

Chiara Maciocci
Sapienza Università di Roma

Immagini, motivi, reperti.
Prospettive di iconologia letteraria in Lea Ritter Santini

Abstract

The aim of this contribution is to account for the specific methodology of literary research used by the well-known Germanist and comparatist Lea Ritter Santini; a methodology characterised by its insertion in the path of the interdisciplinary approach – between the figurative arts and literature – that was opened up in the German context by Aby Warburg and Ernst Robert Curtius, and that in Ritter Santini took on the specific form of a ‘literary iconology’. In trying to paint a theoretical picture of literary iconology, an attempt will also be made to convey the sense of survey and historical reconstruction that her comparative work on texts and images has taken on; finally shedding light on a research whose primary objective was to reconstruct, by inventorying and recording affinities, a common morphology of imagery that was to characterise the European cultural tradition, understood, with Curtius, as continuous and unitary, albeit in the ruptures of its history.

1. Alcmena e il gioco della comparazione

Al momento di redigere la sua risposta a Erwin Koppen, che nel 1983 chiedeva a lei e ad altri accademici di ripercorrere le strade che li avevano portati alla comparatistica (Koppen 1983), Lea Ritter Santini (1928-2008) sceglieva di parlare, dopo la dea *Gelegenheit* che guida gli artisti e i loro interpreti, della figura mitologica di Alcmena, re-interpretata dalla comparatista, germanista e traduttrice nel segno di un comparare che significa sia “amare le trasformazioni” (Ritter Santini 1983, 106), sia “confrontare le figure incomparabili secondo i propri dubbi e scoprire così per sé la logica dei loro mutamenti” (Ibid.: 105). Ribaltando le sorti interpretative del mito e mobilitandone l’inedito “poten-

ziale mitico”,¹ Lea Ritter Santini, nella lettera a Koppen, si confronta con la figura di Alcmena non secondo quello che quest’ultima ha fatto, ma secondo quel che non ha fatto e che avrebbe potuto fare; ed è in ciò che Alcmena avrebbe potuto fare che si nasconde, per Ritter Santini, il senso più intimo e concreto del suo stesso mestiere di comparatista. Nel ripercorrere i suoi primi passi nel mondo della ricerca sulla letteratura e sulle letterature, l’accademica parla infatti di come si sia sentita spaesata di fronte a quelle tante letture che, della meravigliosa favola di Alcmena, facevano una compiacente questione di azioni e intenzioni mirabilmente aggrovigliate, indette da un Giove la cui volontà era la sola da indagare, e subite da un Anfitrione la cui soggettività era l’unica che potesse esser considerata degna del ruolo certificato di vittima. “Nessuno”, si diceva la comparatista, “chiedeva se la premessa, il necessario inizio dovesse essere Alcmene, la sempre identica allo specchio di chi la visita” (Ritter Santini 1983, 105). E continuava:

Io restavo in dubbio, mi pareva che così potessero accadere ancora le confusioni che tutti avevano trovato comiche ma anche tragiche, una catena di scambi e di errori solo per far nascere un semidio [Eracle]. E avrebbero continuato ad accadere finché Alcmena non avesse saputo o potuto chiedere a Giove non «chi sei?» – preferiva rispondere coi fulmini – non «cosa fai?» – amava lasciare segni inequivocabili – non «cosa sei diventato?» – avrebbe sicuramente dato la colpa a Giunone – ma «perché e come ti trasformi?». I dolorosi equivoci si sarebbero ripetuti finché non le fosse permesso – non di scegliere o di accettare – ma di confrontare le figure incomparabili secondi i propri dubbi e scoprire così per sé la logica dei loro mutamenti. (Ibid.: 105).

Di fronte alla sagoma inerte di una Alcmena solamente intravista, dai più, come amante inconsapevole e sposa incolpevole, Lea Ritter Santini allestisce margini interpretativi dall’ampiezza inusitata, all’interno dei quali la sagoma, finalmente smossa, può acquisire vita e una vera e propria *agency*. Le dona la forma e il significato di una persona che agisce, pensa e discerne, la cui attività si compie nella concretezza del muoversi tra le parole e le cose e il cui senso mitico sta non nell’‘accettare’ ciò che le si pone davanti, né di ‘scegliere’ la verità di un’apparenza rispetto a un’altra, ma nel ‘confrontare’ le apparenze tra loro e, nella cornice di

1 Cfr. Blumenberg 1992. Si noti come di Blumenberg Lea Ritter Santini fosse amica e collega: i due ricoprirono nello stesso periodo le cattedre di Filosofia e di Letteratura tedesca e Letterature comparate presso l’Università di Münster.

una sempre maggiore consapevolezza, dare sostanza al suo amore per esse e per il loro naturale trasformarsi. L'Alcmena riscritta da Lea Ritter Santini assume così l'atteggiamento critico di chi, impugnando il proprio diritto al dubbio, cerca per quanto possibile di discernere “i segni scambiati, le lettere mutate” (*Ibid.*: 105), ordinarli e così facendo stabilire legami tra essi – l'atteggiamento di chi, in una parola, cerca di ‘comparare’. Per Lea Ritter Santini,

era tempo ormai che [Alcmena] imparasse a distinguere le maschere e le loro lingue male-intese, gli aspetti del tempo e i contorni dei luoghi in quell’irreversibile accumulazione di stagioni che è la storia, a cercare ed amare il nuovo non solo negando o distruggendo il vecchio, apprendesse a decifrare anche le parole a lei estranee e straniere – e quelle non dette – a capire le loro variazioni e le formule della confusione per scomporle e ricomporle in un linguaggio di cose comuni e di significati non oscuri. (*Ibid.*: 105-106).

È da notare come nel passo appena citato sia possibile trovare condensato, significativamente, l'inventario degli elementi che contraddistinguono, per Lea Ritter Santini, la pratica della comparazione e quindi il suo stesso lavoro. Quello del comparare è il mestiere di chi ‘distingue’, tra le lettere ma anche tra le discipline,² figure e discorsi particolari e li comprende nella misura in cui sa identificare in essi il vecchio e il nuovo, la creazione e la tradizione, il richiamo al modello e l'invenzione fantastica.³ Comparatista è chi sa tracciare i limiti precisi di concetti e immagini, ma sa anche, cogliendo in essi “gli aspetti del tempo e i contorni dei luoghi” (Ritter Santini 1983, 105), allargarne i margini e ricollocare questi ultimi nel flusso continuo-discontinuo della storia e delle lingue.⁴ Ed è chi sa seguire, attraverso i tempi e i luoghi, l'evolversi polisemico di concetti e immagini, tracciando inedite e spesso ardite⁵ somiglianze e sapendo

2 Lea Ritter Santini parla, sulla scorta di Ernst Robert Curtius, di una vera e propria “comparistica delle discipline” (Cfr. Ritter Santini 1985, 15). Sul carattere fortemente interdisciplinare e quasi intermediale della ricerca di Ritter Santini cfr. Maggi 2022, 96-98.

3 Cfr. le formule adoperate dal collega all'Università di Münster di Lea Ritter Santini, il medievalista Friedrich Ohly, per definire il procedere del suo metodo: “fantasia” e “acribia”, *Ingenium e Judicium*. Cfr. Ritter Santini 1985, 14-15.

4 Sul tema della continuità e della discontinuità nella storia della tradizione cfr. Ascari, Borsari 2023.

5 Cfr. a questo proposito l'inciso che Lea Ritter Santini inserisce al momento di confrontare la maniera di viaggiare di E.R. Curtius con quella di W. Benjamin, e che può esser preso come esemplare di un intero atteggiamento comparativo, considerabile come *poco ortodosso*:

limpidamente restituire il “variare” e il “confondersi” delle rappresentazioni, come anche l’allargarsi e il complicarsi della loro ricezione.

È nel segno di Alcmena, perciò, che Lea Ritter Santini decide di rendere conto di ciò che vuol dire essere e fare la comparatista, sia nell’atteggiamento esistenziale – quell’“amare le trasformazioni” – che nelle azioni più specifiche – quel confrontare ‘figure incomparabili’, spazializzare e storicizzare, distinguere e ricomporre. Ed è nel segno di Alcmena che nei prossimi paragrafi di questo lavoro si cercherà di rendere conto di una delle strategie interpretative con cui Lea Ritter Santini, sempre nel solco della comparazione, ha approcciato il lavoro sui testi e le immagini della cultura occidentale: quella dell’iconologia letteraria.

2. Abbreviazioni figurali e referenti tipologici

La scelta, compiuta da Lea Ritter Santini, di utilizzare una figura-simbolo come quella di Alcmena per cercare di restituire cosa significhi fare la comparatista, reca il segno di una più ampia e costante ricerca, caratterizzante in generale il suo lavoro di critica sui testi, di un’“abbreviazione” (Ritter Santini 1994, 15) figurale che sia capace di riassumere in sé un insieme sfaccettato di racconti, pensieri, parole. Alcmena, la mortale compagna di Anfitrione sedotta da Giove, diventa per Lea Ritter Santini l’immagine “chiusa” e “finita” (Ritter Santini 1986, 9) di una teoria di concetti di per sé impossibilitati, nel loro svolgersi dimesso, a evocare con altrettanta forza quel conglomerato puntuale di senso che riunisce insieme tanto l’amare le trasformazioni e l’esservi fedele, quanto il saperle ordinare e averne cura. Senza Alcmena e la sua capacità abbreviatrice, il discorso di Lea Ritter Santini sulla comparazione avrebbe perso la sua forza pregnante e la sua cifra icastica. Ed è la forza e cifra di figure abbrevianti come quella di Alcmena che la comparatista è andata continuamente ricercando tra i testi e le immagini della letteratura e dell’arte, identificando lo svolgersi e il variare di temi, miti e motivi nella loro peculiare valenza iconica di “referenti tipologici” (*Ibid.*: 8).

L’abbreviazione, per come la intende Lea Ritter Santini, ha d’altronde la peculiarità di corrispondere a un “riassunto per immagine del tempo” (Ritter Santini 1994, 15): nel caso della lettera a Erwin Koppen, una elencazione delle caratte-

“[...] per quanto l’eretico confronto turbi lo spirito filologico quanto quello ideologico così attento alle separazioni ortodosse!” (Ritter Santini 1988, 129).

ristiche che contraddistinguono il lavoro della comparatista, come anche delle implicazioni teoriche ed esistenziali che informano un lavoro del genere, avrebbe dato luogo a un lungo testo compilativo e in certo modo sofferente, sia a livello formale che contenutistico, per una troppo prosaica aderenza alla realtà del fare quotidiano o una troppo autocelebrativa evocazione di significati soggettivi; il gesto di ricorrere al mito, invece, permette alla studiosa di contrarre la sequenza prosaica in un riassunto immaginifico il più possibile organico e allusivo, e di rendere generale quello che altrimenti apparirebbe come solamente particolare o, nella peggiore delle ipotesi, incomunicabile. Tramite la vicenda di Alcmena, che si consuma in un tempo talmente breve da poter essere compreso come spazio – lo spazio di una notte, lo spazio di un letto – Lea Ritter Santini può rendere ragione di quel tempo estremamente lungo in cui il suo mestiere, non compiendosi mai veramente, rischierebbe di perdersi nella dislocazione di attimi e vicende imprendibili. Si tratta, perciò, di “tradurre il tempo nello spazio” (Ritter Santini 1986, 7) ovvero trasporre “in immagine concreta il tempo invisibile della narrazione” (Ritter Santini 1994, 10), affinché il racconto – la “storia” che Lea Ritter Santini sentiva che bisognava raccontare con coraggio a Erwin Koppen⁶ – possa godere dei vantaggi della visualizzazione immediata e raccogliere iconicamente su di sé le spie di un più lungo percorso di parole, concetti e interpretazioni.

È quindi tramite il praticare lei stessa quelle “iconiche abbreviazioni della più lunga illusione che è il racconto” (Ritter Santini 1986, 8) che Lea Ritter Santini, nello spazio di una rievocazione mitica che è anche riscrittura, ci dà l’indicazione più significativa di ciò che ha contraddistinto la sua ricerca sulla letteratura: la singolare visione di una testualità pensata *in primis* nelle sue interferenze con la tradizione iconografica, in quello scambiarsi tra immagine e parola che ha dato forma a una «segreta morfologia dell’immaginario» (Ibid.: 10) le cui ramificazioni e variazioni, spaziali e temporali, sono state al contempo “scritte con gli occhi”⁷ e “dipinte con le parole”.⁸

6 Cfr. Ritter Santini 1983, 101: “Che Lei ami particolarmente i confronti e i bei paragoni l’ho sempre sentito dire e non ne dubito più da quando ha avuto la gentilezza, per dimostrare la nostra devozione ad un maestro, di attirarci candidamente sulla più sdruciollevole delle piste, così insidiosa in realtà che bisogna aver gran coraggio, sapendo di poter cadere, a non restare in disparte ma a ringraziare per l’invito e cominciare a raccontare una storia”.

7 Cfr. il saggio di Lea Ritter Santini *Scrivere con gli occhi*, in Ritter Santini 1994, 41-56.

8 Cfr. la frase pronunciata da Goethe sulla vicenda biblica di Giuseppe, figlio di Giacobbe, citata da Lea Ritter Santini al momento di parlare della prima ispirazione figurativa del

3. Pathosformeln e iconologia letteraria

“Iconologia letteraria” o “filologia figurativa”⁹ è d’altronde il nome con cui Lea Ritter Santini ha scelto di contrassegnare il suo lavoro di ermeneutica comparata dei testi e delle immagini, avviando una linea di ricerca volta a tenere programmaticamente insieme la critica iconologica di Aby Warburg e la *Toposforschung* di Ernst Robert Curtius. Il senso di una iconologia letteraria come quella pensata da Lea Ritter Santini è consistito infatti nel ricercare la presenza di immagini dal forte potenziale iconologico su un doppio binario analogo e contiguo: non solo quello dell’arte figurativa, con le sue ‘formule’ indicate da Warburg, già nel 1905, come *Pathosformeln*;¹⁰ ma anche quello della letteratura, alla quale è stata la critica letteraria di Curtius a restituire temi, metafore e *loci communes* nella loro valenza piena di *Pathosmotive*. Motivi e formule del patetico: sono queste le coordinate fondative di un’“analisi tematologica” (Ritter Santini 1986, 8) che, in arte come in letteratura, dovrebbe puntare a rinvenire quei

[t]emi iconologici e letterari di grande suggestione affettiva, commoventi appunto, valore-limite delle espressioni umane destinate a sopravvivere per la forza che obbliga la memoria a conservarli nella coscienza del ricordo. Sono segnati da un arresto, una piccola sincope della voce, l’interruzione di un racconto che isola un segno perché il suo significato «forte» figuri quello che della realtà non è possibile rappresentare con le parole più deboli. (Ritter Santini 1994, 17).

Giuseppe e i suoi fratelli di Thomas Mann: “È un racconto naturale di molta grazia, solo che appare troppo breve e ci si sente autorizzati a *dipingerlo nei particolari*” (Cfr. Ritter Santini 1994, 9).

9 Cfr. la registrazione della prima lezione tenuta da Lea Ritter Santini sull’Iconologia letteraria presso la Scuola Internazionale di Alti Studi in Scienze della Cultura della Fondazione Collegio San Carlo di Modena, durante il Corso Residenziale 14-18 marzo 1997, dal titolo Definizione e Introduzione.

10 Formule che, come “testimonianze di stati d’animo divenuti immagini”, conservano ‘tracce permanenti delle commozioni più profonde dell’esistenza umana’ – secondo l’interpretazione della mimica e dei gesti come tracce di violente passioni provate in passato, suggerita al Warburg dal libro di Darwin *The Expression of the Emotions in Men and Animals* [1872]” (così Carlo Ginzburg, citando Gertrud Bing, in Ginzburg 1966, 33). Per la nozione di *Pathosformel* come perno centrale degli sviluppi dell’iconologia storico-artistica cfr. Heckscher 1967, 239-262; Warnke 1980, 54-83; Settimi 2004, 23-34.

Lea Ritter Santini nota come il *pathos* caratterizzante formule e motivi iconologici corrisponda in area germanica a quel *pathetisch* che G.E. Lessing, secondo il dizionario dei fratelli Grimm, ha utilizzato per primo nella forma di aggettivo sostantivato (*das Pathetische*), e a cui quindi è stato Lessing a fornire il valore di una vera e propria categoria estetica, collegandolo a quegli “attimi fecondi” che, isolati, “rappresentano l’abbreviazione, il messaggio conciso del racconto racchiuso nella sua immagine simbolica, diventano il *luogo* del prima e del poi, capace di evocare il passato e permettere il futuro”.¹¹ È quindi da Lessing, secondo Lea Ritter Santini, che “ha inizio il discorso di Aby Warburg sulle formule del patetico legate al gusto degli atlanti settecenteschi,¹² e quello di Ernst Robert Curtius sui motivi patetici in arte figurativa e in letteratura” (Ritter Santini 1994, 23). È in Lessing che vanno ricercate le fondamenta di una metodologia, quella dell’“iconologia critica”, che ha fatto scuola solamente nella critica d’arte,¹³ mentre avrebbe dovuto, con Curtius e dopo Curtius, andare a rinsaldare le premesse dell’analisi tematologica della letteratura con l’apporto di una prospettiva interdisciplinare e d’ampio respiro. Se infatti il tentativo inaugurato da Lessing è stato quello di “leggere le immagini interrogandone il potenziale iconologico”, nel senso specifico di “[circuire] l’oggetto della conoscenza fino ad arrivare ai limiti dello spazio logico in cui segno verbale e segno iconico coesistono in alter-

11 Si tratta, come rileva Lea Ritter Santini, del *punctum temporis* aristotelico (cfr. Ibid.: 27).

12 Cfr. *Mnemosyne*, il grande progetto warburghiano di un atlante figurativo (*Bilderatlas*) come “‘lessico originario della gestualità passionale’, che avrebbe documentato la sopravvivenza del Rinascimento e ancora oltre di tipi figurativi antichi (soprattutto schemi di gesti e movimenti) in rapporto con ‘esperienze di commozione umana in tutta la sua polarità tragica, dalla passiva sofferenza fino all’attivo atteggiamento vittorioso’, con tutte le ‘azioni mimiche’ comprese fra questi due estremi: ‘sprofondamento assorto e inerme’, entusiasmo religioso, paura, orrore, violenza, ‘ebbrezza omicida’” (De Laude 2004, 129). Cfr. Warburg, Aby. 2002. *Mnemosyne*. Torino: Nino Aragno, nonché Warburg, Aby. 2007. *Opere, II, La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*. Torino: Nino Aragno; ma anche Spinelli, Italo, e Riccardo Venuti, 1998. *Mnemosyne. L’Atlante della memoria di Aby Warburg*. Roma: Artemide Edizioni; e Forster, Kurt W., e Katia Mazzucco. 2002. “Introduzione ad Aby Warburg e all’Atlante della memoria”. Milano: Mondadori.

13 Lo stesso Lessing, d’altronde, ha trattato di patetico solo in relazione alla scultura e all’“arte transitoria” dell’attore. Cfr. G.E. Lessing. 1990. *Laokoon*, XXV, in *Lessings Werke und Briefe*, Bd. 5/2, 1766-1769, a cura di W. Barner, Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, pp. 178 s.

na contemporaneità” (*Ibid.*: 30-32), colui che ha raccolto il lascito puntuale di questa ‘alterna contemporaneità’ è stato proprio Ernst Robert Curtius. Quest’ultimo, convertitosi nel tempo al metodo warburghiano di “lettura storica di fonti iconografiche”,¹⁴ ha rivendicato quello stesso sapere iconologico per le sue ricerche sulla morfologia della letteratura, e ha rilevato, tra le stratificazioni successive della letteratura medievale ed europea, la presenza di veri e propri motivi iconici “patetici”.¹⁵ Grazie a Curtius, lo studio critico della letteratura è stato capace di accogliere al suo interno, insieme al *Pathosmotiv*, il motivo generale della iconicità delle immagini. Ed è in questo modo che è stato possibile, per Lea Ritter Santini, intravedere attraverso la filigrana di *topoi*, metafore e figure retoriche, il baluginare della “nuova categoria letteraria” (Ritter Santini 1984, 41) dell’immagine patetica; attraverso la morfologia della letteratura, il tralucere della morfologia, altrettanto se non più segreta, dell’immaginario; attraverso il doppio binario della iconologia e della critica letteraria, il brillare dell’orizzonte comprensivo dell’“iconologia letteraria”.

Si tratta quindi, per Lea Ritter Santini, di mettere al centro della riflessione quello “spazio intermedio tra valore iconico e verbale” dove il “linguaggio delle immagini” – immagini “forti”, patetiche nel senso di suggestive e identificanti situazioni-limite dell’esperienza – si trasforma in “nuove strutture di

14 E. R. Curtius aveva assistito a Roma alla lezione del 1929 di Aby Warburg sull’Atlante *Mnemosyne*, sull’arte del Ghirlandaio e le formule del patetico (cfr. Ritter Santini 1984, 39-40). Per il rapporto tra Curtius e Warburg cfr. Dronke 1980, 1103-1106; Dronke 1986, 627-635; De Laude 1992, 291-307; Pasero 2004, 35-38; Settis 2004, 23-34; De Laude 2004, 129-149; De Laude 2005; Antonelli 2011, 57-74; Antonelli 2015, 113-125.

15 Cfr. il saggio di E. R. Curtius dal titolo *Antike Pathosformeln in der Literatur des Mittelalters* (1950), 257-263. Come spiega Lea Ritter Santini nella sua lezione introduttiva al corso sull’*Iconologia letteraria* presso la Fondazione Collegio San Carlo di Modena, la ricostruzione di Curtius delle formule del patetico nella letteratura medievale è una risposta alla “assoluta presupponenza della critica d’arte”, la quale riteneva che l’iconologia delle formule del patetico riguardasse solo l’arte figurativa, che in letteratura non esistesse e che, per giunta, nel Medioevo la tradizione delle formule del patetico si fosse interrotta. Curtius risponde, allora, rintracciando i motivi patetici nella letteratura del Medioevo, e ciò rientra pienamente nel suo progetto di fare la storia di quelle che sono le figure retoriche, le figure dei *topoi*, le figure delle metafore dell’immaginario europeo di tutte le nazioni. Ma lo stesso *Letteratura europea e Medio Evo latino* è, per Lea Ritter Santini, il contributo di E. R. Curtius all’Atlante di A. Warburg rimasto incompiuto (Ritter Santini 1984, 43).

significati” (Ritter Santini 1994, 9), destinati a depositarsi nella memoria storica e nell’immaginario collettivo. Le immagini, intese nel loro senso iconico di dipinti e opere d’arte,

non servono più solo ai bei paragoni, alle analogie della sensibilità o della erudizione estetica, ma liberati dai legami dell’attribuzione e della cronologia, sottratti all’obbligo della identificazione, diventano referenti tipologici applicabili agli spazi indeterminati e vuoti, alle suture della composizione letteraria. (Ritter Santini 1986, 8).

È nella misura in cui le immagini patetiche sono comprese come facenti parte non solo dell’arte figurativa, ma anche degli ‘spazi vuoti’ delle creazioni testuali, lì dove l’interpolazione dell’‘elemento pittorico’ e dell’‘immagine concreta’ restituisce il senso dell’abbreviarsi di un lungo percorso di parole ‘deboli’¹⁶, che esse possono diventare ‘tipi’, figure ricorrenti a caratterizzazione tipologica disponibili alla ‘lettura’¹⁷ come alla riscrittura, al ri-uso, alla variazione tra testi e alla gradazione tra le discipline.

L’‘immagine’, allora, può essere quella di per sé iconica del mito, il cui *Potential* è stato il collega Blumenberg a riscoprire per Lea Ritter Santini,¹⁸ ma può essere anche la traccia visuale dell’archetipo junghiano, del simbolo del potere studiato da Percy Ernst Schramm, della forma simbolica di Cassirer; o può essere la controparte concreta della figura retorica esaminata dal maestro Heinrich Lausberg, della tipologia di Friedrich Ohly, della metafora di Harald Weinrich.¹⁹ Ed è nel segno dell’‘immagine’ che Lea Ritter Santini si è aperta a

16 Lea Ritter Santini restituisce questo processo, intrapreso dagli scrittori, tramite una formula precisa: al posto dell’antica *ut pictura poësis*, la moderna e modernista *in poësi pictura* (L. Ritter Santini 1986, 8).

17 È stato il Lessing delle *Lettere antiquarie*, d’altronde, come rileva Lea Ritter Santini, a sostenere che, per leggere le immagini, i libri dovevano contare più degli occhi. (cfr. Ritter Santini 1994, 36).

18 Entro la cornice di una decennale condivisione di idee e pensieri a Münster, come rilevato da M. Maggi in Maggi 2022, 96.

19 Di questi suoi colleghi e maestri Lea Ritter Santini ha tradotto le opere più significative per Il Mulino, curandone le edizioni e scrivendone le prefazioni; cfr. *La scienza della persuasione*, prefazione a *Elementi di retorica* di Heinrich Lausberg; *Con l’occhio del cuore*, prefazione a *Geometria e memoria* di Friedrich Ohly; *Il critico come lettore di metafore*, prefazione a *Metafora e menzogna* di Harald Weinrich. Sono questi i maggiori testi di riferimento per quella sorta di *età dell’oro* – gli anni Cinquanta e Sessanta – degli studi umanistici alla We-

quell’“affare nuovo e moderno” che è la ricerca interdisciplinare, la quale non è altro che la più “antica possibilità del dialogo scientifico al di là dei confini delle discipline” (Ritter Santini 1976, 17): possibilità che l’ha portata a dare vita, nel solco della lezione di Jean Starobinski e di Mario Praz e in anticipo rispetto alle teorie statunitensi sull’intermedialità e al *Visual Turn* contemporaneo (Mitchell 1995)²⁰, al progetto di una comparazione interartistica i cui prodotti più significativi sono le raccolte di saggi *Le immagini incrociate* (1986) e *Ritratti con le parole* (1994). In questi ultimi, Lea Ritter Santini si è dedicata al compito di ricostruire i percorsi sotterranei ed esplicati compiuti da immagini-parole quali, ad esempio, quella del cavaliere e la malinconia, la crocifissione, il “meraviglioso floreale”, la chimera, il sole e la luna, consegnandoci la storia di come esse, da Albrecht Dürer a Gabriele D’Annunzio, da Tintoretto a Heinrich Mann, sono state adoperate e sottoposte a variazione; o ancora, si è dedicata al compito di delimitare e restituire le “citazioni figurative” (Ritter Santini 1986, 8) nelle opere di Thomas Mann, l’evolversi della Maniera grande in Europa dal Rinascimento italiano alla *Fin-de-siècle*, le interferenze fiamminghe nel Werther goethiano, la cultura *inter artes* degli almanacchi nella società europea borghese. Arrivando poi, ne *Il volo di Ganimede. Mito di ascesa nella Germania Moderna* (1998), a rendere conto per immagini, simboli e miti²¹ dello sviluppo storico di un desiderio, quello tedesco di predilezione e potere, che ha segnato la rottura con la storia da parte di un Paese in cui, per sorte e per decisione, Lea Ritter Santini stessa si è trovata a condurre gran parte della vita.

stfälische Wilhelms-Universität di Münster, a cui Lea Ritter Santini ha preso pienamente parte. Per queste e altre testimonianze cfr. *Affioramenti*, l’opuscolo pubblicato nel 2018 dal Fondo Lea Ritter Santini presso la Fondazione Natalino Sapegno e curato da M. Maggi, che restituisce una selezione dell’inedito materiale bibliografico e fotografico posseduto da Lea Ritter Santini.

20 Per queste e altre connessioni cfr. Maggi 2022, 96-98.

21 In un lavoro sulla Germania moderna condotto tramite la metodologia specifica della “iconologia politica” (cfr. il corso dal titolo *Iconologia politica. Predilezione e identità*, tenuto da Lea Ritter Santini presso la Scuola Internazionale di Alti Studi in Scienze della Cultura della Fondazione Collegio San Carlo di Modena, durante il Corso per l’Anno Accademico 1998-1999).

4. Reperti storici tra continuità e discontinuità

Ma se delle immagini, comprese come miti, metafore o archetipi, Lea Ritter Santini ha inteso rintracciare la doppia appartenenza all'arte figurativa e alla letteratura, il motivo va ricercato anche nel fatto che “quando le figure appartengono sia alla tradizione retorica che a quella iconografica, abitano la zona intermedia in cui l'immaginario si lascia superare dalla storia” (Ritter Santini 1986, 9); nel fatto, cioè, che il rilevamento di tale doppia appartenenza può facilitare la comprensione del costituirsi *storico* di quella “segreta morfologia dell'immaginario” (Ibid.: 10), che sarebbe altrimenti osservabile solamente in filigrana. La posta in gioco dell'iconologia letteraria di Lea Ritter Santini è, a guardare bene, il riconoscimento della “costellazione a cui è legata la figura e la sua storia” (Ritter Santini 1978, 176): una costellazione che corrisponde allo spazio sincronico-diacronico in cui immagini e simboli mutano e al contempo durano, si pongono in discontinuità e insieme in continuità, vengono rimossi e riappaiono sotto diverse e simili spoglie. Si può dire che la ricerca di Lea Ritter Santini abbia coinciso, sotto il profilo del fine ultimo e in certo modo ‘militante’ dello studio continuo sui testi, con quella del maestro d’elezione Ernst Robert Curtius: nel seguire il trasformarsi di immagini e parole, il loro scambiarsi e variare tra i generi, nonché la storicità della loro comprensione e ricezione, il tentativo comune è stato quello di restituire “l’immagine all’archetipo, l’opera d’arte al modello” (Ritter Santini 1984, 37), ovvero ripercorrere in simultaneità i fili dispersi di una tradizione che, pur avvolgendosi spesso su se stessa, interrompendosi e incastrandosi in rimozioni ed estraniamenti, nondimeno andava intesa, all’uscita da guerre e devastazioni, come ‘continua’ e fondamentalmente unitaria.²² La cifra più propria di una tale ricerca è stata allora quella ‘logica del recupero e del legame’ che, per Lea Ritter Santini, aveva contraddistinto il lavoro di Walter Benjamin non meno che quello di Curtius:

Uniti dalla passione per il dettaglio in cui ricercavano il buon dio, compongono le loro citazioni perché rappresentino una verità, antropologica l’uno, documentaria l’altro. Il *collage*, per quegli anni nuova espressione figurativa, non era tecnica sconosciuta alla letteratura;

22 Cfr. Curtius [1948] 2022, 11-29. Cfr. anche il saggio di E.R. Curtius che accompagna la sua traduzione di *The Waste Land* di T.S. Eliot: “La critica resta pur sempre un atto di audacia. Non è comunicazione intellettuale ma mediazione... Il suo sfondo metafisico è la convinzione che il mondo intellettuale sia ordinato per sistemi di affinità” (*Neue Schweizer Rundschau*, aprile 1927).

già strumento utile alla storiografia tedesca dell'Ottocento, veniva usato ora come principio che richiedeva agli *objets trouvés*, non di costruire una novità testuale, o non soltanto quella, ma di rivelare la logica del loro recupero e del loro legame [...] con la distanza dei collezionisti fra occhio e oggetto, sovvertivano entrambi l'ordine estetico: l'uno ricercando l'origine della memoria involontaria nella storia, l'altro ostruendone il flusso con l'apodittica rigidità delle reminiscenze. (Ritter Santini 1984, 43).

È la tecnica estetica del *collage* quella che più si addice a una visione che, in contrasto con la dialettica hegeliana e marxiana consacrate alla ‘novità’, si rifa a un’idea archivistica, se non archeologica, della storia come inventario di reperti e documenti frammentari.²³ Tra i reperti, allineati l’uno accanto all’altro seppur insieme a schegge e macerie, non stupirà trovare finanche le “stranianti assenze” della storia, che “si fanno spazio per fingere la visibilità del profondo” (Ritter Santini 1988, 138): si tratta di quelle cesure in cui la tradizione dell’immagine si interrompe, si perde nelle stratificazioni successive della sua trasmissione e si estranea, in una *Verfremdung* che è alienazione e rimozione della sua funzione di ‘specchio’ per la cultura del tempo. Sono queste fratture e l’incunearsi in esse di significanti e significati a restituire il segno di una discontinuità che va mantenuta come tale, se si vuole rendere conto, accanto alla continuità, del ‘trasformarsi’ indelebile della morfologia della cultura; se si vuole rendere conto, cioè, del fatto che i modelli della tradizione non solo possono venire automaticamente riusati ma possono anche essere “rivissuti nella trasformazione”, riapparire in contesti nuovi e arrivare, attraverso il passaggio dei secoli, dei linguaggi e dei generi artistici, “mutati alla coscienza” (Ritter Santini 1984, 42).²⁴

23 In una visione che si potrebbe dire recuperi il valore della categoria nietzschiana della “storia antiquaria”, la quale raccoglie e ricopre di importanza indifferenziata ciascuno dei suoi elementi (Nietzsche [1874] 1974). Per W. Benjamin e E.R. Curtius, però, il punto fondamentale sarebbe non l’indifferenza ma la continuità, come l’eguale necessità, di tutte le parti pur ‘nelle’ differenze.

24 Siamo di nuovo di fronte a quell’“amare le trasformazioni” che contraddistingue il mestiere della comparatista, ma, stavolta, a questo amare sembrerebbe aggiungersi il tassello inedito di quello che potremmo chiamare il ‘piacere della discontinuità’, per come esso viene significativamente illuminato dalla citazione della lettera di Thomas Mann a Erich Auerbach posta in esergo da Ritter Santini al suo saggio introduttivo a *Ritratti con le parole, Inventare la somiglianza*: “Ma non è piacevole e sorprendente vedere come sono adattate in un altro contesto? Le cose trovate diventano in certo senso le cose inventate. Sono lieto che anche Lei, su questo, La pensi come me” (Ritter Santini 1984, 7).

La tecnica del *collage*, la pratica del collezionismo e i mestieri dell'archeologo e del “pescatore di perle”,²⁵ fungono allora da rappresentanti per una ricostruzione storica che mira a rendere visibili le stratificazioni geologiche delle culture, inventariandone i reperti e tenendo insieme, in fondamentale unità, le somiglianze e gli scarti, le mescolanze e le contraddizioni. Il lavoro critico di Lea Ritter Santini, in stretta consonanza con quello di Curtius, ma anche con quello di Warburg, Benjamin, Auerbach e altri, è stato quello di facilitare la ricostruzione restituendo ai resti della storia, tramite la loro riabilitazione alla memoria artistica, letteraria e collettiva, il valore di tasselli dell'immaginario, mai sopiti e viventi in sempre nuove forme e significati; dando loro, nel frattempo, quell’‘ordine’ che avrebbe salvato Alcmena dagli agguati della trasformazione, e che solo può salvare noi dal rischio di dimenticare:

Formule o motivi del patetico, immagini tipologiche dell'inconscio, in epoche di trapasso, in cui ribellione e incertezza interrogano i modi della tradizione, le figure si riflettono sulla superficie della scrittura letteraria mutandone lo stile. La loro potenzialità di modelli riflessi nella camera oscura di un linguaggio diverso, gli impediscono di esaurirsi nell'endogamia di invenzioni nazionali. Il loro riapparire in contesti nuovi, il potere di trasformarne, con la loro variazione, le strutture, se rappresentano una categoria della modernità, rivelano anche la segreta morfologia dell'immaginario e la sua dimensione conoscitiva capace di ridurre a ordine simbolico il disordine della realtà. (Ritter Santini 1986, 9-10).

25 Come è stato definito Walter Benjamin da Hannah Arendt. Cfr.: “Come il pescatore di perle che arriva sul fondo del mare non per scavarlo e riportarlo alla luce, ma per carpire agli abissi le cose preziose e rare, perle e coralli, e per riportarne frammenti alla superficie, esso [il pensiero di Benjamin] si immerge nelle profondità del passato non per richiamarlo in vita così come era e per aiutare il rinnovamento di epoche già consumate. Quello che guida questo pensiero è la convinzione che il mondo vivente ceda alla rovina dei tempi, ma che il processo di decomposizione sia insieme anche un processo di cristallizzazione; che nella ‘protezione del mare’ – nello stesso elemento non storico cui deve cedere tutto quanto si è compiuto nella storia – nascono nuove forme e formulazioni cristalline che, rese invulnerabili contro gli elementi, sussistono e aspettano solo il pescatore di perle che le riporti alla luce: come ‘frammenti di pensiero’, come frammenti o anche come eterni ‘fenomeni originari’”. (Arendt 2011, 99)

Bibliografia

- Antonelli, Roberto. 2011 “Curtius, Auerbach e la modernità, ricordando Warburg”. In *Ernst Robert Curtius e l’identità culturale dell’Europa. Atti del XXXVII convegno interuniversitario* (Bressanone/Innsbruck, 13-16 luglio 2009). Padova: Esedra, pp. 57-74.
- Antonelli, Roberto. 2015. “Warburg-Curtius: un incontro epocale e un nuovo paradigma.” In *L’Italia e l’arte straniera: la storia dell’arte e le sue frontiere: a cento anni dal 10. Congresso internazionale di storia dell’arte in Roma (1912). Un bilancio storiografico e una riflessione del presente* (Roma, 23-24 novembre 2012). Roma: Bardi Edizioni, pp. 113-125.
- Arendt, Hannah. 2012. *Il futuro alle spalle.* a cura di Lea Ritter Santini. Bologna: Il Mulino.
- Ascari, Paolo, e Andrea Borsari. 2023. *Continuità e discontinuità nelle forme della cultura*. Bologna: Bologna University Press.
- Blumenberg, Hans. 1992. *Elaborazione del mito*. Bologna: Il Mulino.
- Curtius, Ernst Robert. 1950. “Antike Pathosformeln in der Literatur des Mittelalters”. In *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, vol. 1, 257-263. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Curtius, Ernst Robert. [1948]. 2023. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Macerata: Quodlibet.
- De Laude, Silvia. 1992. “Kosmopolis der Wissenschaft: E.R. Curtius e A. Warburg.” *Strumenti critici* 8, pp. 291-307.
- De Laude, Silvia. 2004. “Ancora su Ernst Robert Curtius e Aby Warburg (con l’idea di una nuova ricerca sul teatro)”. In *Moderna: Semestrale di teoria e critica della letteratura* 6, no. 2, pp. 129-149.
- De Laude, Silvia. 2005. *Continuità e variazione. Studi su Ernst Robert Curtius e Aby Warburg*. Napoli: Imprint Libri.
- Dronke, Peter. 3 ottobre 1980. “Curtius as Medievalist and Modernist”. In *Times Literary Supplement*, pp. 1103-1106.

- Dronke, Peter. 1986. "Ernst Robert Curtius and Aby M. Warburg." In *International Congress of Neo-Latin Studies: Acta Conventus Neo-Latini, Medieval & Renaissance Texts & Studies*, 38, pp. 627-635.
- Forster, Kurt W., e Katia Mazzucco. 2002. "Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della memoria". Milano: Mondadori.
- Ginzburg, Carlo. 1986. "Da A. Warburg a E.H. Gombrich. Note su un problema di metodo [1966]." In *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino: Einaudi, pp. 29-106.
- Heckscher, William S. 1967. "The Genesis of Iconology." In *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, vol. 3, Berlin: Mann, pp. 239-262.
- Koppen, Erwin. 1983. *Wege zur Komparatistik. Sonderheft für Horst Rüdiger zum 75. Geburtstag. Komparatistische Studien*. Berlino: De Gruyter.
- Maggi, Michele. 2022. "Lea Ritter Santini (1928-2008)." In *La critica viva. Lettura collettiva di una generazione 1920-1940*, Macerata: Quodlibet, pp. 96-98.
- Mitchell, W. J. T. 1995. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nietzsche, Friedrich. 1974. *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*. Milano: Adelphi.
- Pasero, Nicola. 2004. "Del buon uso della morfologia. Glosse a Warburg, Curtius e Jolles". In *Moderna: Semestrale di teoria e critica della letteratura* 6, no. 2, pp. 35-38.
- Ritter Santini, Lea. 1976. "Il critico come lettore di metafore." Prefazione a Weinrich, Harald. *Metafora e menzogna: La serenità dell'arte*. Bologna: Il Mulino.
- Ritter Santini, Lea. 1978. "La favola di Eco: Langue et parole." In *Retorica e critica letteraria*. Bologna: Il Mulino, pp. 151-178.
- Ritter Santini, Lea. 1983. "Caro Erwin Koppen". In *Arcadia* 18, pp. 101-106.
- Ritter Santini, Lea. 1984. "Il piacere delle affinità." Prefazione a Ernst Robert Curtius, *Letteratura della letteratura. Saggi critici*. A cura di Lea Ritter Santini. Bologna: Il Mulino.

- Ritter Santini, Lea. 1985. “Con l’occhio del cuore.” Prefazione a Ohly, Friedrich. *Geometria e memoria. Lettera e Allegoria nel Medioevo*. Bologna: Il Mulino.
- Ritter Santini, Lea. 1988. *Nel giardino della storia*. Bologna: Il Mulino.
- Ritter Santini, Lea. 1986. *Le immagini incrociate*. Bologna: Il Mulino.
- Ritter Santini, Lea. 1994. *Ritratti con le parole*. Bologna: Il Mulino.
- Ritter Santini, Lea. 1998. *Il volo di Ganimede*. Venezia: Marsilio.
- Settimi, Salvatore. 2004. “Pathos ed Ethos, morfologia e funzione.” *Moderna: Semestrale di teoria e critica della letteratura* 6, no. 2, pp. 23-34.
- Spinelli, Italo, e Venuti, Riccardo, cur. 1998. *Mnemosyne. L’Atlante della memoria di Aby Warburg*. Roma: Artemide Edizioni.
- Warburg, Aby. 2002. *Mnemosyne*. A cura di Claudia Brink, Martin Warnke e Maurizio Ghilardi. Torino: Nino Aragno.
- Warburg, Aby. 2007. *Opere, II, La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*. A cura di Maurizio Ghilardi. Torino: Nino Aragno.
- Warnke, Martin. 1980. “Vier Stichworte: Ikonologie – Pathosformel – Polarität und Ausgleich – Schlagbilder und Bilderfahrzeuge.” In Hofmann, Wolfgang; Syamken, Gert; Warnke, Martin. 1980. *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, 54-83. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt.

Fonti d’archivio

- Ritter Santini, Lea. 14-18 marzo 1997. *Iconologia letteraria* (registrazioni), Corso Residenziale, Scuola Internazionale di Alti Studi in Scienze della Cultura della Fondazione Collegio San Carlo di Modena.

Chiara Maciocci ha conseguito la laurea triennale in Filosofia presso La Sapienza Università di Roma nel 2018, e nel 2021 una laurea magistrale a doppio titolo italo-tedesco in Idealismo tedesco e filosofia moderna, ottenuta presso La Sapienza Università di Roma e la Friedrich Schiller Universität di Jena. Nel 2024 ha poi conseguito una laurea magistrale in Filologia moderna, con una tesi in Letteratura tedesca sulla produzione poetica di Lea Ritter Santini. Attualmente è dottoranda in “Studi germanici e slavi” (curriculum di “Studi germanici”) presso La Sapienza Università di Roma e l’Univerzita Karlova di Praga, con un progetto finalizzato ad analizzare in prospettiva di ecocritica femminista e materialista la *Naturlyrik* di Annette von Droste-Hülshoff e quella di Ulrike Draesner. Ha pubblicato su diverse riviste scientifiche e di fascia A, come ACME, Semicerchio, Gentes, Lo Sguardo.