

**La città, l'archivio, lo studioso e l'immagine:  
attorno a un aggiornamento fiorentino  
del *Bilderatlas warburghiano***

Mattia Cinquegrani\*

**Riflessioni a partire dalla mostra *Camera con vista. Aby Warburg, Firenze e il laboratorio delle immagini* a cura di Costanza Caraffa, Marzia Faietti, Eike Schmidt, Bill Sherman, Giovanna Targia, Claudia Wedepohl, Gerhard Wolf (Le Gallerie degli Uffizi, Firenze 18 settembre 2023 - 10 dicembre 2023)**

Seduto al tavolo della sua camera fiorentina, presso l'Hotel d'Italie, Aby Warburg non è che un'ombra grigia eppure tutta intenta ad appuntare qualcosa, mentre là fuori – oltre la tenda aperta e al di là della finestra – una macchia meno scura e più fumosa disegna il Bellosguardo, assieme alla chiesa di San Frediano. Nella sua sfocata complessità, quest'impressione fotografica, realizzata a Firenze nel 1906, sembra restituire il senso di una relazione tanto stratificata quanto inevitabile: la città e lo studioso sono due immagini impendibili ma nettissime, sono due forme impastate di una sola materia.

«Florenz ist mein Schicksal» / «Firenze è il mio destino» scrive lo stesso Warburg tra le righe di una lettera primaverile del 1929, composta in occasione di un ennesimo soggiorno nella città italiana (ennesimo ma anche ultimo, giacché precederà, di pochi mesi soltanto, la sua morte). L'ineludibile necessità di quel «destino», d'altro canto, sembra tracciare il suo avvio già quarantun anni prima quando, ancora ventiduenne, Warburg conosce Firenze in occasione di un seminario lì condotto da August Schmarsow, fra l'ottobre del 1888 e il marzo dell'anno successivo. Il ruolo seminale di quel semestre accademico potrebbe trovare una piena manifestazione anche solo in virtù dell'incontro che Warburg, proprio in questi mesi, ha con la botticelliana *Nascita di Venere*. Assieme alla *Primavera* (allora conservata presso la Galleria dell'Accademia, fra un'infinità di opere considerate minori), è precisamente quell'imponente dipinto che verrà a costituire

\* Mattia Cinquegrani, Università Roma Tre, [mattia.cinquegrani@uniroma3.it](mailto:mattia.cinquegrani@uniroma3.it).

l'oggetto della sua dissertazione, presentata nel dicembre 1891 per la *Promotion* in filosofia all'Università di Strasburgo e pubblicata un anno più tardi (seppur con data 1893) presso l'editore Leopold Voss di Amburgo-Lipsia.

Il presente lavoro – segnala l'autore all'avvio del volume – è un tentativo di confrontare i noti dipinti mitologici di Sandro Botticelli – la *Nascita di Venere* e la *Primavera* – con le corrispondenti idee della letteratura poetica e teorico-artistica del tempo al fine di rendere più chiaro a quali aspetti dell'Antico fossero “interessati” gli artisti del XV secolo. Un tale confronto ci permette di seguire passo dopo passo come gli artisti e i loro consiglieri scorgessero “nell'Antico” un modello che esigeva un movimento esteriormente intensificato [...]. Occorre sottolineare che questo aspetto è degno di nota per l'estetica psicologica, poiché proprio nella cerchia degli artisti più creativi è possibile osservare, nel suo divenire, il significato dell'atto estetico “empatico” come forza costitutrice dello stile (ora in Warburg 2021, p. 325).

In questa *indagine sulle rappresentazioni dell'Antico nel primo Rinascimento italiano* già si manifestano i caratteri propri di quella modalità della ricerca che definirà interamente l'indagine warburghiana, sino alla lunga progettazione del *Bilderatlas Mnemosyne*.

Organizzato da Warburg in forme differenti, durante i due anni conclusivi della sua vita, l'*Atlante* porta ai termini più estremi gli elementi sostanziali di un preciso metodo storico-interpretativo, attraverso la configurazione di un'opera la cui struttura è destinata a conservarsi aperta, oltre che incompiuta e ipotetica (Didi-Huberman 2006, p. 416; Wolf in Faietti, Schmidt, Targia, Wolf 2023, pp. 19-20). Se persino la cosiddetta «ultima versione», composta da 971 immagini raccolte in sessantatré tavole differenti, non potrà che restituire il ritratto di un processo cristallizzato solo a fronte della scomparsa del suo creatore (tanto che la relativa riproduzione fotografica è prodotta in maniera postuma), è ancor più vero che non troverà alcuna realizzazione l'ipotesi di una pubblicazione del *Bilderatlas Mnemosyne*, costituita da un numero pressoché doppio di immagini. Soprattutto, però, la precarietà di un simile iper-testo appare inscritta nella natura più autentica di un'indagine espositiva che costruisce la propria grammatica essenziale attorno a una messa in relazione fra parti in apparenza disgiunte, eppure infinitamente raccordabili. La possibilità di una costante riscrittura ideale e per questo fisica (i pannelli, rivestiti di lino nero, raccoglievano materiali appuntati per mezzo di piccolissime pinze, così da facilitarne l'eventuale sostituzione) rappresenta, a ben vedere, il senso stesso di un casellario visuale che, nel tentativo di

definire le relazioni fra le diverse unità, sancisce la loro mobilità entro l'intera architettura, il loro poter essere continuamente ricollocate.

D'altro canto, a dominare il *Bilderatlas Mnemosyne* non sono le singole componenti iconografiche, quanto le relazioni che diventa possibile istituire tra di esse, nel tentativo di ricostruire la vasta mappa di quei processi di «migrazione nello spazio e nel tempo» (Didi-Huberman 2006, pp. 264-267) in grado di congiungere forme e culture in apparenza disgiunte. Entro una simile traiettoria, pertanto, anche le progressive registrazioni fotografiche del progetto (le due precedenti all'ultima risalgono una al maggio del 1928 e l'altra all'agosto e settembre dello stesso anno) non rappresentano che dei materiali di appoggio per lo studioso, utili a individuare delle tappe momentanee nell'evoluzione del processo ma mai un vero e proprio esito.

Una simile sensazione di provvisorietà, non a caso, attraversa persino i recenti allestimenti in area germanica, con la mostra *Bilderatlas Mnemosyne. Das Original* che – tra il 2020 e il 2021 – ha portato l'ultima versione dello studio warburghiano all'Haus der Kulturen der Welt di Berlino, alla Bundeskunsthalle di Bonn e alla Deichtorhallen di Amburgo.

È sulla scorta di questa esperienza e in forza di un interesse sempre più evidente nei confronti di Aby Warburg e della sua opera che, dal 19 settembre al 10 dicembre 2023, le Gallerie degli Uffizi hanno ospitato la mostra *Camere con vista. Aby Warburg, Firenze e il laboratorio delle immagini*, curata assieme al Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, con la collaborazione del Warburg Institute di Londra. Senza replicare l'esperienza tedesca, Costanza Caraffa, Marzia Faietti, Eike D. Schmidt, Bill Sherman, Giovanna Targia, Claudia Wedepohl e Gherard Wolf scelgono qui di utilizzare l'*Atlante* per indagare tanto il rapporto tra l'autore e Firenze, quanto il contributo che l'orizzonte della città ha portato allo studioso. Una prospettiva, questa, che ambisce a recuperare con precisione la funzione anche privata del lavoro warburghiano (Agamben, 1984, pp. 59-60), come la sua concezione dell'indagine artistica: «Essa non deve cercare nell'arte una purezza formale, poiché senza il peso della vita ogni cosa risulta priva di significato, archeologicamente e filologicamente inerte» (Ghelardi in Warburg 2021, p. XLI). Si propone allora, nelle stanze degli Uffizi, soltanto una selezione di quattordici tavole più o meno apertamente implicate con l'universo fiorentino e provenienti da tutte e tre le edizioni del *Bilderatlas Mnemosyne*. Inoltre, l'intera esposizione si costruisce volutamente attorno alla loro integrazione con

un ricco corredo di fotografie della città, relative al periodo dei soggiorni warburghiani, come con una piccola selezione di materiali privati (fra i quali appunti, lettere e ritratti di famiglia). L'opera, nella sua forma più esplicitamente precaria e temporanea, si raccorda così all'universo urbano e personale.

D'altronde, proprio il definirsi delle relazioni diviene per la mostra un elemento cruciale, che si propaga lungo l'intero progetto espositivo nelle direzioni più disparate e innestando il lavoro di Warburg in uno straordinario intrico di spazi e temporalità. Alle molte traiettorie, già proprie delle tavole warburghiane, si aggiungono qui quelle che da esse si dipanano lungo le molte sale degli Uffizi. Sono, in primo luogo, i dipinti e le sculture originali a ricongiungersi con le loro riproduzioni fotografiche, ordinatamente disposte entro i quattordici pannelli scuri. Così, le due grandi raffigurazioni mitologiche botticelliane sono affiancate dalla relativa tavola 39 della cosiddetta «ultima versione», dal titolo *Botticelli. Stile idealizzante. Baldini, primo e secondo Amor in stile antico. Pallade come stendardo da torneo. Immagini di Venere. Apollo e Dafne = metamorfosi. Corno di Acheloo*. Al contempo, la duplice stratificazione semantica e iconografica è ulteriormente amplificata dalla presenza di opere contemporanee e di interventi artistici. Questi, pur senza riuscire forse a replicare la complessità e la ricchezza della riflessione di Warburg e limitandosi spesso al gioco dell'accostamento simbolico o tematico (si pensi alla proiezione video di un jet da combattimento libanese, realizzata da Akram Zaatari sul vuoto di un affresco a tema militare nella stanza 20 degli Uffizi), sanno comunque espandere ulteriormente il discorso, riagganciandolo in maniera esplicita alla dimensione dell'attualità.

Senza costringersi entro i confini della ricostruzione, *Camere con vista* prova a elaborare in una forma più complessa il discorso tratteggiato da Aby Warburg nel corso dei suoi studi, intensificandone le molte spinte, attualizzandone il discorso e ampliandone ulteriormente le strategie di interazione con l'orizzonte circostante. Ben più di un semplice spazio espositivo che si riflette nella propria immagine del passato, ben oltre la funzione cruciale esercitata nella formazione culturale di Warburg e nella sua indagine, Firenze e le Gallerie degli Uffizi acquisiscono qui il carattere di un vero e proprio laboratorio, entro il quale la riflessione warburghiana ancora sa dimostrare – a distanza di quasi un secolo – una sua piena attualità, intessendo un confronto ininterrotto con il passato e col presente.

## Riferimenti bibliografici

AGAMBEN G., *Aby Warburg e La scienza senza nome*, «aut-aut», nn. 199-200, 1984.

DIDI-HUBERMAN G., *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

Faietti M., Schmidt E.D., Targia G., Wolf G., *Camere con vista. Aby Warburg, Firenze e il laboratorio delle immagini*, Giunti, Firenze 2023.

WARBURG A., *Astrologica. Saggi e Appunti 1908-1929*, Einaudi, Torino 2019.

WARBURG A., *Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze, frammenti*, Einaudi, Torino 2021.