasselbe Wohlgefallen an allmodischen französisierenden Allüren (sich) nachweisen. [...] Es war eben damals nicht anders wie heute: das liebenswürdige vermittelnde wurde dem pathetisch Eindrucksvollen vorgezogen [...]: lettera di Aby Warburg a Paul Warburg del 4 gennaio 1904, citata in Gombrich, *op. cit.*, p. 155 s. (trad. it. p. 137).

<sup>33</sup> «Was ist denn eigentlich hinter diesem Pseudo-Kampf vorgegangen? Zusammenstoß zwischen französisierendem barbarischen Mittelalter... und antikisierender 'Neuzeit'? Das Interesse im Kunstgenuss verschob sich, bekam einen Ruck nach vorwärts im Kantischen Sinne des interesselosen Wohlgefallens; wird dupliziert. Die abtastende Aneignung...die Häufung (Agglomeration und Ornament) verlangt...ein simplexer Akt — ersetzt durch mimische Einfeldung in den Körper — ein duplexer Akt» (A. Warburg, *Festwesen*, in Gombrich, *op. cit.*, p. 156 ss.; trad. it. p. 138).

<sup>34</sup> «Dieser realistische Trachtenstil 'alla francese', anscheinend so harmlos und naïv, ist jedoch tatsächlich der mächtigste Feind jenes höheren pathetischen Stils 'all'antica' gewesen, der schließlich erst mit Antonio Pollajuolos heroischem Gestus den lastenden Kleiderprunk abschüttelte» (A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, cit., p. 333; in Gombrich, *op. cit.*, p. 149; trad. it. p. 133).

<sup>35</sup> «Er war ein Kind seiner Zeit, in ihm kämpfte Neues mit Altem, grübelnde Theologie mit weltzugewandter Lebensfreude, aber — und

## LA CLEF DES SONGES

das ist das Eigentümliche seiner Weltanschauung — Mittelalter und Renaissance streiten nicht erbittert um die Seele dieses Florentiners, sondern teilen sich friedlich in ihren Besitz» (A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, cit., p. 72; in Gombrich, *op. cit.*, p. 98; trad. it. p. 94).

<sup>36</sup> E. Gombrich, *op. cit.*, p. 99; trad.it. p.94 s..

<sup>37</sup> «Der Ansatz bei den Hochzeitsdokumenten war keineswegs nebensächlich. Die Umwandlung der Jungfrau zur Gattin wird als das schicksalsträchtige Ereignis begriffen, zu dem Kunst, Mythologie und das tragische Lebensgefühl der Renaissance bemüht werden. Die Cassoni, die den kultivierteren Mädchen als Mitgift in die Ehe gegeben und von bedeutenden Malern dekoriert wurden, geben davon Zeugnis. An ihren durchaus nicht immer heiteren Darstellungen entdeckt Warburg zuerst den tiefen Sinn und rhythmischen Ablauf entscheidender Lebensvorgänge: Greif — Lauf — Tod. Aus den harmlos scheinenden Kunstgewerbeprodukten liest er die zugrundeliegenden Pathosformeln als bewegende Kräfte der Existenz heraus. Als er in einer Seminarsitzung auf diese Probleme zusteuert, fragt er mit verblüffendem Witz die jüngste der Studentinnen, eine Hamburger höhere Tochter: Wissen Sie, Fräulein S., was Cassoni sind? Nach kurzem Schweigen gibt er selbst die Antwort: Die Sarkophage der freien Liebe» (Klaus Berger, *Erinnerungen an Aby Warburg* (1979), in *Gratia*, Heft 7 (*Mnemosyne*), a cura di D. Wuttke, Göttingen 1979, p. 51).

<sup>38</sup> «Hier, wo tatsächlich der Kontakt mit einem nordischen Holzschnitt stattfand, wahrscheinlich die burgundische Variante eines verlorenen deutschen Originals dem italienischen Stecher zum Vorbild gedient hat, finden wir in den früheren Drucken des Kupferstichs eine tanzende Dame abgebildet im fossilen Staat der echten burgundischen Mode; ein plumpe Schleppkleid fesselt sie an den Boden, den Kopf belastet der Hennin mit breit herabwallendem Schleier. Auf dem späteren Abdrucke desselben Planeten hat der antike Schmetterling die burgundische Larve gesprengt; Victorienhaft wallt das Gewand, und auch die Medusenflügel am Kopf, willkom-

mene helfende Flugwerkzeuge der schwebenden Nympe, haben die stumpfsinnig prahlerische Spitzhaube verjagt. So offenbart sich elementar der autochtone antikisierende Bewegungsidealismus, den dann Botticelli zur sublimsten Ausdrucksweise der Frührenaissance gestempelt hat» (A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, cit., p. 338).

<sup>39</sup> P. van Huisstede (cfr. nota 19) definisce questa versione nella cartella con il motivo dei ranuncoli “serie 1 t/m 43”. Le definizioni di ‘penultima’ e ‘ultima versione’ sono da attribuirsi alla stretta collaboratrice di Warburg Gertrud Bing. Per una lista più dettagliata del materiale cfr. il saggio di Peter van Huisstede e il mio testo nel catalogo dell’esposizione di Vienna: W. Rappl. *Mnemosyne: Ein Sturmflug an die Grenze*, in *Aby M. Warburg. Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde*, a cura di U. Fleckner, R. Galitz, C. Naber e H. Nöldeke, Hamburg 1993; e ancora il catalogo dell’esposizione dell’atlante *Mnemosyne* tenutasi ad Amburgo, contenente la riproduzione annotata di tutte le tavole dell’‘ultima’ versione dell’atlante *Mnemosyne*: M. Koos, W. Pichler, W. Rappl, G. Swoboda, *Zur Konzeption der Begleitmaterialien*, in *Begleitmaterial zur Ausstellung ‘Aby Warburg. Mnemosyne’*, Hamburg [1994] e il medesimo catalogo con differenti stralci di testo e didascalie in occasione delle esposizioni di Siena e di Roma: *Mnemosyne. L’Atlante della memoria di Aby Warburg*. Materiali a cura di Italo Spinelli e Roberto Venuti, Artemide Edizioni, 1998.

<sup>40</sup> *Le Nozze di Costanzo Sforza e Camilla d’Aragona celebrate a Pesaro nel maggio 1475. Narrazione anonima, accompagnata da 32 miniature di artista contemporaneo*, Cod. Vat. Urb. lat. 899.

<sup>41</sup> «Der Frühling muß ferner gerätzmäßig verstanden werden, in seinem Zusammenhang mit Impresen, Liebesrätseln, für Feste und auf Teppichen» (A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, cit., p. 326).

<sup>42</sup> «Es ist ein wohlfeiler Triumph, das ‘Wie’ des Vergleichs zu stören und alles zu einer breiigen metaphorischen Bettelsuppe zusammenzurühren» (A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, cit., p. 328).