

*LIMES E SUBLIME.*

*IL PASSO DI WARBURG E IL TEATRO DELLE IMMAGINI*

---

di Fabio Tolledi

*Abstract*

Esiste una linea sottile che marca, definisce, cerca di segnare lo spazio in cui le immagini accadono. Le donne e gli uomini di teatro da più di un secolo si agitano nella consapevolezza che lo *spazio* del teatro, il *luogo* teatrale, è un bordo, una piega, un territorio di confine tra il *limes* e il *sublime*.

Il lavoro dell'attore vive nel terreno in divenire della trasformazione. Passaggio da uno stato ad un altro in cui il corpo vive l'esperienza di sé e, allo stesso tempo, diviene immagine. Nella modernità il teatro è stato spesso utilizzato come campo concettuale, allontanandosi dalla profonda materia *allegorica* che lo costituisce. La maschera e il doppio, l'attore e l'azione sociale, l'illusione, la finzione, il personaggio hanno costituito uno strumento per descrivere dinamiche sociali e conoscitive di ambiti tra i più disparati.

Aby Warburg ha assunto un punto di vista dinamico che riporta ad una straordinaria vicinanza al funzionamento teatrale o, per meglio dire, ad un processo conoscitivo di trasformazione di un corpo uno e molteplice allo stesso tempo. Il *limes* del campo sociale e il *sublime* dell'esperienza estetica procedono per frammenti, frantumano e ricompongono – maceria dopo maceria, materia dopo materia – l'immagine di sé e l'immagine del mondo.

L'*Atlas Mnemosyne* di Warburg, straordinario montaggio senza fine, segna in maniera inequivocabile la pratica del montaggio teatrale che caratterizza la scena degli ultimi cinquanta anni.

Limes e sublime riscoprono un'ulteriore via, inarrestabile, di conoscenza e turbamento. Il teatro delle immagini resta in sospeso nella carne dei giorni, nella infinita molteplicità degli esseri che si intrecciano.

There is a thin line that marks, defines, tries to mark the space in which the images happen. The women and men of theater for more than a century are stirring in the awareness that the space of the theater, the theatrical place, is a border, a fold, a border territory between the *limes* and the sublime.

The work of the actor lives in the changing field of transformation. Transition from one state to another in which the body experiences the self and, at the same time, becomes an image. In modern times theater has often been used as a conceptual field, moving away from the profound allegorical material that constitutes it. The mask and the double, the actor and the social action, the illusion, the fiction, the character constituted a tool to describe social and cognitive dynamics of the most disparate spheres.

Aby Warburg has taken on a dynamic point of view that leads to an extraordinary closeness to theatrical functioning or, rather, to a cognitive process of transformation of the body that is one and multiple at the same time. The *limes* of the social field and the sublime of the aesthetic experience proceed by fragments, shattering and recomposing - rubble after rubble, material after material - the image of oneself and the image of the world.

The *Atlas Mnemosyne* of Warburg, an extraordinary and endless montage, has marked in an undisputable way, the practice of theater montage that characterizes the scene of the last fifty years.

*Limes and sublime rediscover another, unrestrainable, path of knowledge and disturbance. The theater of images remains suspended in the flesh of the days, in the infinite multiplicity of intertwining beings.*

Esiste una linea sottile che marca, definisce, cerca di segnare lo spazio in cui le immagini accadono. Le donne e gli uomini di teatro da più di un secolo si agitano nella consapevolezza che lo *spazio* del teatro, il *luogo* teatrale, è un bordo, una piega, un territorio di confine tra il *limes* e il *sublime*.

Il limes come limite, come confine, come frontiera e come strada: barriera e percorso, delimitazione e sfondamento.

Il sublime come elemento contraddittorio di visioni estetiche che per più di tre secoli, ormai, oscilla tra una de-carnalizzazione, una spiritualizzazione trascendente, ed uno sprofondamento dentro la carne ed il sentire assolutamente umano.

È nota l'ambiguità dello spazio teatrale, la sua imprescindibile duplicità che moltiplica, all'infinito, la propria costitutiva *mise en abîme*. Continuiamo a chiamare 'teatro' una forma d'arte e il luogo che la ospita. Percepriamo l'accadere del 'teatro' mettendolo in relazione a ciò che accade sulla scena, escludendo lo spazio di un accadimento duplice: i corpi che compiono delle azioni e i corpi che compiono l'atto del guardare.

E forse, in questa definizione dell'ambiguo spazio del teatro, in questo procedere verso il bordo tra visibile e invisibile, rientra la violenta affermazione epocale del visuale, del video, dell'*omni-visivo*.

Derrida, parlando del video-artista Gery Hill, richiama a margine il *videre videor* di Descartes e l'utilizzazione che Nancy ne fa: «il *videor* è l'illusione che, con una torsione o una perversione inaudita, ancora la certezza nel bel mezzo di un abisso illusorio. Il luogo del *videor* è proprio la pittura, il ritratto, il volto più fittizio e più fedele, l'occhio più cieco e chiaroveggente»<sup>1</sup>.

In *Ghost Dance*, film del 1983 del regista inglese Ken McMullen, Derrida recita come attore nella parte di se stesso. Una studentessa di antropologia chiede a Derrida se crede ai fantasmi. La sua risposta (improvvisata, come dichiara in un'intervista a Mark Lewis e Andrew Payne<sup>2</sup>) apre, come è usuale, una faglia che dispiega un bordo:

Prima di tutto – risponde l'attore-personaggio Derrida – lei sta chiedendo a un fantasma se crede ai fantasmi. Qui, il fantasma sono io – nel momento in cui io ho accettato di recitare il ruolo di me stesso, in un film che è più o meno improvvisato – ho l'impressione di lasciare parlare un fantasma al mio posto. Paradossalmente, invece di recitare me stesso, senza conoscerlo, lascio al fantasma di ventriloquizzare le mie parole o di recitare me stesso. Ed è questo ad essere più affascinante. Il cinema è un'arte di fantasmizzazione, è una battaglia tra spettri. E penso che il cinema, quando non è noioso, è l'arte di lasciare rivivere i fantasmi. Ed è ciò che stiamo facendo ora [...]. Io penso che la vita dei fantasmi sia una parte del futuro. E la tecnologia moderna delle immagini, della cinematografia e delle telecomunicazioni, accresce enormemente il potere dei fantasmi, il ritorno dei fantasmi. Ed è per tentare i fantasmi che ho accettato di recitare in questo film. E ciò potrebbe forse offrirci la *chance* di evocare dei fantasmi: lo spettro di Marx, lo spettro di Freud, lo spettro di Kafka, lo spettro degli americani e voi.

Va ricordato, per tornare al centralità della messa in luogo del teatro e della sua imprescindibile dimensione nella *Jetztzeit*, che il prefisso 'tele' della tele-visione e delle telecomunicazioni, richiama la distanza, un essere altrove. Un essere in un altro tempo, in un altro luogo.

Esiste una dimensione assolutamente processuale della sublimazione.

Nella tradizione alchemica la sublimazione è intesa come purificazione. La *Scala di Giacobbe* è simbolo della discesa dello Spirito nella materia della Involuzione. Ed è altresì considerata simbolo della evoluzione psichica della materia<sup>3</sup>. Questi aspetti hanno rappresentato un indubbio interesse nella costituzione di un legame forte e ricco di conseguenze tra Aby Warburg e Carl Gustav Jung.

Questa relazione si fonda, in particolare, su un terreno di contiguità tra il concetto di archetipi dell'inconscio collettivo di matrice junghiana e quello di *Pathosformeln* di Aby Warburg.

---

1 J.-L. Nancy, *Ego Sum*, Bompiani, trad. it., Milano 2008, p. 79.

2 J. Derrida, "La danza dei fantasmi, intervista con Mark Lewis e Andrew Payne", in Id., *Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile (1979-2004)*, trad. it., Jaca Book, Milano 2016, pp 317-324.

3 G. Testi, *Dizionario di alchimia e di chimica antiquaria*, Edizioni Mediterranee, Roma 1980 ristampa anastatica della edizione del 1950.

Questa connessione avviene non storicamente, bensì concettualmente.

È nota l'influenza che il pensiero di Aby Warburg sta esercitando a più livelli nel dibattito artistico degli ultimi trenta anni e di come il poderoso lavoro di Didi Hubermann abbia evidenziato una imprescindibile autorevolezza del più visionario e innovativo studioso della figuratività. I suoi allievi diretti, o connessi quanto meno al Warburg Institute, hanno segnato un deciso rinnovamento nella visione metastorica delle arti figurative o – come diremmo oggi – delle arti visuali: Ernst Gombrich, Rudolf Wittkover e Francis Yates fra tutti.

È noto come Warburg si sia interessato alla rilevazione delle *Pathosformeln* che possono essere definite come quelle immagini cariche di significato che dall'antichità riemergono con variazioni per esprimere situazioni opposte di pathos e di ethos, di eroismo e di ironia, di dramma e di satira attraverso quelle *forme intermedie* che trovano nell'azione teatrale e nel movimento della danza, nel gesto, nel recitativo, nel canto e nella musica quella capacità espressiva che lega la vita all'arte.

Pongo in corsivo l'espressione *forme intermedie* per sottolinearne un aspetto emblematico studiato da Warburg e presente nell'importante saggio *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro di conti di Emilio de' Cavalieri. Saggio storico-artistico* apparso in italiano nel 1895<sup>4</sup>. Nel 1589 si tennero i solenni festeggiamenti per il matrimonio del granduca Ferdinando I con Cristina di Lorena, nipote di Caterina de' Medici, regina di Francia. Warburg indica con dovizia di particolari il calendario delle attività spettacolari e celebrative lungo tutto il mese di maggio. Tra questi meravigliosi eventi spicca la continua presenza della Compagnia dei Gelosi:

nel dì 13 furono nuovamente ripetuti gli intermezzi anche per gli ambasciatori veneziani che non li avevano ancora visti. La commedia rappresentata dai Gelosi fu questa volta la *Pazzia*, scritta da Isabella Andreini che, da famosa attrice quale era, ne fu anche la protagonista. La scena che fece maggiore effetto, fu quella in cui essa, da *finta pazza*, parlava in differenti linguaggi, “hora in Spagnolo, hora in Greco, hora in Italiano ed in molti altri linguaggi, ma tutti fuor di proposito, e tra le altre cose si mise a parlar Francese e di cantare certe canzonette pure alla Francese che diedero tanto diletto alla serenissima sposa di maggiore non si potria esprimere<sup>5</sup>.

Poco oltre Warburg si rammarica della sparizione di queste forme celebrative e festanti, constatando che «niente altro è rimasto che le armi e le bardature nelle vetrine dei musei. Anche sul palcoscenico noi cerchiamo ora ben altre cose che le “macchine quasi soprannaturali” di Bernardo Buontalenti». Come del resto Warburg poco prima annotava che nel dì 8 ebbe luogo una «Caccia di Leoni, et Orsi et ogni sorte d'animali» sulla piazza di S. Croce. Dove, in un combattimento fra topi e gatti, i topi rimasero vincitori «con gran riso di tutti»<sup>6</sup>.

Per cogliere in pieno la profonda attualità di Warburg, per accoglierne a pieno gli stimoli che ancora oggi si muovono a partire dalle sue ricerche, risulta utile considerare la sua nota «avversione per le guardie di frontiera» tra i vari campi disciplinari: la ricerca per giungere alla soluzione di un enigma, impone necessariamente l'oltrepassamento delle rigide barriere tra discipline differenti, controllate da intransigenti e arcigni custodi dello specialismo.

Marco Bertozzi<sup>7</sup> ha evidenziato il contributo di Ernst Gombrich nel definire una relazione fondamentale di Aby Warburg con l'antropologo ed evoluzionista italiano Tito Vignoli, autore del testo *Mito e scienza* che tanto aveva influenzato Aby Warburg. Vignoli riteneva di aver trovato un principio unificante, molto semplice ed efficace, con cui era possibile ricollegare la natura dell'uomo con quella degli animali. Egli credeva che la reazione al movimento, inteso

4 In A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, trad. it., Nino Aragno editore, Torino 2004, vol. I, pp. 162-226.

5 Ivi, p. 166.

6 Ibidem.

7 M. Bertozzi, “Il funambolo e la sua corda: Aby Warburg e il primo “decano” dell'Ariete”, in *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei*, a cura di Marco Bertozzi, Francesco Cosimo Panini Editore, Ferrara 2002, p. 21.

come qualcosa causato da un essere vivente, fosse una caratteristica tipica dell'animale. Per esempio un cavallo si mette a scalpitare di fronte a un pezzo di carta ondeggiante al vento in quanto per l'animale il movimento inaspettato è un segno di animazione. «Vignoli era convinto che questa semplice affermazione potesse spiegare la tendenza umana ad animare la natura e ad immaginare dei e demoni, e potesse quindi fornire una chiave di accesso all'essenza del mito. La sola differenza tra l'animale e l'uomo consisteva nella prerogativa, tipica dell'uomo, alla riflessione razionale che conduce alla conoscenza della vera causalità e quindi alla scienza»<sup>8</sup>.

Qui è possibile riscontrare un elemento costitutivo del teatro in molte e diversificate tradizioni: quel combattimento tra topi e gatti del 8 di maggio del 1589 e il gran riso di tutti, le forme stratificate della maschera di Arlecchino che richiama una nutrita varietà di animali (gatto, volpe, scimmia, toro), la figura fondamentale di Sun Wukong, il re-scimmia nella tradizione cinese che diviene Son Goku nella tradizione giapponese tanto da arrivare al ben più noto Goku dei Manga. Molte tradizioni della preparazione attoriale si poggiano sulla osservazione e sulla imitazione degli animali, sulle tecniche di combattimento, di cura e di sprigionamento dell'energia, prima fra tutte il Qi Gong cinese o il Kalarypayattu dell'India.

E qui ritorna un legame profondo tra energia, processo psichico e pratica delle forme del corpo. Come ha giustamente evidenziato Daniela Sacco<sup>9</sup>, per Jung l'immagine primordiale, essendo un'organizzazione ereditata dell'energia psichica, ha il «vantaggio della vitalità»; per Warburg, l'evidenza del riconoscimento della *Pathosformel* scaturisce dal contrasto dato dal movimento della figura in questione rispetto all'immobilità della scena. Questo elemento emerge in maniera evidente in Warburg in uno dei suoi primi studi dedicata alla Venere di Botticelli, in cui la forma classica di rappresentazione veniva adottata dall'artista del Quattrocento ogni qualvolta bisognava «calare in un'immagine la vitalità»<sup>10</sup>.

Molti hanno sottolineato l'importanza della figura di Binswanger e della degenza di Warburg alla clinica Bellevue tra il 1921 e il 1924.

Sicuramente le devastazioni e il caos della Prima Guerra Mondiale avevano prodotto un effetto tremendo sulla salute mentale di Warburg. Gli vennero diagnosticate in alcuni casi schizofrenia, in altri manie depressive.

In una lettera del 1923 indirizzata alla famiglia egli descrive i fattori che lo avevano condotto al tracollo nervoso: «l'obiettivo del mio lavoro era dunque la conoscenza, il chiarimento, le leggi dello sviluppo storico-culturale, attraverso l'inclusione delle pulsioni irrazionali nell'indagine dello sviluppo storico... *Per mo(n)stra ad astra*: gli dei hanno posto il mostro sul cammino verso l'Idea. La guerra del 1914-1918 aveva svelato a me la verità devastante che senza catene, l'uomo elementare è sovrano invincibile di questo mondo»<sup>11</sup>. Fino alla primavera del 1923, Warburg, con l'aiuto di Binswanger, Saxl ed Ernst Cassirer (il quale aveva iniziato in quel periodo a insegnare all'Università di Amburgo ed era diventato un assiduo frequentatore della biblioteca di Warburg; durante la preparazione del suo libro *Filosofia delle forme simboliche*, aveva fatto visita a Warburg a Kreuzlingen per discutere di Keplero e di altre questioni di interesse comune che potrebbero aver aiutato il suo nuovo amico a riconquistare l'equilibrio mentale), aveva avanzato una proposta per testimoniare l'avvenuta guarigione di Warburg: una conferenza tenuta al personale e agli altri pazienti sui materiali vecchi di decenni (includere le fotografie che aveva scattato) del suo viaggio nel sud-ovest americano, relativi ai rituali Hopi.

---

8 E. Gombrich, "Aby Warburg e l'evoluzionismo ottocentesco", in *Il Belfagor*, (1994), p. 638.

9 D. Sacco, *Le trame intrecciate di Mnemosyne. Aby Warburg e Carl Gustav Jung a confronto*, in [www.english.it/eOS/index.php?id\\_articolo=2500](http://www.english.it/eOS/index.php?id_articolo=2500)

10 A. Warburg, "La nascita di Venere e la Primavera di Sandro Botticelli", in *La rinascita del paganesimo antico*, op.cit., p.83.

11 C.D. Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, Cornell University Press, New York 2012, p. 29.

Mentre giustifica il carattere provvisorio del suo discorso, Warburg non esita a giustapporre le sue lotte psicologiche con la «vita psichica degli indiani»: «Per noi, questa sincronia di magia fantastica e sobri propositi appare come un sintomo di una scissione; per gli indiani questo non è schizoide ma, piuttosto, un'esperienza liberatrice della comunicabilità senza confini tra uomo e ambiente»<sup>12</sup>.

Come viene dichiarato nel discorso sul rituale del serpente, Warburg aveva già scoperto da tempo tale "sincronia" nella cultura del Rinascimento europeo.

In uno dei suoi saggi più lunghi e complessi, *Divinazione antica pagana in testi e immagini dell'età di Lutero*, Warburg non solo dipinge un'immagine vivida della Germania del XVI secolo come «l'era di Faust, in cui lo scienziato moderno, preso tra pratica magica e matematica cosmica, stava cercando di inserire lo spazio concettuale della razionalità tra sé e l'oggetto», ma prepara anche la via, ora con coraggio, ora con modestia disarmante, per il lavoro dei futuri *Kulturwissenschaftlern*.

L'articolo sull'età di Lutero contiene anche un auspicio essenziale per cui la storia dell'arte e lo studio della religione debbano intrecciarsi. Per Warburg è questo incontro che può dare vita ad un banco di lavoro nel laboratorio della scienza iconologica della civiltà.

Nello stesso modo in cui i fenomeni celesti venivano circoscritti entro sembianze umane per limitare il loro potere demoniaco almeno attraverso l'immagine, così si voleva sottomettere un uomo demoniaco come Lutero alle leggi astrologiche (e precisamente, come abbiamo visto, già in vita), mediante un collegamento quasi totemistico della sua nascita a una coppia di pianeti. Così si cercava di trovare nell'immagine di una entità superiore, cosmica, che dalla divinità prendeva nome, la causa di una potenza che altrimenti si sarebbe detta sovrumana e pertanto incomprensibile. Il ruolo che in questo ebbe la rinascita dell'Antichità demoniaca è dovuto alla memoria delle immagini, che funziona, per così dire, per empatia sebbene in modo ambivalente. Siamo nell'età di Faustus, nella quale lo scienziato moderno, oscillando fra pratica magica e matematica cosmologica, cerca di conquistare nello spazio del pensiero la distanza fra se stesso e l'oggetto. Per questo occorre sempre di nuovo salvare Atene da Alessandria. Da questo punto di vista le immagini e i testi qui esaminati – e sono solo una piccola parte di quello di cui avremmo potuto disporre – sono da considerarsi all'incirca come documenti sino ad ora mai letti della tragica storia della libertà di pensiero dell'uomo europeo moderno. Al tempo stesso doveva essere mostrato, mediante una indagine positiva, come si possa perfezionare il metodo della storia della civiltà collegando tra loro storia dell'arte e scienza delle religioni<sup>13</sup>.

Warburg aveva già affrontato nel 1892 dei corsi di psicologia preparatori agli studi di medicina. Per Didi-Huberman *medicina* è da intendersi «agli occhi del giovane storico delle immagini, in primo luogo *medicina dell'anima*»<sup>14</sup>.

Per Didi-Huberman è a partire dal 1918 che Warburg – nella fase più acuta e profonda del proprio malessere psichico – ha cominciato a percepire la stretta relazione del suo progetto intellettuale con quello della psicanalisi. Per Didi-Huberman siamo di fronte ad una forte censura epistemologica operata da Gombrich su Warburg. «Si trattava, ancora una volta, di lasciare i demoni dell'inconscio freudiano – come del dionisiaco nietzscheano, peraltro – sotto i vecchi parapetti della Mitteleuropa in rovina. Si trattava di offrire alla “tradizione warburghiana”, ormai anglosassone, il ritorno all'ordine di una filosofia delle facoltà (Kant e l'*a priori* barattati da Panofsky contro Nietzsche e l'eterno ritorno) accompagnato a una psicologia “positiva” (Popper e la percezione barattati da Gombrich contro Freud e il fantasma)»<sup>15</sup>.

---

12 Ivi, p.30.

13 A. Warburg, *Divinazione antica pagana in testi e immagini dell'età di Lutero*, SE, Milano 2016, p. 7.

14 G. Didi-Huberman, *Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, trad. it., Bollati Boringhieri, Torino 2013, p. 262.

15 Ibidem.

Lo sguardo di Didi-Huberman, quindi, tende a stabilire una netta distanza dal tentativo di Gombrich di escludere ogni implicazione con l'elemento psicoanalitico e con il processo psichico e psichiatrico che attraversa – indiscutibilmente – la vita di Aby Warburg. Questo interdetto non riesce a cogliere la radicalità irriducibile della esperienza warburghiana.

Secondo Didi-Huberman,

la “psicologia storica dell'espressione” sognata da Warburg – alla stregua di fondamento storico per la sua antropologia delle immagini – fu quindi, prima di tutto, considerata una *psicopatologia*. La storia warburghiana delle immagini tenta di analizzare il piacere delle invenzioni formali nel Rinascimento, ma anche la “colpevolezza” di ritenzioni memorative che possono manifestarsi al suo interno; evoca i movimenti di creazione artistica, ma anche le coazioni di “auto-distruzione” che operano nell'esuberanza stessa delle forme; sottolinea la coerenza dei sistemi estetici, ma anche l'“irrazionale” delle credenze che a volte ne sono il fondamento; cerca l'unità delle epoche stilistiche, ma anche i “conflitti” e le “formazioni di compromesso” che possono attraversarli, dissociarli; considera la bellezza e il fascino dei capolavori, ma anche l'“angoscia” e le “fobie” di cui offrono, diceva Warburg, una “**sublimazione**”<sup>16</sup>.

Secondo Didi-Huberman è necessario scandagliare l'archeologia teorica di Warburg, dove il concetto di *simbolo* ricopre un ruolo centrale. Il *simbolo* per Warburg non è da ascriversi nel concetto di Cassirer come una sintesi astratta della ragione e dell'irrazionale, della forma e della materia. Il *simbolo* per Warburg è da intendersi come il *sintomo concreto* di una scissione incessantemente all'opera nella «tragedia della cultura».

Warburg nel *Rituale del Serpente* incontra dunque un piano contiguo di questa contraddizione costitutiva dove *Nachleben* (inteso come modello di tempo) e *Pathosformeln* (inteso come modello di senso) mostrano il proprio punto di criticità, di insostenibile contraddizione, di vitale esistenza.

Nel mio hotel a Santa Fe, un indiano di nome Cleo Jurino e suo figlio Anacleto mi regalarono i disegni – eseguiti dopo qualche riluttanza dinanzi ai miei occhi – nel quale avevano abbozzato con matite colorate la loro visione cosmologica. Il padre Cleo era uno dei sacerdoti e pittori della *kiva* di Cochiti. Un disegno mostrava il serpente come divinità del temporale, senza penne ma per il resto identico a quello raffigurato sui vasi, con la lingua a punta di freccia.

Il tetto nella casa-universo ha le falde a forma di scala. Sopra i muri poggia l'arcobaleno, mentre sotto, da un ammasso di nubi gronda la pioggia, disegnata con dei trattini. Nel mezzo – vero signore della casa-universo del temporale – compare il feticcio, Yaya o Yerrick, privo di attributi serpentine. [...] La casa-universo con il tetto a forma di scala, la lingua a punta di freccia del serpente, così come lo stesso serpente, sono elementi costitutivi del linguaggio simbolico figurato degli indiani. Senza dubbio nella scala è racchiuso un simbolo panamericano e forse universale del cosmo<sup>17</sup>.

Poco oltre Warburg si inoltra in una efficace esplorazione che fornisce chiari dati sul versante simbolico della propria indagine:

Per chi voglia raffigurare simbolicamente il divenire, le salite e le discese della natura, gradini e scale rappresentano l'esperienza primigenia dell'umanità. Sono il simbolo della conquista dello spazio verso l'alto e verso il basso, così come il cerchio – il serpente attorcigliato – è il simbolo del ritmo del tempo.

L'uomo che non procede più a quattro zampe ma in posizione eretta, e perciò ha bisogno di un ausilio per vincere la forza di gravità quando guarda in alto, ha inventato con la scala lo strumento per nobilitare questa sua inferiorità nei confronti dell'animale. L'uomo che nel suo secondo anno di vita impara a levarsi in piedi, conosce la *felicità del gradino* perché, in quanto

---

16 Ivi, p. 263.

17 A. Warburg, *Il rituale del serpente*, trad. it., Adelphi, Milano 2006, p.20.

essere che ha dovuto prima imparare a camminare, riceve al tempo stesso la grazia di poter levare il capo. Salire è l'*excelsior* dell'uomo, il quale dalla terra tende al cielo: è l'atto simbolico per eccellenza, che conferisce all'uomo deambulante la nobiltà del capo levato, rivolto verso l'alto.

Osservare il cielo è la grazia e la dannazione dell'umanità.

Gli indiani dunque introducono nella cosmologia l'elemento razionale immaginando la casa-universo identica alla propria casa a gradini, nella quale si entra per mezzo di una scala.

Ma dobbiamo guardarci dal considerare questa casa-universo come semplice riflesso di una cosmologia spiritualmente acquietata. In essa, infatti, signoreggia sempre l'animale più terrificante: il serpente<sup>18</sup>.

È qui evidente un aspetto terrifico che è costitutivo della pienezza del dato osservato, della contraddittorietà che lo costituisce. Elemento che richiama in maniera chiara il *sublime*. Qui è un *sublime* carnale e spirituale nello stesso tempo, concreto e astratto, ideale ed umanissimo.

Lo sguardo di Warburg, inoltre, conserva un incessante interesse verso le forme rituali connesse al movimento. Prima fra tutte la danza. Anche in questo caso il piano di relazione che si crea, si muove tra menadismo e coribantismo ed aspetti delle danze degli indiani Pueblo. L'osservazione che Warburg compie parte comunque da una descrizione del quadro di riferimento di natura sociale. Ma questo piano precipita costantemente in una sfera di oltrepassamento dell'umano.

In questo processo interviene una *misteriosa metamorfosi mimica*. L'aspetto teatrale presente nei rituali crea un nesso che Michel Leiris attraverserà soprattutto nelle esperienze di possessione della comunità Gondar in Etiopia. L'etnografo francese, difatti, cerca di costruire un processo di "conoscenza incarnata" realizzato attraverso la dimensione rappresentazionale dei culti.

Oltre che agricoltore, l'indiano Pueblo è cacciatore, sebbene non nella stessa misura delle tribù primitive che lo hanno preceduto. Per sostentarsi egli ha bisogno non solo di mais ma anche di carne. Le danze mascherate, se a tutta prima ci appaiono come un contrappunto festivo alla sua vita quotidiana, vanno viste in realtà come pratiche magiche tese a garantire il cibo alla collettività. La danza mascherata che noi siamo abituati a considerare come puro gioco, è dunque per sua natura una pratica seria, si può dire guerresca, nella lotta per la vita.

Non dimentichiamo che queste danze, pur essendo sostanzialmente diverse, in virtù dell'esclusione di pratiche sanguinarie e crudeli, dalle danze di guerra degli indiani nomadi – acerrimi nemici dei Pueblo – restano tuttavia, per la loro origine e per la loro intima natura, danze propiziatorie e sacrificali. Il cacciatore o l'agricoltore, mascherandosi, ovvero identificandosi mimeticamente con la loro preda – si tratti di un animale o dei frutti della terra –, credono di capire in anticipo, grazie a una misteriosa metamorfosi mimica, quello che nel contempo si sforzano di ottenere anche con il loro razionale, duro lavoro quotidiano. La ricerca collettiva del cibo è quindi schizoide: magia e tecnica vengono qui a interagire<sup>19</sup>.

Secondo Warburg avviene una sincronia di civiltà e logica e causalità magico-fantastica. Questo intreccio determina un singolare stato di commistione e transizione per gli indiani Pueblo. Essi non sono più dei raccoglitori primitivi, per i quali non esiste un'attività riferita al futuro, ma non sono neppure degli europei assicurati dalla propria tecnologia, che attendono l'avverarsi di un risultato perché previsto da leggi organiche o meccaniche.

In questo senso, per Warburg, i Pueblo si trovano a metà strada tra magia e logos: il simbolo è lo strumento con cui si orientano. Tra il raccoglitore primordiale e l'uomo definito dal logos si trova l'uomo che istituisce connessioni simboliche. Sono proprio le danze dei Pueblo a costituire questo stadio simbolico tra pensiero e comportamento.

---

18 Ivi, p.24.

19 Ivi, p.23.

Ancora nella osservazione della relazione tra dimensione animale ed umana avviene, per Warburg, uno scarto straordinario, una compresenza contraddittoria e scissa che produce conoscenza incarnata:

Infilandosi durante la danza di caccia la maschera dell'antilope, i danzatori, per così dire, si appropriano l'animale in anticipo nella mimesi dell'aggressione. Tale rituale non ha niente di ludico: per l'uomo primitivo le danze mascherate, all'interno del processo di relazione con quanto vi è di più sovraperonale, significano una totale sottomissione a un'entità estranea. Quando ad esempio un indiano imita nel suo costume mimetico le sembianze e i movimenti di un animale, entra in esso senza finalità giocose, bensì per carpire magicamente alla natura, trasformando il suo essere, qualcosa che mai spererebbe di ottenere senza ampliare e modificare la sua condizione umana.

In questa danza pantomimica, per Warburg, l'imitazione è un atto culturale, una perdita di sé, un consegnarsi pienamente ad un'entità estranea. La danza mascherata diviene così per Warburg, negli indiani Pueblo che osserva, essenzialmente una testimonianza di religiosità collettiva.

Questo elemento si completa nell'atteggiamento interiore di queste persone nei confronti dell'animale che risulta del tutto diverso da quello dell'europeo. Warburg annota che i Pueblo da lui incontrati considerino l'animale un essere superiore, perché l'interezza della sua natura ferina ne fa una creatura dotata di forze ben maggiori rispetto al debole uomo: «Guarda l'antilope, che è velocità pura e corre tanto più veloce dell'uomo; oppure l'orso che è tutto forza. Gli uomini sanno solo *fare* in parte ciò che l'animale è interamente»<sup>20</sup>.

Warburg ancora una volta riscontra elementi che sopravvivono in processi culturali in via di rapida trasformazione. In questo caso la *sopravvivenza* riguarda la danza di caccia. Warburg, constatando la scomparsa delle antilopi da molte generazioni, arriva a considerare questa danza una fase di passaggio verso le danze dei *kacina*, dal puro carattere demonico e finalizzato a propiziare un buon raccolto<sup>21</sup>.

I Kacina sono spiriti o personificazione delle cose nel mondo reale. Essi si ritiene facciano visita ai villaggi Hopi durante la prima metà dell'anno. Un Kacina può rappresentare qualcosa nel mondo naturale o nel cosmo, da un ancestro a un elemento, un luogo, uno spazio, un fenomeno naturale o un'idea. Il panteon locale dei Kacina varia per ogni comunità; possono trovarsi Kacina per il sole, le stelle, i temporali, il vento, il mais, insetti e così via. I Kacina possono essere compresi in quanto hanno legami 'umani'; infatti essi possono avere zii, sorelle e nonne, possono sposarsi e avere figli. Sebbene non siano venerati, ogni Kacina è visto come un essere potente, che, se gli si dà venerazione e rispetto, può usare la sua particolare potenza per il bene dell'uomo, facendo piovere, guarendo, rendendo fertili, dando protezione. Il ruolo centrale di Kacina è la presenza della vita in tutti gli oggetti che riempiono l'universo. Ogni cosa ha un'essenza o una forza vitale, e gli uomini devono interagire con loro o rischiano di non sopravvivere.

Warburg rileva che i giovani dipingono le loro maschere per il giorno seguente. Dei grandi caschi di cuoio vengono riutilizzati ogni volta, poiché procurarsene dei nuovi sarebbe troppo costoso. Warburg descrive il processo per cui i giovani si riempivano la bocca di acqua, con quella spruzzavano la maschera di cuoio, e poi vi spandevano sopra i colori<sup>22</sup>. E descrive con attenzione la danza che viene eseguita da venti-trenta uomini e da una decina di danzatori femminili, vale a dire uomini che rappresentano figure di donna.

La maschera dei danzatori è verde e rossa, tagliata in diagonale da una striscia bianca sulla quale spiccano tre punti, che stanno a simboleggiare le gocce di pioggia. Anche la simbologia

---

20 Ivi, pp. 30-31.

21 Ibidem.

22 Ivi, pp. 34-35.



del casco ripropone in primo luogo l'universo a forma di scala e, come dispensatrici di pioggia, nubi semicircolari da cui si dipartono dei trattini. La stessa simbologia compare nei vestiti e molti accessori contribuiscono a produrre un suono assordante.

Mentre ballano, i danzatori vengono cosparsi di farina sacra da un sacerdote, intanto rimangono sempre in contatto tramite la punta più avanzata del gruppo. La danza dura dalla mattina alla sera. Negli intervalli gli indiani escono dal villaggio e si riposano. Chi vede un danzatore senza maschera, morirà. Il vero baricentro delle figure di danza è dunque il tempietto, o meglio, l'alberello ricoperto di piume. (...) Siamo dunque in presenza di un perfetto culto dello spirito dell'albero, patrimonio religioso universale dei popoli primitivi, tramandatosi nel paganesimo europeo fino alle odierne cerimonie per il raccolto<sup>23</sup>.

Secondo Warburg, in questa dinamica rituale si costituisce il nesso tra le forze naturali e l'uomo: il *symbolon*, l'anello di congiunzione.

Procedendo nella descrizione del Rito del Serpente, Warburg registra la presenza di sei ulteriori figure di danzatori. Questi, quasi completamente nudi, cosparsi di creta gialla, iniziano ad abbandonarsi ad una rozza parodia dei danzatori precedenti che anzi, imperturbabili, proseguono il proprio movimento rituale. Nessuno ride, né tanto meno viene percepita come una provocazione comica. E ancora una volta Warburg traccia un ponte straordinario:

Chiunque abbia qualche dimestichezza con la tragedia classica, scorderà qui la dualità di coro tragico e di dramma satiresco, "innestati su un unico ramo". Il nascere e il morire della natura appaiono in un simbolo antropomorfo, ma non in un simbolo grafico, bensì nella danza magica realmente rivissuta in forma di dramma<sup>24</sup>

Da questa prospettiva appare dunque evidente che in Aby Warburg sono molti gli elementi che segnano una relazione fondativa per il teatro contemporaneo: da Grotowski a Bob Wilson, da Peter Brook ad alcuni elementi della Societas Raffaello Sanzio.

Come è noto il xx secolo ha rappresentato un faticoso percorso di rivendicazione – di redenzione – dello spazio, dell'immagine, del gesto come elementi specifici del teatro. Questo a discapito della parola e del testo, della scrittura che veniva messa in scena. Spazio che si carnalizza nei sensi e che sensi sprigiona. Il processo compositivo teatrale è profondamente debitore nei confronti dello sguardo e della composizione warburghiana.

Ciò è ancor più importante se andiamo a riscontrare una indubbia linea di relazione tra il processo warburghiano e il famoso montaggio delle attrazioni di Ejzenstejn. In questo movimento, in questo processo compositivo e conoscitivo, ritorna – ancora una volta – il Messico.

È nota la controversa vicenda che ha legato Ejzenstejn alla realizzazione di *Que viva Mexico* (storia di censure, furti, sequestri), ma che proprio nella parzialità della sua realizzazione condensa il frammento che scalza l'illusione naturale, la dittatura del narrato, l'incedere assertivo e apodittico del *recit*.

Proprio in *Que viva Mexico*, assistiamo ad un *Nachleben*, ad una *survivance*, all'inquietante *revival* delle immagini efficaci, potenti, funzionanti, che operano in chi guarda una persistenza che porta la vita fin dentro la morte.

Qui lo sguardo di Ejzenstejn venne aiutato nelle riprese e nella comprensione di un universo difficilmente accessibile, da personalità indiscusse e complesse della cultura visuale messicana come Frida Kahlo, Diego Rivera, Davide Alfaro Siqueiros e Josè Clemente Orozco. Va ricordato che quella di *Que viva Mexico* è, nelle intenzioni di Ejzenstejn, una storia che può essere raccontata senza attori e senza scenografia. Nelle prime immagini di *Que viva Mexico*,

---

23 Ivi pp.43-44.

24 Ivi, p.45.

nella versione del suo aiuto regista e direttore della fotografia Grygori Aleksandrov, la lettura degli appunti di Ejzenstejin si apre con le seguenti parole: «nel prologo il tempo è l'eternità; forse tutto ciò può essere accaduto oggi, forse una ventina di anni fa o forse anche migliaia. Pietre, divinità, uomini»<sup>25</sup>.

Ancora una volta l'intreccio tra *Nachleben* e *Pathosformeln*.

*Que viva Mexico* è del 1932. Solo quattro anni dopo Artaud compie il proprio viaggio *Al paese dei Tarahumara*. Uno dei testi che compone questo strano libro, *La montagna dei segni*, si apre attraverso la descrizione di uno spazio naturale che permea la dimensione culturale di un popolo "originario".

Il paese dei Tarahumara è pieno di segni, di forme, d'effigi naturali, che non sembrano affatto nati dal caso, come se gli dèi che qui si sentono ovunque, avessero voluto significare i loro poteri con queste strane firme in cui è la figura dell'uomo a venire perseguita da ogni parte<sup>26</sup>.

Un'idea di forma intelligente della Natura si fa spazio attraverso e dentro il corpo sacrificato e Artaud, sorprendentemente, fa riferimento alle *Pathosformeln* :

Se la natura, per uno strano capriccio, improvvisamente mostra un corpo d'uomo torturato su una roccia, si può subito pensare che sia solo un capriccio e che questo capriccio non significhi niente. Ma quando per giorni e giorni a cavallo, il medesimo incanto intelligente si ripete e *la Natura ostinatamente manifesta la medesima idea*; quando **le medesime forme patetiche** ritornano; quando teste di noti dèi appaiono sulle rocce, e un tema di morte si sprigiona di cui è l'uomo a fare ostinatamente le spese, – e alla forma squartata dell'uomo corrispondono forme *diventate meno oscure*, più staccate di una pietrificante materia, di dèi che l'hanno da sempre torturato; – quando un intero paese svolge sulla pietra una filosofia parallela a quella degli uomini; quando si sa che i primi uomini si servirono di un linguaggio di segni e si ritrova quella lingua enormemente ingrandita sulle rocce, certo non si può pensare che si tratti di un capriccio e che questo capriccio non significhi niente<sup>27</sup>.

Va evidenziato il reiterato uso del termino capriccio, il suo essere connesso alla movenza caprina, il suo legame con il raccapriccio, con l'orripilazione che nasce – ancora – dall'orribile che si fa carne. E il capriccio non può non rimandare a Goya e all'uso che Bataille ne fa ne *Le lacrime di Eros*.

Come in Warburg, anche in Artaud sembra accadere una consapevole distanza dissociata, tra la propria necessità di esperienzialità corporea e la sedimentazione delle immagini che si incidono nella propria memoria vivente.

Certo non ero venuto nel profondo della montagna di quegli Indi tarahumara per cercare ricordi di pittura. Avevo sofferto abbastanza, mi sembra, per esser ripagato con un po' di realtà. Tuttavia sul declinare del giorno, una visione si impose ai miei occhi<sup>28</sup>.

È nota la distinzione tra ciò che definiamo allucinazione e ciò che definiamo visione. La prima appartiene ad una produzione selvaggia di immagini, anarchica e sconvolgente proprio in quanto non collocabile nella propria esperienza. La seconda appartiene ad un ordine riconoscibile e collocabile in una dimensione fortemente culturalizzata. Malgrado la negazione del ricordo della pittura di Artaud, egli si scontra con l'inarrestabile incedere di una visione:

Davanti a me avevo la Natività di Hieronymus Bosch, disposta e orientata nel medesimo ordine, con la vecchia tettoia di assi sgangherate davanti alla stalla, con i raggi del Re bambino che

---

25 Trascrizione da me effettuata dall'edizione italiana

26 A. Artaud, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, trad. it., Adelphi, Milano p. 69.

27 Ivi, p.70.

28 Ivi, p.78.

brillano, a sinistra, tra gli animali, con le fattorie sparse, i pastori; e, in primo piano, altri animali che belano; e a destra, i re danzatori. I re, con le corone di spicchi sulla testa e il mantello di porpora rettangolare sulla schiena, alla mia destra nel quadro, come i re magi di Hieronymus Bosch. E improvvisamente, mentre mi voltavo, dubitando fino all'ultimo di vedere arrivare i miei stregoni, li vidi scendere la montagna, appoggiati a grandi bastoni, e insieme a loro le donne con i grandi panieri, e i servitori armati di croci, alla rinfusa come fasci o alberi, e gli specchi brillavano come lembi di cielo in mezzo a tutto quell'apparato di croci, di picche, di pale, di tronchi di albero privi dei rami [...]. Fuochi di legna salivano da ogni parte verso il cielo. In basso erano già incominciate le danze; e davanti a quella bellezza d'immagini splendenti, simili a voci in un sotterraneo illuminato, sentii che lo sforzo non era stato vano<sup>29</sup>.

L'*Atlas Mnemosyne* di Warburg, straordinario montaggio senza fine, segna da decenni in maniera inequivocabile la pratica del montaggio teatrale. A questo si aggiunge un altro elemento fondamentale sul piano della composizione teatrale: la *Memoria*.

L'*Atlas Mnemosyne* non è solamente il magnifico progetto di Warburg, non segna solamente una relazione profonda con uno dei viatici orfici più noti «or datemi presto a bere la fresca acqua che scorre dal lago di Mnemosyne». L'elemento della Memoria apre una relazione tanto ricca quanto profonda. Come è noto, il lavoro di Frances Yates, studiosa che ha svolto ricerca ed insegnato al Warburg Institute di Londra, ha indicato come la questione dell'arte della memoria sia elemento radicalmente connesso al teatro. Il teatro della memoria di Giulio Camillo, le opere di Raimondo Lullo e quella di Giordano Bruno sino al *Globe Theatre* con il Teatro di Memoria di Robert Fludd. Gli elementi architettonici che si vanno sviluppando sul luogo teatrale sono radicalmente connessi con un complesso sistema che, incessantemente, crea lo spazio *ambiguo* del teatro. *Theatrum Philosophicum*, *Theatrum Mundi*, *Danza degli spettri* o *Nave dei Folli* che sia.

Ejzenstein, Artaud, Bataille e Warburg sembrano annodare una sorta di montaggio sacrificale delle immagini. Il farsi carne dell'esperienza nel percorrimento di un bordo. Limes e sublime riscoprono un'ulteriore via, inarrestabile di conoscenza e turbamento. Il teatro delle immagini resta in sospeso nella carne dei giorni, nella infinita molteplicità degli esseri che si intrecciano.

---

29 A. Artaud, *Op. cit.*, pp. 78-79.