La passione tempestosa e la prudenza storico-artistica si intrecciano.

Note sullo studio della Ninfa, figura in movimento, nel progetto Ninfa fiorentina di Aby Warburg e André Jolles

Ada Naval[*]
Universitat Pompeu Fabra | Università Ca' Foscari
adanavalg@gmail.com

Abstract

This article examines *Ninfa fiorentina*, the project jointly conceived by Aby Warburg and André Jolles in 1900 in the form of a fictional correspondence. It explores how the fascination with the "figure in movement" was distributed between the two interlocutors: Jolles, adopting the role of the enamored aesthete, and Warburg, by contrast, assuming critical distance in order to elaborate his philological-historical method. Drawing on notes and unpublished preparatory materials preserved in the Warburg Institute Archive [WIA], the article demonstrates that the epistolary genre was not merely a rhetorical device but a genuine theoretical principle, grounded in a carefully articulated division of roles. It argues that this framework made possible an exceptional and necessary doubling between passion and prudence. In this dynamic interplay, Jolles's *tempestuous passion* and Warburg's *historical-artistic prudence* reveal the duality at the core of Warburg's reflection on *Ninfa*, the image in movement.
***Keywords:** Aby Warburg, method, Ninfa fiorentina.*

Il 3 agosto 1902 Aby Warburg riceve una lettera dal suo amico Jacques Dwelshauvers, nella quale gli chiede: *vous découvert qui es la très jolie femme qui paraît dans le Nativité du S. Jean?*[1] La domanda riguarda la figura che incede frettolosamente nella *Nascita di San Giovanni* degli affreschi eseguiti da Domenico Ghirlandaio nella Cappella Maggiore o Cappella Tornabuoni di Santa Maria Novella e destinata a diventare l'esempio paradigmatico della Ninfa warburghiana.

* Amb el suport del programa predoctoral AGAUR-FI ajuts Joan Oró de la Secretaria d'Universitats i Recerca del Departament de Recerca i Universitats de la Generalitat de Catalunya i del Fons Europeu Social Plus.
1 © The Warburg Institute. WIA GC/646.

© 2026 – The Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

La domanda formulata nel 1902 da Dwelshauvers, giunge due anni dopo che Aby Warburg, insieme all'amico André Jolles, aveva intrapreso un progetto in forma di corrispondenza fittizia intitolato *Ninfa fiorentina*, dedicato alla giovane fanciulla che entra nella stanza portando frutti fiorentini.
La scena, in particolare il personaggio – l'ancella, la Ninfa –, costituisce l'oggetto di studio di due lettere nelle quali Jolles, da un lato, maschera i postulati teorici sotto le spoglie di una dichiarazione d'amore per la giovane, mentre Warburg, dall'altro, sollecita a comprendere il perché della sua irruzione sulla scena attraverso lo studio di "ciò che sta dietro queste immagini…" [*was hinter diesen Bildern vorgeht*…].[2]

Le due lettere che danno forma alla corrispondenza, l'Epistola prima di Jolles e la risposta di Warburg, sono l'unico documento definitivo[3] che ha permesso di avvicinarsi alle riflessioni che entrambi gli studiosi sviluppano alla luce della rappresentazione della figura in movimento. Entrambe le lettere si conservano presso l'Archivio Warburg di Londra [WIA] insieme ai numerosi materiali relativi al processo di lavoro (annotazioni, schemi, appunti, disegni, abbozzi e testi appartenenti solo a Warburg, nonché una considerevole quantità di materiale d'archivio raccolto da lui durante le sue ricerche sulla Firenze del Quattrocento).[4]

Sulla base di questi materiali, insieme al testo delle due lettere, il presente contributo intende mostrare in che modo il genere epistolare del progetto si fondi su una necessaria ripartizione di ruoli. L'importanza del genere epistolare e della ripartizione di ruoli è già presente nell'interpretazione di Gombrich nella sua *Biografia intellettuale di Aby Warburg*, quando egli considera che la lettera di Jolles "ha lo scopo di indurre Warburg allo scoperto."[5] Tuttavia, gli importanti

2 Jolles e Warburg, "Ninfa fiorentina," 198–210; trad. it. in Warburg, *Opere*, 250; Warburg, *Fra antropologia*, 405.
3 L'*Epistola prima* di André Jolles è effettivamente un lavoro definitivo che Jolles consegna a Warburg il 23 novembre 1900. Al contrario, la risposta di Aby Warburg, soprattutto a partire dal foglio 5, presenta un evidente carattere di lavoro in corso. Tuttavia, grazie all'esistenza di bozze dirette della redazione della risposta (WIA.III.55.3.1–2), che testimoniano un'elaborazione preliminare, possiamo considerare che i fogli conservati nella sottocartella WIA.III.55.2 documentino una fase relativamente avanzata, conclusiva, del processo di stesura.
4 Alcuni tra i frammenti più significativi furono pubblicati da Gombrich nel capitolo "Il frammento della Ninfa" della sua *Aby Warburg: Una biografia intellettuale*. Gombrich, *Biografia intellettuale*, 99–116.
5 Gombrich, 101.

studi successivi – già dal primo saggio di Salvatore Settis nel 1990 fino al recente studio di Claudia Wedepohl nel 2023[6] – hanno ricostruito con maggiore precisione l'importanza di Jolles come parte attiva del progetto e, soprattutto, hanno mostrato come la corrispondenza consente di stabilire un vero dialogo teorico tra i due amici.

In questa prospettiva, questo contributo intende proseguire su tale linea di ricerca. Si argomenterà, grazie allo studio di alcuni materiali inediti, che tale divisione non fu soltanto un dispositivo retorico, un divertimento, ma un vero principio teorico. Così, attraverso un esempio specifico, il primo punto di uno schema redatto da Warburg nei materiali, si evidenzierà che i ruoli, in concreto l'esaltazione amorosa di Jolles, furono definiti con una certa precisione nella fase preparatoria del progetto.[7]

Ciò apre, a sua volta, lo snodo interpretativo fondamentale di questo contributo: che il genere epistolare raccoglie, e al contempo rende possibile, la necessità di uno sdoppiamento per il quale tutta la fascinazione sulla Ninfa ricade su Jolles, e Warburg può distanziarsi dalla figura in movimento per introdursi nello studio della "sua famiglia."[8]

I due amici, Aby Warburg e André Jolles, si erano conosciuti nei primi mesi del 1894, poco dopo che Warburg aveva terminato la sua tesi su Botticelli.[9] È proprio grazie a due articoli pubblicati da

6 Settis, presentazione, vii–xxxix; Wedepohl, "Ambitious Undertaking," 83–130. Ulteriori studi rilevanti sulla corrispondenza sono riportati direttamente in bibliografia. Tra questi si distinguono Contarini e Ghelardi, "Verkörperte Bewegung"; Weigel, "Göttin im Exil."

7 Questo elemento si ritrova anche nei fogli che compongono i cosiddetti abbozzi del 1900. I primi fogli, redatti da André Jolles, vengono poi rielaborati da Aby Warburg, ma non entreranno a far parte di nessuna delle due lettere. In essi, tuttavia, si manifesta l'esistenza di un "tu" al quale si rivolgono i due amici. Allo stesso modo, uno degli abbozzi inizia rendendo esplicita anche la separazione dei ruoli, dove si legge: "non mi sorprende che la fanciulla italiana dell'affresco ti abbia impressionato, e non deve sorprenderti tanto quanto un fatto elementare individuale ...." Per ragioni di spazio, il presente contributo non si è soffermato su di essi. In italiano è stato pubblicato il contenuto dei primi tre fogli nell'edizione di Maurizio Ghelardi delle *Opere* di Warburg: Warburg, *Opere*, 243; anche in Warburg, *Fra antropologia*, 399. Per uno studio più dettagliato del rapporto con le due lettere finali, si veda Naval, "Ninfa florentina."

8 "La donna che incede e la sua famiglia" [*die l. F. u[nd] ihre Familie*]. WIA.III.55.4.1, f. 5.

9 Warburg, *Sandro Botticellis Geburt*, 1–59; trad. it. in *Rinascita del paganesimo*, 1–58. Sui primi incontri di Aby Warburg e André Jolles si veda Wedepohl, "Ambitious Undertaking," 83–93; Contarini, "Botticelli ritrovato," 87–93; Contarini e Ghelardi, "Verkörperte Bewegung," 32–45.

André Jolles[10] su un dipinto di Botticelli, appena riscoperto nella soffitta di Palazzo Pitti, che possiamo ricostruire l'avvio dei loro scambi teorici.[11] Nell'articolo si intravede già la forte influenza che l'incontro con Warburg avrebbe esercitato sul giovane studente giunto a Firenze con l'intenzione di scrivere "un libro di psicologia dell'arte sugli inizi del Rinascimento."[12]

Gli interessi comuni tra i due studiosi si rafforzano ulteriormente quando, nel 1895, Warburg parte per il Nuovo Messico, mentre Jolles prosegue le sue ricerche sul folclore, che si arricchiranno dell'esperienza personale di Warburg con gli indiani Hopi. Lo studio di Jolles sfocerà nel volume, dedicato a Warburg e pubblicato nel 1897, *Folclore e scienza dell'arte* [*Folklore en Kunstwetenschap*].[13] Nello stesso anno, nell'autunno del 1897, Warburg si stabilisce con la moglie, Mary Hertz Warburg, a Firenze. Questo momento segna una tappa decisiva nell'intensificazione del rapporto con André Jolles, che raggiungerà il suo apice tra la fine del 1899 e l'inizio del 1900 quando i due affittano una villa, *Le Palazzine*, a San Domenico di Fiesole, nei dintorni di Firenze. È lì, sulle colline fiorentine, che prende avvio Ninfa fiorentina, il progetto sulla Ninfa, i cui primi abbozzi risalgono ad alcuni mesi dopo, nell'aprile del 1900.[14]

Pur conoscendo la data del cosiddetto primo abbozzo, il 13 aprile, non disponiamo di alcuna informazione certa che consenta di stabilire come nacque l'idea di avviare un progetto incentrato sulla figura femminile in movimento, la Ninfa. Gli appunti dell'epoca

10 Jolles, "De hervonden Botticelli," 23 marzo, e "De nieuwe Botticelli II," 30 marzo. Si veda Contarini, "Botticelli ritrovato," 87–93.
11 Contarini, "Botticelli ritrovato," 87–93.
12 "Egli era giunto a Firenze per sottrarsi definitivamente all'attività dispersiva di giornalista e per raccogliere i suoi precedenti studi storico-artistici in un libro di psicologia dell'arte dedicato agli inizi del Rinascimento; non dubito che questo libro diventerà un'opera realmente seria, capace di promuovere il progresso della scienza." [*nach Florenz gekommen, sich der zersplitternden Thätigkeit als Journalist endgültig zu entziehen um seine früheren kunstgeschichtlichen Studien in ein einem kunstpsychologischen Buche über die Anfänge der Renaissance zusammenzufassen; ich zweifle nicht dass dieses Buch ein wirklich ernsthaftes die Wissenschaft förderndes Werk werden wird*]. Jolles, *Gebildeter Vagant*, 208; Warburg, *Briefe*, 209–10.
13 Si veda Contarini, introduzione, 15 e segg.
14 Sulla preistoria di *Ninfa fiorentina* si veda Wedepohl, "Ambitious Undertaking," 83–93.

forniscono soltanto indicazioni relative a una rivista d'arte[15] o a un grande libro che Warburg desiderava da tempo realizzare.[16]
In una nota del diario di Warburg si fa riferimento sia alla rivista, sia a un "libro sull'uomo primitivo" che egli aveva progettato e del quale, ora, si chiede se assieme a Jolles "riusciranno" a portarlo a termine.[17] Non è possibile affermare con certezza che quel libro "sull'uomo primitivo" sia stato il germe del progetto sulla Ninfa; tuttavia, grazie a una lettera anch'essa fittizia, che André Jolles redige come una sorta di biografia di Warburg[18] sappiamo che il progetto fu effettivamente concepito come un libro: un "piccolo libro sulla ninfa nel primo Rinascimento italiano."[19]

Nessuna informazione, invece, riguarda la decisione di realizzare il progetto in forma epistolare. Nei principali studi dedicati alla Ninfa di Aby Warburg e, in particolare, in quelli incentrati sul carteggio Warburg–Jolles,[20] si tende a ritenere che la scelta del genere sia stata di Jolles, il quale, afferma S. Contarini, mostrò sempre una spiccata predilezione per "la forma breve della lettera."[21]
Grazie a una lettera che Jolles inviò a Warburg poco prima di concludere la sua Epistola prima si conferma che la ripartizione delle parti sia stata una decisione condivisa dai due colleghi:

15 "I progetti di Aby e André per una rivista comune dedicata all'arte vanno lentamente prendendo forma" [*Aby's and André's plans for a combined magazine on art are slowly taking shape*]. Jolles, *Gebildeter Vagant*, 210. Il 24 marzo Paul Warburg scrive ad Aby molto preoccupato per il suo stato di salute, gli consiglia di andare in un sanatorio perché è ossessionato dall'idea di contrarre qualche malattia; non gli piace l'idea che egli diriga una pubblicazione periodica e ritiene Jolles insufficiente. WIA GC/27317.
16 Wedepohl, "Ambitious Undertaking," 88.
17 "E ciò che è davvero singolare; come dissi anni fa in sua presenza alla Pension Laurent: intorno al 1900 si sarebbe dovuto scrivere il libro sull''uomo primitivo'. – Riusciremo davvero a portarlo a termine?" [*Und, was doch merkwürdig ist; wie ich vor Jahren in seiner Gegenwart in der Pension Laurent sagte: um 1900 müßte das Buch vom ‚primitiven Menschen' geschrieben werden. – Ob wir es wohl fertigbringen?*]. WIA.III.10.2, f. 37r.
18 Jolles, *Gebildeter Vagant*, 236–38. Una copia della lettera (come indica l'*Abschrift* nel margine sinistro) si conserva presso il WIA con la segnatura WIA.III.1.7.2.1.2. Nell'edizione di Walter Thys sono riportate due date: il 1960 come data fittizia e il 1902 come data di redazione. La copia del WIA è datata all'estate del 1900 (*Sommer* 1900) e la data fittizia è il 12 marzo 1963. Thys, a sua volta, attribuisce la redazione a Tilli, mentre la copia del WIA sembra corrispondere alla grafia di André Jolles. La datazione del WIA collocherebbe la stesura di questa biografia fittizia nell'anno centrale del rapporto tra i due amici. Jolles, *Gebildeter Vagant*, 238. La lettera è stata recentemente tradotta in inglese: Wetts, "Fictional Letter," 175–78.
19 Jolles, *Gebildeter Vagant*, 236–38.
20 Salvatore Settis, invece, nel suo testo dedicato alla corrispondenza, scrive: "è lecito congetturare che la forma epistolare sia stata scelta da Warburg per evidenziare la diversità (e la complementarità) dei ruoli." Settis, presentazione, vii.
21 Contarini, "Un'amicizia fiorentina," 52.

> (Ti comunico che Florentia, la vecchia cortigiana, civetta con noi in modo del tutto pagano e, in nostro onore, si è adornata di una giovinezza autunnale… Stile barocco, vero? Sul serio, qui si sta bene e l'inverno promette molto. Non credere che le cose siano così terribili: vedrai che da questi sei mesi nascerà qualcosa di buono. Il fuoco è pronto, manca soltanto un fiammifero e una pigna. Dividiamoci fraternamente questi ruoli).[22]

Grazie a questa lettera risulta evidente che la posizione assunta da Jolles nella sua missiva corrispondeva a una decisione consensuale tra i due. Ma il genere epistolare non favoriva soltanto una necessaria dualità tra i due amici: esso offriva anche a Jolles la possibilità di esprimere liberamente il suo spirito letterario, con il quale intendeva inoltre aiutare Warburg a uscire, almeno in parte, dal suo consueto stile di scrittura.[23] Jolles poteva così dar libero corso a un movimento letterario, a una poetica, che privilegiava il tono amoroso destinato a rivestire lo studio della Ninfa. L'Epistola prima di Jolles si configura come una sorta di canto d'amore che erotizza, lasciando agire Eros al centro della lettera, i presupposti teorici sulla Ninfa. Tutto si impregna di una sorta di stordimento, proprio dell'innamoramento. Per questo, subito prima di addentrarsi nel nucleo della lettera, prima di presentare la scena in cui compare la giovane ancella, Jolles scrive:

22 [*(Theil ich dir mit, dass die alte Dirne Florentia ganz heidnisch mit uns coquettiert und sich uns zu Ehren mit herbstlicher Jugend geschmückt hat … Barockstil, wie? Im Ernst, es ist hier fein und der Winter verspricht viel. Stell dir die Sache nicht so grässlich vor, du wirst sehen, aus diesen sechs Monaten wird etwas Gutes. Das Feuer liegt fertig. Man braucht nur ein Streichholz und einen Pinienapfel. Lass uns diese Rollen brüderlich verteilen)*]. Jolles, *Gebildeter Vagant*, 218. Anche Bodar, "Florentijnse vriendschap," 14; Wedepohl, "Ambitious Undertaking," 91.

23 Come attestano diverse lettere e appunti del diario di Aby Warburg, i disaccordi sullo "stile di scrittura" di ciascuno furono una costante nel contesto del progetto. In questo senso, è eloquente la durissima lettera che Jolles invia a Warburg il 27 gennaio 1901, nella quale, per esempio, gli dice: "Aby, la questione è chiara, hai un certo diritto d'amicizia di sapere cosa penso di te e del tuo rapporto con la letteratura … La tua lingua è l'arte e al momento non sai nient'altro che le più povere generalità. Se con questo parli di Böcklin, ti metti subito alla pari di qualcuno che scrive di Dante in un italiano da cameriere. … È ingiusto da parte tua non capire che io ho un diritto assoluto, là dove posso presentarmi con maggiore autorità, di aiutare nel modo che mi sembra migliore." [*Aby, Sache ist sicher, du hast ein gewisses Freundschaftsrecht zu wissen was ich über dich und dein Verhältnis zur Litteratur denke … Deine Sprache ist die Kunst und du weisst momentan nichts mehr als die dürftigsten Allgemeinheiten. Wenn du damit über Böcklin sprichst, stellst du dich gleich mit Jemandem der in Kellner italianisch über Dante schreibt. … es ist Unrecht von dir, nicht einzusehen dass ich ein absolutes Recht habe, da wo ich mit grösserer Autorität auftreten kann zu helfen auf die Weise die mir am besten scheint*]. Si veda Jolles, *Gebildeter Vagant*, 226.

> Che cosa è successo? *Cherchez la femme*, mio caro. Si tratta di una signora che fa con me un gioco crudele. Ho iniziato un *flirt* intellettuale e ne sono diventato vittima. La rincorro, o piuttosto è lei a rincorrermi? Non lo so più.[24]

Qui si concentra un momento cruciale nel gioco dei ruoli, poiché Jolles assume in maniera definitiva il proprio personaggio. Accetta giocare il suo ruolo, diventa vittima, e si lascia trascinare dal grazioso correre dell'ancella; allora, sedotto dall'erotica della Ninfa, non sa più se è lui a inseguirla o, piuttosto, se sia lei che lo insegue. Non smette di vederla, e la figura in movimento si trasforma in "oggetto dei [suoi] sogni che comincia però ad assumere le dimensioni di un affascinante incubo"; è "una ninfa classica con un piatto di meravigliosi frutti esotici sulla testa" e agita il suo velo; "quasi vola"; il pavimento a mattonelle svanisce e la giovane scivola "come una dea su nuvole."[25] La figura comincia a metamorfosarsi e, come in *I costumi* (1895) di Warburg,[26] appare sotto diverse forme: Salomè, Giuditta, la "grazia fanciullesca" di Tobia, madre terrorizzata…

Soffermiamoci ora sul passo di I costumi in cui Warburg introduce, seppur attraverso una breve digressione, la figura della Ninfa. Si tratta di un passaggio che, anteriore alla *Ninfa fiorentina*, consente di cogliere la continuità con cui Warburg elaborò il motivo della Ninfa fin dalla sua prima visita a Firenze. Nel 1889, infatti, poco dopo il ritorno da quel primo viaggio, egli redige una serie di appunti fondamentali per comprendere la sua riflessione sulla Ninfa quale formulazione dell'immagine in movimento. In uno dei primi frammenti dei *Frammenti sull'espressione,*[27] il 4 aprile 1889, Warburg annota come Thema probandum per la propria tesi di dottorato:

24 [*Was ist geschehen? Cherchez la femme, mein Lieber. Es ist eine Dame im Spiel, die grausam mit mir kokettiert. Ich hab einen geistigen flirt angefangen und werde dessen Opfer. Verfolge ich sie, oder verfolgt sie mich? Ich weiss es wahrhaftig nicht mehr*]. Jolles e Warburg, "Ninfa fiorentina," 198–210; trad. it. in Warburg, *Opere*, 246; Warburg, *Fra antropologia*, 401.
25 Jolles e Warburg, "Ninfa fiorentina," trad. it. in Warburg, *Opere*, 247–48; Warburg, *Fra antropologia*, 402–4.
26 Warburg, "Costumi teatrali"; trad. it. in *Rinascita del paganesimo*, 59–107.
27 Warburg, "Grundlegende Bruchstücke"; trad. it. in *Fra antropologia*, 21–87.

> ...
> 2.) Nella pittura fiorentina del 1450–1500 (e in precedenza) si cerca di motivare il panneggio mosso attraverso il parallelo movimento della persona:
> a) La laufende Frau
> I. L'immagine della Ninfa.[28]

"La figura della Ninfa," che compare qui sotto la *laufende Frau*, donna che incede, diventerà una prima personificazione, una sorta di individualizzazione, del tipo generico della "*donna che incede*," della immagine in movimento che appariva in numerose opere del primo Rinascimento fiorentino.
La *laufende Frau*, il "tipo," permette a Warburg di indagare, di fare archeologia,[29] nella formulazione dell'immagine del movimento: partire dal contorno della *laufende Frau* per giungere alla sua intensificazione, fino alla sua identificazione con una figura più concreta: la *Ninfa classica* che irrompe nel presente fiorentino.
Questa Ninfa che accede al presente fiorentino trova qui, in *I costumi*, una delle sue prime formulazioni testuali nei studi di Warburg:

> La ninfa fu una di quelle attraenti creazioni, in cui il Quattrocento italiano seppe fondere, in modo felice e tutto suo, proprio il genio dell'arte con il sentimento dell'Antichità. La troviamo sotto forma di svelta fanciulla, che cammina leggiadramente ...
> Vorrei accennare brevemente che si deve riguardare come una filiazione artistica di questo tipo anche quella figura femminile con un canestro o con un vaso sulla testa.[30]

28 [*2.) Daß in der Florentiner Malerei von etwa 1450–1500 (u. früher) der Versuch gemacht wird, die bewegte Gewandung durch gleichzeitige Bewegung d. Person zu motiviren. a. die laufende Frau: die Figur der, Nymphe*]. Warburg, "Grundlegende Bruchstücke," 24; trad. it. in *Fra antropologia*, 34.
29 Warburg si collega qui al "tipo" goethiano, che "è considerato come un fenomeno originariamente reale, che permette di fare archeologia e di pensare l'unità della natura nei suoi diversi aspetti" e, soprattutto, consente di pensare e osservare le metamorfosi una volta che il tipo sia stato stabilito. Così Goethe: "Una volta costituito il tipo, si procederà mediante un duplice confronto; dapprima si descriveranno le specie isolate secondo il tipo; procedendo in tal modo, non sarà necessario confrontare un animale con un altro, basterà confrontare le due descrizioni affinché il parallelo si stabilisca da sé; si potranno inoltre seguire le modificazioni di uno stesso organo nei principali generi. Questo studio condurrà alle conseguenze più importanti." Goethe [1850–1851], citato in Bonneau, *Lire l'œuvre*, 53. Il concetto goethiano di "tipo" lascerà poi il posto a quello di *Urphänomen*. Sull'importanza in Warburg si veda Bonneau, *Lire l'œuvre*, 51–54; Agamben, *Signatura rerum*, 36–39.
30 Warburg, "Costumi teatrali," 94–95.

In una nota a piè di pagina, Warburg annota inoltre: "circa il rapporto in cui sta la ninfa colle opere d'arte antiche, mi riserbo di trattarne in altro luogo più diffusamente ."[31]

Quello studio giunge, o almeno avrebbe dovuto giungere, nella corrispondenza fittizia con André Jolles. Così, la fascinazione per la Ninfa, che apparteneva anche a Warburg, viene interamente trasferita e proiettata su Jolles che, sotto forma di un canto d'amore alla Ninfa, maschera i postulati sulla figura in movimento sui quali Warburg rifletteva sin dal 1889.

L'importanza fondamentale dell'*Epistola prima* risiede, a nostro avviso, nel modo in cui Jolles lascia agire la Ninfa all'interno della lettera, nel modo in cui l'innamoramento vela il "desiderio di conoscere" che apparterrà a Warburg nella sua risposta. Jolles mette così in moto un conflitto tra amore e conoscenza, tra amante e studioso, per spingere Warburg a conoscere la Ninfa, ossia, seguendo il tono amoroso della lettera, desidera che Warburg gliela presenti. Jolles vuole incontrare la sua amata, sapere chi è.

È in questo modo che conclude la sua lettera con le celebri domande: "Chi è? Da dove viene? … Con serietà: qual è la storia di questa fanciulla?."[32]

Per comprendere lo *spostamento* che si produce nella lettera di Jolles, la quale assume interamente la fascinazione che anche Warburg provava per l'oggetto di studio, la Ninfa, è necessario rivolgersi ai materiali preparatori del progetto. In questo senso è nota la bozza in cui la Ninfa viene metaforizzata attraverso l'immagine di una farfalla. Warburg si rivolge a Jolles e scrive:

31 Warburg, 95.

32 [*Wer ist sie, woher kommt sie, … Im Ernst, was ist das mit dem Mädchen*]. Jolles e Warburg, "Ninfa fiorentina," 198–210; trad. it. in Warburg, *Opere*, 249; Warburg, *Fra antropologia*, 404–5.

> La più bella farfalla, con le ali spiegate, che io abbia mai catturato infrange il soffitto di vetro e fugge, svolazzando beffarda nell'aria azzurra… Vorrei afferrarla di nuovo ma non dispongo di questa capacità. O, meglio, lo vorrei, ma la mia formazione intellettuale non me lo permette. Anch'io sono nato in Platonia e mi piacerebbe, insieme a te, guardare dall'alto di un picco montano il volo circolare delle idee e, quando viene la nostra donna che incede, vorrei roteare via con lei pieno di gioia. Ma questi slanci non sono fatti per me. A me è solo permesso guardare indietro e assaporare nei bruchi lo sviluppo della farfalla[33]…

Warburg, anch'egli nato in Platonia, in realtà non rifiuta di seguirla, ma di andare, di elevarsi, "via con lei." Accetta di accompagnarla, ma spingendosi più lontano, all'indietro, verso il luogo in cui si radica il suo passo; per questo: "la mia formazione intellettuale non me lo permette"; "me è solo permesso guardare indietro" e, ancora, scorgere "lo sviluppo della farfalla." La bozza della farfalla preannuncia già la posizione che Warburg assumerà nella risposta, perché già qui, sebbene accolga ancora la propria fascinazione e la condivida con l'amico – "la nostra fanciulla che corre" –, ci avverte: egli non può lasciarsi trascinare da lei, ma porsi sulle sue tracce.
A differenza di quanto avviene nella bozza della farfalla, nel testo definitivo della risposta di Warburg scompare ogni possibilità di un incantamento condiviso e, sin dall'inizio, egli mette in atto un distanziamento non solo dalla Ninfa, ma anche dall'amico:

33 [*Mein schönster aufgespannter Falter zerschlägt die Glasdecke und gaukelt spöttisch hinauf in die blaue Luft … nun soll ich ihn wieder einfangen; auf diese Gangart bin ich nicht eingerichtet. Oder eigentlich, ich möchte wohl, aber meine wissenschaftliche Erziehung erlaubt es nicht. Auch ich bin in Platonien geboren und möchte mit Dir auf einer hohen Bergesspitze dem kreisenden Flug der Ideen zuschauen und wenn unsere laufende Frau kommt, freudig mit ihr wirbelnd fortschweben. Aber zu solchem Aufschwung … mir ist es nur gegeben, nach rückwärts zu schauen und in den Raupen die Entwicklung des Schmetterlings zu genießen …*]. Gombrich, *Biografia intellettuale*, 103. Traduzione modificata.

> No, amico mio, non posso presentarti così alla fanciulla. Se non sei in qualche modo già introdotto, rischi di precipitarti nel palazzo chiuso e sprangato di una famiglia patrizia fiorentina con la stessa irruenza che caratterizza la tua signorina dal passo leggero. No, non si può in modo così temerario pretendere di fare l'intima conoscenza di qualcuno che appartiene alla famiglia Tornabuoni, sia pur di una domestica. Capisco che tu non abbia idea di ciò che sta dietro queste immagini ... ...
> Che con la tua procellaria pagana tu possa irrompere in questa pacata rispettabilità, in questo controllato cristianesimo, mi svela l'aspetto enigmatico e illogico della semplice umanità primitiva dei Tornabuoni, che tanto mi attira non meno di quanto tu sia rapito dal fascino sfuggevole della tua ignota apparizione.[34]

La fascinazione dell'abbozzo della farfalla si concentra qui, definitivamente, sull'interesse per la sua entrata o, più precisamente, per ciò che il suo ingresso incrina nell'immagine. Warburg sembra domandarsi: che cosa ci fa lì? chi l'ha lasciata entrare? Ed è per questo che comincia a indagare la "umanità primitiva dei Tornabuoni," la loro psicologia. In tal modo, Warburg, fin dall'inizio, imprime una svolta decisiva all'*Epistola prima* di Jolles per condurci verso la famiglia Tornabuoni e per sviluppare gradualmente il suo metodo filologico-storico attraverso lo studio delle immagini assieme ai documenti degli Archivi fiorentini che va via via rinvenendo.
Ma lo *spostamento* della Ninfa verso i Tornabuoni, il rifiuto dell'"irruenza" dell'amico, era già inscritto nella base stessa dell'"impostazione," della "teatralizzazione" della corrispondenza fittizia e, quindi, anche nell'esaltazione della lettera di Jolles che permetteva, appunto, di dire "no" all'amico. Ciò trova conferma in un foglio inedito conservato nella sottocartella WIA.III.55.4.1,

34 [*Nein, mein Freund, so ohne Weiteres kann ich dich nicht mit dem Mädchen bekannt machen; ohne irgendwie introduziert zu sein, stürmst Du auf das abwehrend geschlossene Gehege einer florentinischen Patrizierfamilie los, selbst gerade so ungestüm wie dein leichtfüßiges Fräulein. So husarenmäßig kann man denn doch nicht gleich die intime Bekanntschaft von jemand machen wollen, der zum Haushalte der Tornabuoni, wenn auch nur als dienstbarer Geist, gehört. Aber ich merke schon, Du weisst garnicht recht, was hinter diesen Bildern vorgeht ... Daß nun in diese schwerwandelnde Respektabilität ihrer christlichen Gedämpftheit Dein heidnisches Windspiel hinein wirbeln darf, das zeigt mir die Tornabuoni von der rätselhaft unlogischen Seite primitivster Menschlichkeit, die mich mindestens ebenso sehr anzieht, wie Dich der pläsirliche Leichtsinn Deiner Unbekannten*]. Jolles e Warburg, "Ninfa fiorentina," 198–210; trad. it. in Warburg, *Opere*, 249–50; Warburg, *Fra antropologia*, 405.

intitolata "Note per il progetto" della cartella *Ninfa fiorentina* del WIA. Si tratta, appunto, del primo foglio (f1) che contiene uno schema suddiviso in due sezioni, A e B, numerate a loro volta fino al numero 5. La divisione tra le due sezioni corrisponde con precisione alle diverse parti della risposta: "A" per l'introduzione, ossia la parte in cui Warburg si accosta maggiormente a spiegare a Jolles il cambiamento di prospettiva, la presa di distanza dalla giovane ancella, l'introduzione del metodo filologico; "B" per i Tornabuoni, la loro personalità e il loro rapporto con Domenico Ghirlandaio; ma anche per lo studio della loro psicologia e per l'analisi del punto di vista dello spettatore con cui Warburg conclude la sua risposta.

All'inizio dello schema, nella sezione A I.1, Warburg scrive: "sei troppo impetuoso" [*A I, 1., Du bist zu stürmisch*],[35] un'affermazione che si collega, da un lato, con la negazione della prima frase della risposta, ma anche, e soprattutto, con la continuazione: "se non sei in qualche modo già introdotto, rischi di precipitarti nel palazzo chiuso e sprangato di una famiglia patrizia fiorentina con la stessa irruenza che caratterizza la tua signorina dal passo leggero."[36]

Le prime due frasi della risposta trovano nello schema un legame diretto tra la negazione di Warburg e la sua spiegazione, vale a dire, lo sviluppo metodologico del perché "non così." Dopo l'appello vocativo – *nein mein Freund* – il "sei troppo impetuoso" che Warburg annota nello schema si riformula nella risposta, da un lato, nella pausa esplicita che egli richiede a Jolles per presentargli la giovane – "no, amico mio, non posso presentarti così la giovane" – ma anche nella continuazione, in cui Warburg espone la ragione di questa pausa, della sua rottura con il romanzo di Jolles, che rischia di interrompere con eccessivo impeto, di essere impetuoso (*stürmisch, stürmen*). Warburg sfrutta inoltre questa correzione del "modo" in cui ci si dovrà studiare alla giovane fanciulla per deviare, a poco a poco, l'attenzione verso il contesto in cui essa compare.

Nel paragrafo che abbiamo presentato (v. *supra*), appartenente al primo foglio della risposta di Warburg, risulta evidente come il "non così" si colleghi direttamente allo spostamento che Warburg compirà: se si vuole conoscere intimamente la fanciulla, occorre anzitutto conoscere la famiglia Tornabuoni; conoscere, dunque, ciò che si cela dietro a quelle immagini.

Questo *spostamento* risponde, in modo particolare, a un'esigenza metodologica, ma si tratta di un'esigenza *duplice*: trasferendo in Jolles

35 WIA.III.55.4.1, f. 1. In Naval, "Ninfa florentina."
36 Jolles e Warburg, "Ninfa fiorentina," trad. it. in Warburg, *Opere*, 249–50; Warburg, *Fra antropologia*, 405.

la fascinazione, per acquisire la necessaria distanza, Warburg può inoltrarsi verso "ciò che sta dietro queste immagini" e dispiegare, a poco a poco, il suo metodo. Doppia, dunque, perché si prende distanza dall'"oggetto amato," che diventa "oggetto di studio," e questa posizione annuncia una decisione metodologica. Ma doppia anche perché la Ninfa, "oggetto di studio," è colei che, a sua volta, consente a Warburg di intravedere come, nell'apparente immagine sacra della *Natività di San Giovanni*, si cristallizzi l'impronta dell'epoca che egli cerca di comprendere, ossia il primo Rinascimento fiorentino e, in particolare, la psicologia dei suoi committenti. Per questo, l'impeto della giovane *fruttivendola* – che incanta l'amico – diventa in Warburg fondamentale filo metodologico per addentrarsi definitivamente nella psicologia dei Tornabuoni per comprendere che cosa nasconda – e, soprattutto, che cosa apra – quell'impeto che è riuscito a penetrare nella scena.

Nel processo di redazione della risposta, Warburg si immerge sempre più a fondo nella ricerca sulla famiglia Tornabuoni. È infatti questa indagine archivistica – nella quale Warburg rinviene documenti importanti per approfondire lo studio della psicologia della società fiorentina del Quattrocento – che lo allontana progressivamente dal concludere la sua risposta a Jolles e che, infine, conduce all'incompiutezza del progetto *Ninfa fiorentina*.[37]

Questo contributo ha inteso argomentare in che modo il genere epistolare concordato dai due amici – *dividiamoci fraternamente questi ruoli* – si sia consolidato come un primo passo essenziale affinché la fascinazione di Warburg per la Ninfa, per la "sua" farfalla, appartenesse a un altro necessario che lo aiutasse, come abbiamo detto, a prendere distanza, a dire "no" per articolare il suo metodo. Inoltre, si è cercato di mettere in evidenza che, ancora, lo studio del progetto *Ninfa fiorentina*, insieme ai materiali conservati nel WIA, apre nuove chiavi di lettura per questo progetto inaudito nella produzione di Warburg, che ha come oggetto quella grande figura teorica divenuta paradigma degli studi warburghiani.

Pertanto, è tuttora necessario comprendere in che modo Warburg si sia avvicinato alla Ninfa, come abbia progressivamente formulato il suo studio sulla Ninfa che qui si incarna nella figura frettolosa della

37 Sul cosiddetto fallimento di *Ninfa fiorentina* è in corso di pubblicazione uno studio che affronta la questione in profondità.

Natività di San Giovanni.[38]
In uno dei fogli preparatori del progetto, in cui in intestazione si legge l'iscrizione "l'amore ti rende perspicace" [*die Liebe macht scharfsichtig*],[39] Warburg annota: "la passione tempestosa e la prudenza storico-artistica si intrecciano qui" [*stürmische Leidenschaft u[nd] kunsthistorische Besonnenheit hier so durchdringen*].[40] È proprio questa compenetrazione che sembra prodursi grazie allo sdoppiamento *tra* le due lettere. Ma, anche qui, si tratta di una relazione duplice.
Da un lato, le due lettere si compenetrano reciprocamente: la passione rappresentata da Jolles, la conoscenza storico-artistica di Warburg; dall'altro, la "passione tempestosa" di André Jolles, dispiegata con maestria in una lettera-*canto* all'amico ma anche alla Ninfa, consente a Warburg di separarsi dalla propria fascinazione per la Ninfa, di placare il desiderio di volare "via con lei" e, intrecciando passione e prudenza, dispiegare una lezione di metodo mitigando il rischio di essere inseguito, inseguendola. Warburg si separa così dalla farfalla che *rompe il vetro* a favore delle crepe che essa apre nell'immagine *cristallizzata della Natività di San Giovanni*, per comprendere come fosse arrivata, quella farfalla, fin lì.
Fu questo lo studio, che apriva il suo metodo filologico-storico, al quale Warburg consacrò la sua risposta, mentre l'*Epistola prima* di Jolles, "meravigliosamente colorata,"[41] o la bozza della farfalla restano come prove di una fascinazione condivisa e, dunque, di una dualità intrinseca allo studio della figura in movimento, tra passione e conoscenza.[42] È questa dualità essenziale che viene *messa in scena* in *Ninfa fiorentina*, e alla quale, ben oltre il progetto, Aby Warburg continuò a confrontarsi per tentare di scoprire, riprendendo la domanda con cui abbiamo iniziato, chi è la figura in movimento che appare nella *Natività di San Giovanni*.

38 Inoltre, parallelamente agli anni di *Ninfa fiorentina* (1900–1901), Warburg lavora anche ai già menzionati *Frammenti sull'espressione*, nei quali la Ninfa viene analizzata nella sua formulazione come immagine del movimento. Per questo la Ninfa costituisce in Warburg un vero anello di congiunzione tra una teoria simbolica dell'espressione e lo studio della sopravvivenza dell'Antico. E, come ha osservato Sigrid Weigel, "in entrambi i casi, la Ninfa è la protagonista della scena warburghiana." Weigel, "Da Darwin," 43.
39 WIA.III.55.4.2, f. 2.
40 WIA.III.55.4.2, f. 2.
41 Warburg annota nel suo diario la data in cui André Jolles gli consegnò l'*Epistola prima* e la qualifica in questo modo. [*Jolles bringt am 23. den ersten Nymphenbrief. Wundervoll farbig*]. "Jolles porta la prima lettera della ninfa il 23. Meravigliosamente colorata." WIA.III.10.2, f. 49r. Anche Wedepohl, "Ambitious Undertaking," 90.
42 Vorrei ringraziare profondamente Georges Didi-Huberman, che mi ha aiutato ad approfondire questa riflessione – la cui prima articolazione si trova in questo lavoro – con i suoi preziosissimi commenti in occasione della discussione della mia tesi di dottorato.

Bibliografia

Agamben, Giorgio. *Signatura rerum*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.

Bodar, Anton. "Aby Warburg en André Jolles: Een florentijnse vriendschap." *Nexus* 1 (1991): 5–18.

Bonneau, Laurence. *Lire l'œuvre d'Aby Warburg à la lumière de ses Fragments sur l'expression*. Dijon: Les Presses du Réel, 2022.

Contarini, Silvia. "Un'amicizia fiorentina: Aby Warburg e André Jolles." In *Camere con vista: Aby Warburg, Firenze e il laboratorio delle immagini*, catalogo della mostra, a cura di Marzia Faietti, Eike Schmidt, Giovanni Targia e Gerhard Wolf, 50–52. 2023.

Contarini, Silvia. "Botticelli ritrovato: Frammenti di dialogo tra Aby Warburg e André Jolles." *Prospettiva* 68 (1992): 87–93.

Contarini, Silvia. Introduzione a *I travestimenti della letteratura: Saggi critici e teorici (1897–1932)*, di André Jolles, a cura di Silvia Contarini, ix–lvii. Mondadori, 2003.

Contarini, Silvia, e Maurizio Ghelardi. "Die verkörperte Bewegung: La ninfa." In *Aby Warburg: La dialettica dell'immagine*, a cura di Daniela Stimilli, *aut aut* 321–22 (maggio/agosto 2004): 32–45.

Gombrich, Ernst H. *Aby Warburg: Una biografia intellettuale*. Le comete, 2003. Edizione originale *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, 2. ed. 1986 (1. ed. 1970).

Jolles, André. *André Jolles (1874–1946), "gebildeter Vagant": Brieven en documenten*, a cura di Walter Thys. Amsterdam: Amsterdam University Press; Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2000.

Jolles, André. *I travestimenti della letteratura: Saggi critici e teorici (1897–1932)*, a cura di Silvia Contarini. Mondadori, 2003.

Jolles, André, e Aby Warburg. "Ninfa fiorentina" [1900]. In *Aby Warburg: Werke in einem Band*, a cura di Martin Treml, Sigrid Weigel e Perdita Ladwig, 198–210. Suhrkamp Verlag, 2010. Trad. it. in Warburg, *Opere*, 243–55; Warburg, *Fra antropologia*, 399–411.

Naval, Ada. "Ninfa florentina: La Ninfa de Aby Warburg a partir de la correspondencia, las conferencias de 1901 y otros materiales del archivo (1900–1901)." Tesi di dottorato, Universitat Pompeu Fabra / Università Ca' Foscari, 2025.

Raimondi, Ezio. Premessa a *I travestimenti della letteratura: Saggi critici e teorici (1897–1932)*, di André Jolles, a cura di Silvia Contarini, v–x. Mondadori, 2003.

Sacco, Donata. "Ninfa e Gradiva: Dalla percezione individuale alla memoria storica sovrapersonale." In *Intuizione e forma. André Jolles: vita, opere, posterità*, a cura di Silvia Contarini, Fabio Fonio e Maurizio Ghelardi, *Cahiers d'études italiennes* 23 (2016): 45–60.

Settis, Salvatore. Presentazione a *La sopravvivenza degli antichi dei: Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, di Jean Seznec, vii–xxix. Torino: Bollati Boringhieri, 1981.

Targia, Giovanni. "Modelli biologici per la trasmissione culturale: Tracce del dialogo con Jolles nei *Frammenti sull'espressione* di Aby Warburg." In *Intuizione e forma. André Jolles: vita, opere, posterità*, a cura di Silvia Contarini, Fabio Fonio e Maurizio Ghelardi, *Cahiers d'études italiennes* 23 (2016): 61–71.

Warburg, Aby. *Briefe*, a cura di Martin Diers, Steffen Haug e Thomas Helbig. Vol. 5 di *Gesammelte Schriften*. Berlin: De Gruyter, 2022.

Warburg, Aby. "I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589: I disegni di Bernardo Buontalenti e il 'Libro di conti' di Emilio de' Cavalieri." *Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze: Commemorazione della Riforma Melodrammatica* 33 (1895): 259–300. Ripubblicato in *Die Erneuerung der heidnischen Antike*, vol. 1 di *Gesammelte Schriften*. Trad. it. in *Rinascita del paganesimo*, 59–107; *Opere*, 163–219; *Fra antropologia*, 429–86.

Warburg, Aby. *Fra antropologia e storia dell'arte: Saggi, conferenze e frammenti*, a cura di Maurizio Ghelardi. Torino: Einaudi, 2021.

Warburg, Aby. "Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde (monistischen Kunstpsychologie)" [1888–1901]. In *Fragmente zur Ausdruckskunde*, a cura di Ulrich Pfisterer e Hans Christian Hönes, 1–271. Vol. 4 di *Gesammelte Schriften*. Berlin: De Gruyter, 2015. Trad. it. in *Fra antropologia*, 21–87.

Warburg, Aby. *Opere*. Vol. 1, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889–1914)*, a cura di Maurizio Ghelardi e Susanne Müller. Torino: Aragno, 2004.

Warburg, Aby. *La rinascita del paganesimo antico: Contributi alla storia della cultura*. A cura di Gertrud Bing. Traduzione di Emma Cantimori. Firenze: La Nuova Italia, 1966.

Warburg, Aby. *Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling: Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*. 1893. In *Die Erneuerung der heidnischen Antike*, 1–59. Vol. 1 di *Gesammelte Schriften*. Trad. it. in *Rinascita del paganesimo*, 1–58; *Opere*, 77–151; *Fra antropologia*, 323–96.

Wedepohl, Claudia. "Aby Warburg and André Jolles's *Ninfa Fiorentina*: The Story of an Ambitious Undertaking." *Visual History. Rivista internazionale di storia e critica dell'immagine* 9 (2023): 83–130.

Weigel, Sigrid. "Aby Warburgs 'Göttin im Exil': Das 'Nymphenfragment' zwischen Brief und Taxonomie, gelesen mit Heinrich Heine." *Vorträge aus dem Warburg-Haus* 4 (2000): 65–103. Trad. ingl. di Joel Golb: "Warburg's 'Goddess in Exile': The 'Nymph' Fragment between Letter and Taxonomy, Read with Heinrich Heine." *Critical Horizons* 14, no. 3 (2013): 271–95.

Weigel, Sigrid. "'Da Darwin attraverso Filippino sino a Botticelli … e di nuovo alla ninfa': Il progetto di Warburg di una teoria energetica del simbolo e la sua errata lettura di Darwin." Versione ridotta di Chiara Nicastro. In *Energia e rappresentazione: Warburg, Panofsky, Wind*, a cura di Andrea Barale, Fabrizio Desideri e Stefano Ferretti, 41–62. Mimesis, 2016.

Wetts, William. "A Fictional Letter, a Florentine Friendship: On André Jolles and Aby Warburg." *La Rivista di Engramma* 211 (2024): 167–78.

RIFERIMENTI ALL'ARCHIVIO WARBURG [WIA]

Corrispondenza generale: WIA GC/646; WIA GC/27317.

Diario personale: WIA.III.10.2 Diario [*Tagebuch*] 1897–1902.

Cartella "Ninfa fiorentina": WIA.III.55. In particolare, per questo articolo: WIA.III.55.1. Warburg e Jolles: *Epistola prima* di Jolles, 23 novembre 1900, 5 fogli; Warburg e Jolles: cartella intitolata *Ninfa fiorentina* di mano di Warburg, contenente la risposta di Warburg a Jolles e relativi abbozzi, MS, 3 pp.