

CULTURA TEDESCA
A FIRENZE

*Scrittrici e artiste
tra Otto e Novecento*

A cura di
MARIA CHIARA MOCALI e CLAUDIA VITALE

Le Lettere

Questo volume raccoglie gli interventi presentati al convegno di studi
Cultura tedesca a Firenze: scrittrici e artiste tra Otto e Novecento
(Kunsthistorisches Institut in Florenz, Villa Romana Florenz,
Firenze, 24-25 maggio 2002)

PROGETTO SCIENTIFICO DEL CONVEGNO:
Maria Fancelli, Rita Svandrlik

ORGANIZZAZIONE:
Maria Chiara Mocali, Claudia Vitale

Le pagine 9-17 (*Le scrittrici fra storia e Arcadia*) dell'Introduzione
sono di Maria Chiara Mocali;
le pagine 17-24 (*Le artiste: la metaforica rinascita di sé*)
sono di Claudia Vitale.

Pubblicazione realizzata con il contributo del MIUR e del Dipartimento di
Filologia Moderna dell'Università degli Studi di Firenze.

In copertina: Max Klinger, Elsa Asenijeff um 1900,
Bayerische Staatsgemäldesammlungen Neue Pinakothek, München.

L'immagine di copertina viene pubblicata con l'autorizzazione
della Neue Pinakothek, foto dell'archivio Artothek di Weilheim.

Copyright © 2005 by Casa Editrice Le Lettere – Firenze
ISBN 88 7166 874 X
www.lelettere.it

SOMMARIO

Introduzione di Maria Chiara Mocali e Claudia Vitale . . . p. 9

1. ASPETTI TEORICI E STORICI

Maria Fancelli, <i>"Florenz 1900": ipotesi e prospettive di ricerca</i>	»	29
Maurizio Ghelardi, <i>Jacob Burckhardt e Firenze</i>	»	45
Silvia Ferretti, <i>Il mondo antico nella Firenze di Aby Warburg</i>	»	81
Lucia Borghese, <i>Attorno a Karl Hillebrand e Adolf von Hildebrand</i>	»	91

2. LE SCRITTRICI

Gisela Spies-Schlientz, <i>Isolde Kurz (1853-1944). Fra due culture, fra due fronti</i>	»	103
Uta Treder, <i>Isolde Kurz, cronista e voce di Firenze</i>	»	123
Maria Chiara Mocali, <i>Le scrittrici Ludmilla Assing, Malwida von Meysenbug e Ricarda Huch</i>	»	141
Maria Teresa Mori, <i>I salotti di conversazione e la comunità straniera nella Firenze post-unitaria</i>	»	171

Silvia Ferretti

IL MONDO ANTICO NELLA FIRENZE DI ABY WARBURG

La Firenze di Aby Warburg è la città rinascimentale che vive l'età del passaggio fra la tradizione medievale e la tensione verso forme nuove di espressione.

L'interesse della vicenda warburghiana nell'ambito delle interpretazioni dell'arte rinascimentale consiste in gran parte nell'intreccio che essa consente tra analisi storica delle opere d'arte e ripensamento dei rapporti di imitazione e creazione tra epoche diverse. La sensibilità di Warburg per la conflittualità interna a un'epoca culturale-storica gli consente di vedere, nell'adesione della società fiorentina rinascimentale alle forme espressive dell'antichità, una lotta fra realismo medievale e tendenza all'innovazione idealizzante, lotta che si svolgeva sia nell'attitudine creativa degli artisti sia nella volontà autocelebrativa dei committenti.

I primi esempi che si incontrano nella ricerca di Warburg sono quelli di Botticelli e di Ghirlandaio. Entrambi, l'uno per suggerimento letterario dell'amico Poliziano, l'altro per l'esperienza imitativa di sarcofaghi di derivazione classica, inserirono l'attualizzazione idealistica nel loro decorativismo tradizionale e nelle consuetudini di vita di una borghesia fiorentina in ascesa.

Come è noto, Warburg evidenzia gli accessori in movimento quali testimoni di un bisogno di esprimere il *pathos* vitale, che talvolta è originato dalle visioni di festa e di bellezza e talvolta dalla necessità di dare forma a un senso tragico dell'esistenza, a un sentimento di incertezza verso il futuro.

Tra la fine dell'Ottocento e i primi due decenni del Novecento Warburg attinge per le sue teorie sull'arte fiorentina del primo

Rinascimento a un patrimonio interpretativo che si è plasmato e consolidato nel corso di più di un secolo, a partire dal Classicismo della seconda metà del Settecento fino a Nietzsche e Burckhardt, cui lo storico guarda come ai suoi maestri e ispiratori in senso preminente.

Tale patrimonio si fonda sull'elaborazione critica di alcuni concetti tradizionali e fondamentali per descrivere il rapporto tra l'arte e ciò che essa riflette. Uno di questi concetti è quello di imitazione: imitazione della natura, delle azioni umane e divine nel mito, delle opere degli antichi.

I primi romantici, ma ancora prima di loro, nella cultura tedesca, Lessing, Schiller e Goethe, Moritz e Kant, tentarono di mettere in questione, attraverso una critica radicale, il concetto di imitazione che a partire dalla classicità era stato un baluardo delle teorie sull'arte fino a Winckelmann. È appunto con Winckelmann che avvenne la prima messa in questione di questo concetto, quando egli incitò gli artisti del suo tempo a imitare le opere dell'arte greca, avendo esse raggiunto una insuperabile perfezione nella capacità di cogliere la vitalità delle forme naturali, componendole secondo un ideale di bellezza che era il punto di arrivo di quella civiltà, della religione degli dèi, delle antiche abitudini esistenziali, di un clima confortevole e di un'educazione radicale alla grazia fisica.

Winckelmann però aveva un'intuizione così penetrante della necessaria originalità di ogni creazione artistica, che esortava gli artisti a imitare le opere d'arte (o meglio il criterio compositivo) degli antichi, affinché anche essi, i moderni, potessero fare, come quelli, opere "inimitabili". In questo apparente paradosso è implicita, mi sembra, la critica di un concetto tradizionale di imitazione per attingere a uno più complesso. Anche nella persuasione che siano da imitare le opere e non la natura, si trova il germe delle successive concezioni preromantiche e romantiche del rapporto arte-natura e della sua importanza per interpretare le diverse epoche culturali.

Molti e complessi sono i motivi che spinsero i successori di Winckelmann a criticarne la teoria: l'aspirazione a fondare l'arte moderna su criteri autonomi rispetto all'antichità e rispetto a ogni epoca precedente, la volontà di una emancipazione dalle regole delle età precedenti per avere un'arte che rispecchiasse il mondo nuovo e gli uomini che in esso lottavano e costruivano, perché si pensa-

va che ogni età fosse diversa e avesse diverse esigenze di espressione, e pertanto scegliesse di esprimersi attraverso diversi modelli culturali.

Alcuni, come Schiller e Hölderlin, vedevano il mondo moderno come un mondo abbandonato dalle antiche e beate divinità e in questa nuova povertà, nella mancanza attuale di una capacità a identificarsi con la natura divina, l'arte era chiamata a dar voce a nuove forme. Altri, come i fondatori del circolo di Jena, pensavano che l'arte dovesse riflettere le tendenze romantiche o "progressive" del nuovo pensiero e della nuova scienza, quelle tendenze che si muovono con la storia, che mutando incessantemente non possono mai ripiegarsi sul passato ma reclamano dal poeta e dall'artista figurativo l'invenzione che rifletta questo sentimento della novità e del divenire.

Lo sguardo rivolto al passato è quindi o intriso di nostalgia per la perdita di una ricchezza e pienezza di vita non più attingibile nel presente, oppure è uno sguardo storico, volto a studiare gli antichi o per puro desiderio di conoscenza o per cogliere e far risaltare le differenze dalla modernità: la poesia antica era ingenua, quella moderna è sentimentale, quella era bella e questa è interessante, i miti antichi erano simbolici mentre i moderni sono rappresentabili nel segno dell'allegoria, e così via.

Warburg non mette ormai più in questione il concetto di imitazione, esso è già stato discusso ed elaborato dai suoi predecessori e lui se ne serve semplicemente, senza difficoltà o pregiudizio, cogliendone però il significato del tutto moderno e rivoluzionario di una autonoma vitalità dell'immagine originaria e delle sue trasformazioni. Egli nota che nel Rinascimento gli antichi esemplari tornarono a godere di una indiscussa attualità grazie a una particolare attitudine del genio fiorentino, alla "fusione armonica che gli era propria di forza artistica originale e capacità imitativa". E naturalmente Warburg sa bene che l'insistenza con cui il Rinascimento riprende forme dall'antichità dipende sostanzialmente dal punto di vista che gli uomini di allora avevano sulla tradizione classica, dal modo di interpretare quelle forme del passato.

In Warburg agisce quindi del tutto l'idea per cui ogni sguardo consapevolmente e intensamente volto al recupero del passato deve, per essere creativo, non soltanto fondarsi su una immedesimazione

consapevole col passato, ma anche partire da una personale e originale interpretazione di esso. La soddisfazione della brama archeologica di essere fedeli alla propria fonte e la capacità di farla rivivere vanno insieme al bisogno di esprimere qualcosa di essenziale alla propria attuale concezione del mondo, alla quale nel Rinascimento le forme antiche sembravano fornire il conforto di immagini altamente significative.

Warburg vede ciò che è antico come dotato di particolare energia, di una forza viva, che irrompe a potenziare l'inventiva dell'artista rinascimentale. Nella sua visione dell'arte fiorentina del secondo Quattrocento e della sua ricezione dell'antico riscoperto, influisce un'idea del mondo classico che appare in contrasto dichiarato con quella di Winckelmann, e che si è formata in modo altrettanto dichiarato sulle tesi espresse da Nietzsche nella *Nascita della tragedia*. È quindi una concezione del mondo antico che vede una particolare accentuazione della presenza del tragico in quelle forme culturali, un tragico che mette in mostra, che offre sulla scena il dramma insanabile del conflitto in cui vive l'uomo tra forze positive e negative, formative e caotiche. In breve si tratta della polarità tra apollineo e dionisiaco.

Il Rinascimento predilige le forme agitate piuttosto che quelle calme e serene, perché, come l'uomo greco dell'età attica, vive un periodo di faticose e repentine transizioni di civiltà e ha bisogno di veder espresso il suo sentimento di inquietudine, di senso del rischio e della lotta fra sé e il destino o la fortuna, in forme adeguate, di rispecchiarsi in un'arte dell'eccesso e non solo della misura.

Ritengo però che molto di Winckelmann sia ancora al fondo di alcune analisi warburghiane. La stessa famosa formula volta a compendiare il significato dell'arte classica comporta una sorta di dialettica polare: nobile semplicità e quieta grandezza è la formula retorica in cui si prospetta la capacità del mondo figurativo greco di tenere insieme concetti, se non opposti, almeno divaricanti nell'uso comune rispetto all'arte. Ciò che è nobile infatti non può, nella retorica classica e nemmeno nella poetica, essere completamente semplice, perché implica magniloquenza, uso di concetti elaborati e altisonanti. Così la grandezza è nell'estetica antica associata piuttosto al sublime, cioè per lo più al nobile stesso o addirittura al tragico, a

qualcosa comunque che non lascia tranquilli ma provoca passioni, accende gli animi di *pathos* e li inquieta. La quieta grandezza è dunque davvero quasi una contraddizione in termini, come sapeva bene Winckelmann, e la fortuna della formula nella storia dell'arte è proprio nella sua capacità di sconquassare e ricomporre artificialmente nozioni di natura polare.

Warburg critica invece espressamente quella formula, nella quale vede un disconoscimento della realtà psicologica che sta al fondo delle opere d'arte antiche che sono prese a modello per la modernità. L'esempio più eclatante per lui è quello che riguarda il gruppo del Laocoonte, sul quale, dopo Winckelmann, si era esercitata la perspicacia illustrativa e interpretativa di autori come Lessing e Goethe. Il gruppo che raffigura la vicenda terribile del sacerdote troiano e dei suoi figli straziati dai serpenti, esprime per lo storico amburghese una effettiva tragedia espressa nel marmo, proprio per la virtù dell'artista di formare immagini dall'orrore di un caos senza possibilità di rimedio, generatore di *pathos*. La consonanza del Rinascimento con il Laocoonte è dovuta a un bisogno psicologico di esprimere nella concitazione dei gesti e rendere visibile un senso altamente drammatico dell'esistenza.

Ma anche l'arte di fissare le immagini della vita in movimento, che Warburg vede trasmesse dagli antichi ai fiorentini, era stata sottolineata con forza da Winckelmann quando ci rappresentava gli artisti greci intenti a cogliere nelle palestre il senso delle forme in movimento, guardando combattere ragazzi nudi e osservando l'impronta lasciata dai loro corpi sulla sabbia. Diversamente, come nota Winckelmann, dall'artista moderno, che studia nelle accademie il corpo umano osservando un modello statico.

E persino quell'esigenza del Quattrocento italiano di fare riferimento a un mondo intatto di bellezza e di una dimestichezza con gli dei e con altri esseri divini come le ninfe e i satiri, che Warburg riconosceva nell'interesse degli artisti rinascimentali per quegli elementi antichi che egli chiama formule di *pathos*, anche questa esigenza era già espressa da Winckelmann quando esaltava la presenza del divino nelle statue nobili e piene di una vita perenne delle divinità greche. L'artista moderno, diceva lo storico dell'arte già nel 1755, deve leggere la letteratura greca e testi che illustrino la mitologia classica.

In fondo, quando Warburg, nella sua ricerca precisa e piena di risorse dei documenti che compongono la storia del ritorno degli antichi nella civiltà moderna, rileva che in tali documenti “si manifesta quella influenza bifronte, sin qui inosservata, che gli antichi hanno esercitato sullo sviluppo stilistico del primo Rinascimento”, torna a separare quello che Winckelmann aveva congiunto, rileva cioè una mimica intensificata apportatrice di *pathos* da un lato e una serenità classicamente idealizzante dall'altro. Apollineo e dionisiaco sono dunque, come testimonianze di un'esperienza vissuta appassionatamente nel dramma greco, ciò che torna sempre a interessare gli artisti che sono dotati per “imitare efficacemente”. Il desiderio di liberarsi dall'oppressione di una tradizione statica è ricorrente nella storia dell'arte e ogni volta che riappare implica una riappropriazione che è reinterpretazione.

Warburg parla anche di “scambio di civiltà tra nord e sud così come tra antico e moderno”: il moderno imita l'antico ma lo interpreta, l'antico viene in soccorso alle necessità espressive del moderno ma ne è sottomesso e manipolato. Per questo si può riscontrare nei disegni del Pollaiuolo raffiguranti le fatiche di Ercole una tensione patetica che è nello stile degli antichi ma “aldilà degli antichi”, un'espressione che è stata sagacemente commentata da Andrea Pinotti nel senso che la carica emotiva della formula di *pathos* è fuori del tempo storico, così come della dimensione geografica.

Si vede quindi quanto diversificata sia al suo interno la visione che ha Warburg del mondo rinascimentale nel suo rapporto con l'antichità: vi è il senso di una assoluta novità del Rinascimento e insieme del ritorno tipologico di forme stilistiche che segnano il ripetersi di situazioni psicologiche e problemi che investono da sempre l'umanità.

Interpretando l'epoca come età di passaggio e quindi agitata da vistose intime contraddizioni, le “polarità”, appunto, egli ritiene che nel mondo antico della tragedia e dei miti dalla forte passionalità e dal contenuto violento, l'artista rinascimentale trovasse un deposito di immagini cui attingere per rispecchiare se stesso adeguatamente.

Il Rinascimento ha quindi fornito dell'antichità classica greca e romana una visione a sé adeguata, che nelle sue opere ha provveduto a tramandare alle età successive e che noi siamo chiamati, dalla ricerca di Warburg, a riscoprire e a comprendere proprio attraverso

un'ampia analisi antropologica e storica delle forme artistiche. Egli ha interpretato il Rinascimento e il mondo antico come consonanti nella formula della polarità apollineo-dionisiaco, che fino ai suoi ultimi giorni ritenne una valida chiave interpretativa, come dimostra la densa introduzione all'Atlante di immagini *Mnemosyne*.

La concezione di una polarità intrinseca al modo di esprimersi del mondo greco viene usata da Nietzsche per rendere perspicue le origini dello spettacolo tragico nella Grecia del quinto secolo, ma era stata espressa in relazione ai greci già molto prima, ad esempio e forse soprattutto da Hölderlin. Più di chiunque altro questo poeta ha pensato e sentito la lontananza dal mondo classico e ha tentato di immedesimarsi nella violenza espressiva della poesia greca per avvicinarsi al senso dei miti antichi, così oscuro eppure ancora così coinvolgente per la nostra emotività. Hölderlin ha anche riportato ad espressione nelle sue poesie un tentativo di interpretazione di quei miti che era già stato perseguito dai pensatori neoplatonici, come quando torna a vedere l'avvicendamento fra Cronos e Zeus come il segno di un passaggio epocale grandioso. Plotino ne aveva dato una lettura allegorica finalizzata a rendere efficace il suo pensiero della generazione del demiurgo che impersona l'anima del mondo, dal *nous* che è rappresentato da Cronos. Nella poesia di Hölderlin, piena di una struggente nostalgia del mondo greco e insieme dell'incanto della sua rievocazione, raggiunta con lo sforzo pieno di pathos compiuto per immedesimarsi in quella sofferenza e in quella violenza rivelatrice di senso, si trova molto dell'ansia interpretativa di Warburg.

Mi è stato impossibile finora trovare le tracce di una meditata conoscenza di Hölderlin da parte di Warburg, da non dare per certa però, perché il poeta non ha avuto una fama diretta nell'Ottocento, che è il secolo della formazione intellettuale di Warburg. Però certamente quella esperienza della lettura e rivisitazione, come si dice oggi, del *pathos* antico era nota a Friedrich Creuzer, l'artefice della reinterpretazione della natura del simbolo greco delle origini nel romanticismo tedesco, a Hegel e a Schelling, ed era stato oggetto di studio intenso, fin dalla giovinezza, da parte di Nietzsche.

Warburg è in certo senso il punto d'arrivo di una catena di interpretazioni del mondo antico su cui si sono affannati i suoi prede-

cessori, sia che ne auspicassero il recupero come talvolta tenta di credere Burckhardt, sia che ne vedessero ormai ineluttabile il tramonto definitivo attraverso la lacerazione prodotta dalla metafisica occidentale, come è per Nietzsche. Per Warburg ci sembra che nessun recupero sia possibile se non a prezzo di una vera capacità di rinnovamento e di inventiva e di una sensibilità esasperata e dolente. In realtà per lui il mondo greco colpisce sempre la nostra fantasia e questa riproduce formule antiche in vesti e atteggiamenti nuovi.

In Warburg coesistono entrambe le tendenze: da un lato il bisogno di credere che la cultura antica sia l'incontrastabile modello di ogni tentativo riuscito di esprimere la vita, il progresso, il senso della civiltà di appartenenza, attraverso simboli efficaci. Dall'altro la visione di un tipo umano come quello che viene chiamato "rinascimentale" che reinterpreta il suo modello cogliendone e potenziandone i dettagli e adattandoli a sé come segnali di crisi, di percezione della difficoltà e drammaticità dell'esistenza.

Noi possiamo vedere anche con qualche stupore che Warburg ci ripresenta la possibilità concreta di rivivere il *pathos* antico, di far riemergere dalla nostra memoria più profonda le forme intatte di quel mondo antico. Egli ci insegna il modo in cui gli uomini del Rinascimento riuscirono a vedere nei documenti trasmessi dall'antichità, attraverso i secoli e le innumerevoli modificazioni, legami e connessioni che espressero in un linguaggio formale insieme innovativo e antico. Tentando di riscoprire quelle connessioni, che sono anche e soprattutto di natura psicologica e mentale, si può mantenere vivo quel mondo e se ne possono adottare motivi con cui dar forma a un'arte che sia, come sempre dovrebbe essere l'arte, il riflesso di ciò che è nuovo e di ciò che è perenne nell'umanità.

Nelle tesi di Warburg è insita in parte la visione classicista di un'antichità assorta nella contemplazione del divino, che neppure il romanticismo e l'idealismo moderno, nel loro tentativo di superamento e di rifondazione, hanno mai abbandonato del tutto, e in parte la visione, che con la prima convive, di un conflitto permanente nella storia dell'uomo, tra passato e presente, fra tradizione e divenire, o, come nell'esempio eclatante di Francesco Sasseti e del suo monumento funebre in Santa Maria Novella, fra devozione cristiana e volontà di autoaffermazione mondana.

Dal punto di vista della ricerca storico-culturale, emerge dall'a-

nalisi di Warburg la cognizione del fatto che ogni epoca della storia occidentale si può definire anche attraverso i modi del suo rapporto con i documenti dell'antichità. La distanza maggiore o minore che instaura con quelli, la memoria viva che ne sperimenta in sé o l'oblio e l'indifferenza in cui li abbandona, danno la tonalità all'epoca, alla sua vitalità e alla sua possibilità di comprendersi: perché i simboli e le formule dell'arte dell'antichità non sono vincolati, come si è creduto a lungo, unicamente a un tempo e a uno spazio o a una cultura, ma sono impressi sin dal loro moto originario nella spontanea attività formatrice di immagini degli uomini di ogni epoca e cultura.

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO:

- Aby Warburg, *La "Nascita di Venere" e la "Primavera" di Sandro Botticelli* (1893), *I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589* (1895), *Arte fiamminga e primo rinascimento fiorentino* (1902), *Dürer e l'antichità italiana* (1905), *Le ultime volontà di Francesco Sassetti* (1907), in *La rinascita del paganesimo antico* Firenze 1966; edizione originale, *Gesammelte Schriften*, Leipzig 1932.
- Aby Warburg, *Schlangenritual* (1923), London 1988, tr. it. di G. Carchia e F. Cuniberto *Il rituale del serpente*, Milano 1998.
- Aristotele, *Poetica*.
- Pseudo-Longino, *Trattato sul sublime*.
- Plotino, *Enneadi*, 5,8, *Sul bello intelligibile*.
- J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung* (1755), in ital. a cura di M. Cometa, *Pensieri sull'imitazione*, Palermo 1980.
- G. E. Lessing, *Laokoon* (1766), tr. it. a cura di T. Zemella, *Laocoonte*, Milano 1994.
- F. Hölderlin, *Natur und Kunst*, tr. it. di L. Reitani, *Natura e arte*, in *Tutte le liriche*, Milano 2001.
- A. Pinotti, *Memorie del neutro*, Milano 2001.
- G. Szonyi, *Le intuizioni di Aby Warburg alla luce delle sfide postmoderne*, in *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei*, a cura di M. Bertozzi, Ferrara 2002.