

Piermario Vescovo

Nostalgia della festa. Vita postuma e “forme intermedie”

1. Cittadinanze storiche. Appartenenza e codificazione in “genere”

Mi sono, soprattutto per la mia città, in particolare occupato della cosiddetta “commedia cittadina veneziana”. Il primo saggio che ho dedicato molti anni or sono a un autore che sarebbe poi stato tra quelli centrali nei miei interessi, ovvero Carlo Goldoni, si intitolava, nel lontano 1987, *Per la storia della commedia cittadina veneziana pregoldoniana*¹. La questione che allora mi pareva e che continuò poi ad apparirmi fondamentale, risiedeva nel fatto che è lo stesso Goldoni – pur inquadrando il riferimento sotto il profilo di un giudizio di valore negativo o restrittivo, ovvero richiamando il suo ruolo di autore rispetto a uno spazio di tradizione presentata come indistinta – a parlare di una “commedia cittadina”, ovvero in termini settecenteschi, di “commedia nazionale”, nel senso di appartenenza a un “luogo natio”, quando ovviamente non si ponevano chiusure di sangue e di stirpe, secondo la perversa ottica dei “nazionalismi” successivi.

La questione è evidentemente connessa sì a una tradizione linguistica, a una lingua o dialetto cittadino, in questo caso il veneziano, ma più generalmente a un pubblico che accorreva anche da fuori e da lontano in una città allora piena di teatri, a vedere un determinato tipo di repertorio in particolari momenti dell'anno, anzi meglio della “stagione” teatrale. A Venezia erano sorti, tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, i teatri a pagamento, e appunto le stagioni teatrali, nella scansione che non abbiamo ancora trasformato nella sostanza (salvo la sospensione superata del tempo di quaresima), con essi. Girolamo Priuli osserva nel suo diario, nel 1613, il fatto che molti edifici erano stati edificati in spazi disponibili da parte di altri patrizi-mercanti della sua condizione, per destinarli alla vendita di spettacoli. Alla lista segue questa annotazione fondamentale:

¹ P. Vescovo, *Per la storia della commedia cittadina veneziana pregoldoniana*, in «Quaderni Veneti», 1987, n. 5, pp. 37-80.

alcune volte si sono ritrovate in un tempo medesimo tre compagnie che recitavano e tutte avevano consenso e audienza, e sogliono recitare da San Martin a quaresima, e dall'Asensa [Ascensione di Cristo, sesta domenica dopo Pasqua] fino mezo luglio².

Si potrebbero aggiungere, quanto da Venezia questo sistema produce nel territorio dell'allora Stato Veneto e oltre, nell'Italia settentrionale, le tournée estive, o come le chiama Goldoni, le *piazze d'estate* delle compagnie veneziane.

Cito spesso – insieme all'annotazione di Priuli – una battuta che si legge ne *Le due commedie in commedia* di Giovan Battista Andreini (scritta e recitata a Venezia nel 1620), che vede, in questa particolare doppia declinazione di teatro nel teatro, un doppio profilo, mettendo in scena una compagnia di dilettanti che recita all'improvviso, diretta da un attore di professione (che si chiama Lelio, col nome d'arte dell'autore), e una compagnia di comici di mestiere, che recita il premeditato. Non un ribaltamento della realtà, ma una più complessa corrispondenza, dove effettivamente i professionisti contemplavano la pratica del premeditato e i dilettanti imitavano le compagnie di mestiere. Si pensi alle “dame e ai cavalieri” indicati quali acquirenti-destinatari di un libro come *Il teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala, peraltro menzionato al termine della commedia di Andreini, edito meno di un decennio prima, sempre a Venezia, nel 1611, o ai principali redattori di raccolte di scenari che possediamo.

In fondo una dimensione di teatro di cittadinanza si potrebbe rivendicare non gratuitamente al gruppo di dilettanti di questa commedia, a partire dal dato ambientale che caratterizza il loro come uno spazio teatrale, che non è il teatro reale in cui si sta svolgendo la recita, ma una corte o campiello veneziano che, appunto, chiuso allo spazio circostante assume la forma della platea e le cui finestre si fanno palchetti:

E qui, fra queste case appunto [...] ho fatto accomodar un teatro, come quello dove in facendo cader queste tappezzarie che qui si veggono, saremo in casa nostra e in teatro; poichè questa corte, come in Venezia molt'altre ve ne ha, si può tutta con porte serrare, sì che lo spasso sarà tutto nostro e di questi nostri pigionanti che staranno alle finestre (II, 3).

Carlo Gozzi descriverà, meno di centocinquant'anni dopo, con perfidia ma individuando un principio di realtà, dentro alla stessa tradizione, Carlo Goldoni come intento a girare per Venezia con bloc-notes e matita (*toccalapis*) a trascrivere dialoghi di passanti, donne vocianti e gondolieri, a spiare dentro alle finestre delle case, rubando dialoghi – come quelli della *putta onorata* Bettina, divenuta *buona*, e trascurata, *moglie* e madre – sulla cacca, i pannolini e il bonbon del bambino.

² G. Cozzi, *Appunti sul teatro e i teatri a Venezia agli inizi del Seicento*, in «Bollettino dell'Istituto di storia della società e dello Stato veneziano», I, 1959, pp. 187-192: 189.

Goldoni ragiona a lungo sul suo rapporto con la tradizione, a partire appunto da questo dittico di commedie, ovvero dalle due prime commedie veneziane date alle stampe, oltre al recinto della sala di spettacolo, e un quindicennio dopo, con uno degli ultimi testi composti a Venezia per le recite degli ultimi giorni di carnevale, con una fondamentale prefazione, scritta alcuni anni dopo da Parigi, per *Le baruffe chiozzotte* a chiudere sostanzialmente il cerchio sulla questione. Le prime due sono accompagnate dalla dichiarazione relativa al timore che, per i lettori non veneziani, «perdendosi nella non bene intesa lingua il sapore de' sentimenti», la commedia risultasse «scipita e forse rincrescevole», ma con una fondamentale sottolineatura, nel differenziare la distanza geografica o territoriale da quella del livello sociale che separa i parlanti: «È a ciascheduno palese, quanto sia diverso in ogni Città il ragionare degli uomini qualificati da quello delle genti d'altra condizione, e che queste ultime sì dagli altri lo hanno diverso, che quasi nati sembrano in altro Paese». Dopo lunga pratica l'introduzione alle *Baruffe*, peraltro commedia non veneziana ma ambientata nella diversa Chioggia, sottolinea in partenza che «tutto è suscettibile di commedia», ma dichiara il superamento del livello di stereotipia, espressività, deformazione, tipici di questo genere di rappresentazione, con l'osservazione che chi paga il biglietto ha diritto di vedersi rappresentato a teatro, non in caricatura ma nella propria realtà: «ed era ben giusto che, per piacere a quest'ordine di persone, che pagano come i nobili e come i ricchi facessi delle commedie, nelle quali riconoscessero i loro costumi e i loro difetti e, mi sia permesso di dirlo, le loro virtù». Goldoni, da Parigi, dove scriveva queste righe, osservava che là l'ingresso ai teatri non permettesse la presenza di un pubblico popolare in sala. (E peraltro le *Baruffe* sono un caso concreto di “teatro di cittadinanza”, rifiutate a lungo come lesive della dignità di Chioggia e dei suoi abitanti e divenute solo nel secondo Novecento una commedia messa in scena da gruppi di cittadini del luogo rivendicando appartenenza e tradizione).

Prima e dopo Goldoni – ma di questo ho scritto appunto a più riprese – la “commedia cittadina veneziana” si definisce, dal primo Cinquecento fino al secondo Ottocento, come un genere delineato per elementi caratterizzanti e, soprattutto, nell'arco intermedio come il genere rappresentato, e da prima di Goldoni, nelle ultime settimane di carnevale, periodo in cui un pubblico meno abbiente, a differenza che nel resto dell'anno, accorreva ai teatri a pagamento. Si veda la prima battuta dei *Rusteghi*, dove una donna sposata in seconde nozze con un bottegaio di origini campagnole, si lamenta, ora chiusa in casa. Altro che borghesia veneziana! uno solo dei quattro “rusteghi” è indicato con l'appellativo di *cittadino*, ed è infatti costretto a lasciare che la moglie giri per la città accompagnandosi a un *cavalier servente*.

Deboto xe fenìo carneval [...] De diana! gnanca una strazza de comedia no
avemo visto. Co giera da maridar, dei spassi no me ne mancava. Son stada arle-

vada ben. Mia mare giera una donna sutila, e se qualcosa no ghe piaseva la saveva criar, e la saveva menar le man. Ma ai so tempi la ne dava i nostri divertimenti. Figurarse, l'autuno se andava do o tre volte al teatro; el carneval cinque o sie. Se qualchedun ghe dava una chiave de palco la ne menava all'opera, se no, alla comedia, e la comprava la so bona chiave, e la spendeva i so boni bezzeti.

Un'idea di teatro di cittadinanza, non nel senso del teatro fatto dai cittadini ma sicuramente del teatro partecipato dai cittadini, emerge dalla pagina credo in assoluto più mirabile dedicata al teatro veneziano, offerta dal *Viaggio in Italia* di Goethe, spettatore tra le altre commedie proprio delle *Baruffe chiozzotte*, di cui comprende poco ma di cui afferra in profondità il senso, con la splendida definizione che qui si legge di “vita del giorno”, anzi, di “vita del loro giorno”, posto che lo straniero può solo osservarla da una posizione esterna: *das Leben ihren Tages* (4 ottobre 1786):

Doch ist auch hier das Volk wieder die Base, worauf dies alles ruht, die Zuschauer spielen mit, und die Menge verschmilzt mit dem Theater in ein Ganzes. Den Tag über auf dem Platz und am Ufer, auf den Gondeln und im Palast, der Käufer und Verkäufer, der Bettler, der Schiffer, die Nachbarin, der Advokat und sein Gegner, alles lebt und treibt und läßt sich es angelegen sein, spricht und beteuert, schreit und bietet aus, singt und spielt, flucht und lärmt. Und abends gehen sie ins Theater und sehen und hören das Leben ihres Tages, künstlich zusammengestellt, artiger aufgestutzt, mit Märchendurchflochten, durch Masken von der Wirklichkeit abgerückt, durch Sitten genähert. Hierüber freun sie sich kindisch, schreien wieder, klatschen und lärmten. Von Tag zu Nacht, ja von Mitternacht zu Mitternacht ist immer alles ebendasselbe.

Anche qui però l'elemento principale della rappresentazione consiste nel pubblico; gli spettatori s'identificano collo spettacolo, e formano un tutto unico. Per l'intero giorno sulle piazze e sulle rive, nelle gondole e nel Palazzo, il compratore e il venditore, il mendicante, il barcaiolo, la comare, l'avvocato e il suo avversario, ognuno non fa che muoversi, trafficare, armeggiare: parlano e spergiurano, gridano e offrono merci, cantano e suonano, imprecano e fanno chiasso. E la sera vanno a teatro e ascoltano la loro vita del giorno, artificialmente ricostruita, riprodotta in veste più seducente, arricchita d'invenzioni, straniata dal vero per mezzo delle maschere, simile al vero negli usi e nei costumi; e ne godono infantilmente, gridano di rimando, applaudono e schiamazzano. Dal giorno alla notte, anzi da mezzanotte a mezzanotte, è sempre lo stesso³.

Qui abbiamo anche un singolare esempio di quello che in questi paraggi ciono-

³ J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, trad. it. di E. Castellani, Milano, Mondadori, 1983, p. 83 (la traduzione è qui parzialmente rivista, ripristinando il singolare dell'originale, dove i gruppi e le categorie di personaggi sono, appunto, polarizzati in coppie di personaggi dialoganti).

logici veniva detta “metafisica dei costumi”, che trova la sua definizione probabilmente più rilevante, con altra profondità rispetto alla superficie dei luoghi comuni, in un passo dell’*Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (*Antropologia dal punto di vista pragmatico*), di Immanuel Kant.

A partire da questo passo, nel legame con Michel Foucault (che al testo aveva dedicato la sua tesi di dottorato “breve”, parallela all’*Histoire de la folie*), Alessandro Fontana ha concepito l’idea di una “scena italiana”, in rapporto alla commissione di un capitolo per il volume dedicato ai “caratteri originali” nella *Storia d’Italia Einaudi*, all’inizio degli anni Settanta dello scorso secolo. Dopo la morte di Fontana, persona a cui ero molto legato, ho deciso di ristampare quest’opera, nel 2019 e di ragionare un po’ su questo saggio.

Credo – in un senso ampio ed esteso, complessivo, e in quello particolare della storia delle singole città (ovvero della tradizione di rappresentazione di loro stesse) – che questa traccia possa essere benissimo riproposta, oggi, in rapporto alla nozione di “cittadinanza”.

Così Kant:

Come il francese prevale per il gusto della conversazione, l’italiano prevale per il gusto per le arti. Il primo preferisce i festeggiamenti privati, il secondo i festeggiamenti pubblici: pompa delle sfilate, processioni, grandi spettacoli, carnevali, mascherate, splendore dei pubblici edifici, dipinti, mosaici, antichità romane di stile elevato. Gli piace vedere ed essere visto tra una numerosa compagnia. Né si deve dimenticare l’interesse personale, la scoperta del cambio, delle banche, della lotteria. Questo è il suo lato buono, cui bisogna aggiungere la libertà che i gondolieri e i lazzaroni possono permettersi con i grandi⁴.

Una riflessione ulteriore, prima di passare al secondo punto, per le tradizioni storiche di cittadinanza, inquadrabili nel senso niente affatto “nazionale” secondo l’uso ottocentesco della parola, che caratterizza al contrario una civiltà, che si esprime nell’idea di un “teatro all’italiana”, quando l’Italia era fatta di plurimi stati. Nei tempi recenti – non postunitari ma successivi alla creazione delle Regioni, negli anni Settanta non del XIX ma del XX secolo – si tende a definire in chiave regionale una tradizione secolare che è stata invece concepita come cittadina. Il teatro napoletano e non un “teatro campano” (ma, per esempio, un festival che ho praticato in doppio mestiere, Napoli Teatro Festival è stato ribattezzato in Campania Teatro Festival), il teatro veneziano e non un “teatro veneto” e così via. L’Italia è stata a lungo – e proprio nella sua divisione – un paese di unità culturale, da una parte, e di tradizione (non certo chiusa nei singoli municipi ma dialogante, anche nella circolazione e diffusione del “repertorio”) di *teatri di cittadinanza*.

⁴ M. Bertani e G. Garelli (a cura di), *Antropologia dal punto di vista pragmatico, introduzione e note di M. Foucault*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 331-332.

2. Cittadinanza espansa. Estraneità e riflesso

Lo sguardo di Goethe risulta penetrante proprio perché esterno, ovvero in grado di cogliere l'empatia di una comunità, e l'ultima citazione può guidare l'intero percorso che abbiamo fin qui sintetizzato. Proseguendo nel tempo, fino al nostro presente, si può reperire a partire da qui una differente idea di appartenenza o cittadinanza, che mette insieme estraneità e commistione, in un senso diversamente positivo rispetto a quello che riferiamo, nell'idea delle masse circolanti, alla parola globalizzazione. Tra i grandi intellettuali del Novecento posso menzionare, almeno, in estrema sintesi, e proprio per l'evocazione della parola "masse", José Ortega y Gasset, che elegge proprio il teatro all'italiana, nel senso della forma della sala teatrale, il luogo in cui si vede e si viene visti, a simbolo dell'unità della cultura europea, e nel paesaggio di rovine della seconda guerra mondiale⁵. O pochi decenni prima, penso ad Aby Warburg, che parla di sé – nel momento della reclusione presso la casa di cura di Kreuzlingen, come a un sismografo costruito «con pezzi di legno provenienti da una pianta trapiantata dall'Oriente nella fertile pianura del Nord, e su cui è stato innestato un ramo proveniente dall'Italia» (in una più sintetica e precisa dichiarazione, in italiano, diventata centonaria, definendosi «un amburghese di cuore, ebreo di sangue, d'animo fiorentino»⁶).

Negli ultimi tempi mi sto occupando – e mi capita quindi, come oggi, di parlarne, spesso in seminari o interventi a convegni – della nozione di "forme intermedie", che proprio Warburg, riprendendo le analisi di Jakob Burckhardt, conia, in italiano, nel 1895, traducendola poi nella sua lingua.

Il passo – in un intervento dedicato agli intermedi fiorentini del 1595 per le nozze di Ferdinando I de' Medici con Cristina di Lorena (sottratti alla consueta, ancora oggi, interrogazione relativa alla nascita dell'opera per musica) – riguarda in partenza la questione della natura del «simbolismo geroglifico», tra le «creazioni simboliche dei sarti teatrali» e l'orizzonte dei «letterati pedanti», in un «passatempo» spettacolare consistente «nell'indovinare degli enigmi astrusi». Esso tende – osserva Warburg – a far sorridere lo spettatore della fine del XIX secolo. Ma il giudizio va esattamente ribaltato, nel senso che quel sorriso, ovvero la cultura e le abitudini che lo determinano, vanno riconosciute e allontanate per una comprensione storica:

Ma un tale giudizio troppo moderno ci impedirebbe di apprezzare nel suo giusto valore psicologico il processo artistico, a cui questo simbolismo dei vestimenti deve la sua origine e la sua ragion d'essere.

⁵ J. Ortega y Gasset, *Idea del Teatro (una abbreviatura)*, in *Ideas sobre el teatro y la novela*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, pp. 59-96.

⁶ Per i testi di Warburg qui citati, cfr. A. Warburg, *Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze, frammenti*, a cura di M. Ghelardi, Einaudi, Torino, 2021.

Si trascura di considerare che l'intermezzo, secondo il suo carattere, non apparteneva essenzialmente all'arte drammatica, che si manifesta con la parola [*der dramatischen sprechenden Kunst*], ma all'arte del corteggio mitologico, e che questo, di sua natura per lo più muto, richiedeva, come è facile spiegare, l'aiuto dei cenni, degli accessori e degli ornamenti. Tutte queste forme intermedie ora estinte e che si collocano tra la vita reale e l'arte drammatica [*Alle jene heute ausgestorbenen Zwischenformemen zwischen dem wirklichen Leben und dramatischer Kunst*], ove compare la processione mitologica o allegorica così frequente nei pubblici festeggiamenti dei XV, XVI e XVII secoli (come ad esempio nelle mascherate di carnevale, per le sbarre, le giostre, le bufole ecc.) davano appunto alla società di quel tempo l'occasione principale di vedere in carne ed ossa le figure dei tempi antichi. È vero che talvolta i canti adoperati per le mascherate aiutavano il pubblico ad indovinarne il significato, ma non si poteva fare a meno dell'ornamento esteriore quando tali maschere passavano l'una dopo l'altra davanti agli occhi degli spettatori che in tempo brevissimo dovevano indovinare il complicato significato⁷.

Molti anni dopo, nel tempo del suo internamento presso la clinica Bellevue di Kreuzlingen, Warburg si guadagna la dimostrazione del controllo delle sue facoltà psichiche, e qualche mese dopo la sua liberazione, attraverso una sorta di "conferenza terapeutica", qui tenuta il 21 aprile 1923, la cui materia riguarda però il viaggio americano, cominciato con rotta verso New York nell'autunno del 1895, in occasione del matrimonio del fratello Paul con Nina Loeb, e poi proseguito in altri territori.

Qui la descrizione della danza delle antilopi degli indiani Hopi, di cui Warburg fu diretto spettatore presso San Ildefonso (a differenza del rituale del serpente, poi divenuto il titolo apocrifo del testo, che egli ricostruì solo attraverso descrizioni e letture), rito propiziatorio interrogabile, nonostante quella che egli dichiara come una stratificazione occidentale su una cultura "primitiva" e originale, come testimonianza di «simultaneità di civilizzazione logica e di casualità magico-fantastica personificante».

Dopo queste premesse comincia, dunque, nella conferenza di Kreuzlingen, la breve descrizione, che accompagnava la proiezione di alcune fotografie scattate al tempo del viaggio americano, in cui si vedono i musicisti mentre si sistemano coi loro tamburi e i danzatori, in doppia fila, nella postura delle antilopi, usando ciascuno due bastoni a simulare le lunghe zampe anteriori di queste, e invocando una figura femminile, definita "la madre di tutti gli animali" per poi mimare la caccia.

Qui il dettaglio che mi interessa rilevare, nella confessione di una reazione immediata di sé spettatore del rituale:

⁷ Ivi, pp. 459-460

Allorché ebbi modo di assistere a San Ildefonso alla danza delle antilopi, in un primo tempo ebbi l'impressione di qualcosa di molto ingenuo e quasi comico [*sehr harmlosen und beinahe komischen Eindruck*]. Per lo studioso del folklore che cerca le radici biologiche delle manifestazioni umane non vi è momento più pericoloso di quando ritiene comiche delle usanze popolari. Cade in errore chi ride degli aspetti comici del folklore poiché in questo modo si preclude la comprensione dell'elemento tragico insito in queste consuetudini⁸.

Come si vede due sorrisi, due manifestazioni da cui trapela un indebito senso di superiorità, che riguardano lo spettatore (immaginario, per procura storica) della festa fiorentina e lo spettatore (reale) del rito degli Hopi. Chi ride o sorride – ecco il punto – si preclude, nell'uno e nell'altro caso, «la comprensione dell'elemento tragico insito in queste consuetudini».

Warburg recupera solo più tardi rispetto al saggio del 1895 – e con una significativa presa di distanza dalle suggestioni musical-wagneriane ed estetizzanti, tra l'una e l'altra tappa di questo itinerario – un nesso con *La nascita della tragedia* di Nietzsche, riproponendo la questione nel senso dell'originale riferimento a Burckhardt e all'idea di un teatro delle «forme intermedie tra arte e vita» non riducibile, anzi nella sua dimensione storica resistente, alle forme dell'arte drammatica (ne ho parlato altrove, in un lavoro in corso di stampa: qui la distruzione, all'interno della tradizione tedesca della *dramatische Kunst*, di fondazione sostanzialmente schilleriana, della stessa idea di un post-drammatico, posto che la tradizione drammatica occupa uno spazio relativo, di pochi secoli, nell'arco complessivo della storia del teatro occidentale).

Si dovrebbe, per le coordinate generali, forse ribaltare una frase o massima di Warburg, spesso citata ma purtroppo in una forma semplificata: non la «ricerca comparativa del pellerossa eternamente immutabile che vive nel desolato animo umano», ma, semmai, la ricerca dei fondamenti dell'identità culturale dell'uomo occidentale che emergono nel «desolato animo» del pellerossa tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, nella proiezione verso una condizione arcaica o «primitiva» supposta dall'etnocentrismo di allora.

Semmai è la coscienza o la comprensione del fatto che non si davano più davvero possibilità di osservazione di «condizioni perennemente immutabili» a illuminare di riflesso, coinvolgendo l'esperienza antropologica, altre mutazioni in un terreno propriamente storico: l'osservazione del passaggio in atto permette una comprensione più profonda rispetto alla semplificatoria divisione e giustapposizione di ambiti ed epoche della storiografia tradizionale.

Pongo qui la questione sul terreno specifico – per Warburg un luogo di riflessione, e in parte appunto di riflessione occasionale, anche se relevantissima: si pensi allo

⁸ Ivi, p. 121.

studioso che guarda alle «formule di pathos» riflesse non solo dalle immagini ma dalla drammaturgia del secondo Quattrocento – che si fa invece centrale nella storia che sbrigativamente possiamo ascrivere al campo della cultura teatrale, nel senso evidente e diretto per il teatro occidentale, a partire dal primo Novecento. Ovvero del rispecchiamento e dell'ispirazione a forme di espressione fisica, soprattutto in relazione al campo del rituale, di culture dette allora “primitive” o sopravvivenze, nel momento del loro travolgimento da parte della cultura moderna e occidentale.

Fin banale richiamare, tanto per citare un caso notissimo, la fulminazione di Antonin Artaud davanti ai danzatori balinesi, peraltro, in questo caso visti non nel loro lontano luogo di residenza ma all'Exposition Coloniale di Parigi nel 1931⁹. Un richiamo che diventa un po' meno banale se si fa mente all'accostabilità di Artaud a Warburg per i luoghi dei suoi successivi viaggi, per le date e per le motivazioni addotte. Anch'egli visiterà infatti, in anni poco distanti dalla già rammentata conferenza di Kreuzlingen, nel 1936, gli indiani Tarahumara nel Nuovo Messico, alla ricerca – sono sue parole (perfettamente warburghiane, senza che Artaud sapesse presumibilmente nulla di Warburg) – degli dèi che in Europa “dormono nei Musei”. E, ancora, parlando di «*procédés millénaires*» egli dichiara un punto di osservazione definito come «*angle de l'hallucination et de la peur*», per un'esperienza al presente, dove lo spettatore riconduce gli elementi che osserva a un quadro che egli considera “originale”, intatto, “primitivo”. La relazione, nell'implicazione di allucinazione e paura, rende peraltro l'accostamento a Warburg ulteriormente forte, anche qui, e ancora più nettamente, tra apertura antropologica e patologia personale, per l'individuo che si fa carico dell'impresa, correndo un rischio esplicito nel suo “spingersi oltre”. Se la “follia” di Artaud nutre un discorso teorico-visionario relevantissimo, il discorso di Warburg pone la stessa esperienza personale al centro dell'attenzione, dell'istanza conoscitiva.

La breve citazione che abbiamo fatto da Artaud può interessare inoltre per un inciso che essa contiene, a proposito di un rispecchiamento nel “diverso” esso rivela che la tradizione occidentale è in fondo un «*peu de théâtre tel que nous l'entendons ici*» e che l'altrove induce a rifondarla e a ripensarne gli stessi nessi e principi fondativi.

A questo proposito mi sembra utile, forse necessario, tornare alla formulazione della questione che si offre nelle righe centrali del passo warburghiano nel saggio del 1895 che abbiamo già citato, e che conterà dunque rileggere, per un'applicazione ovviamente non al “pensiero” o a un “metodo” warburghiano in generale, ma a questa specifica dimensione, che ha appunto pertinenza anche teatrale:

Si trascura di considerare che l'intermezzo, secondo il suo carattere, non apparteneva essenzialmente all'arte drammatica, che si manifesta con la parola, ma

⁹ A. Artaud, *Sur le théâtre balinaï*, in Id., *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938, p. 56.

all'arte del corteggio mitologico, e che questo, di sua natura per lo più muto, richiedeva, come è facile spiegare, l'aiuto dei cenni, degli accessori e degli ornamenti¹⁰.

Qui la definizione – in italiano ma pensata in tedesco – di “arte drammatica”, quell'arte o quell'esperienza, come si riassume sinteticamente, “che si manifesta con la parola”. Si tratta evidentemente di una traduzione letterale o di un calco della categoria (o “idea”) espressa dal tedesco *dramatische Kunst*, che si definisce appunto in rapporto alla drammaturgia e all'esercizio attoriale ad essa riferito, ovvero nella sua categorizzazione accademica e scolastica. Il suo fondamento, o la più chiara esposizione, è al proposito indubbiamente offerta dalle *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* di August Wilhelm Schlegel e dalla loro grande fortuna, posto che quel sistema poneva a proprio fondamento non la tradizione aristotelica ma la categoria platonica di “genere drammatico” intesa in senso modale, ovvero come la designazione di quella forma del discorso in cui parlano i soli personaggi e l'autore tace (quello a cui Warburg fa riferimento come *der dramatischen sprechenden Kunst*). Qui cade, appunto, e per differenziazione e contrasto, la fondamentale categoria di *forme intermedie tra arte e vita*, che rappresenta al presente per me, come ho già dichiarato, un oggetto privilegiato di indagine e di applicazione.

3. Postilla

Possibilità/impossibilità di comprensione della festa: mi viene da associare a tale indicazione un saggio di Furio Jesi, anzi la questione fondamentale in esso posta, che si intitola appunto alla *Conoscibilità della festa*, scritto nel 1977 per un'antologia¹¹. Si parla in esso, tra l'altro, di due movimenti dell'etnologo, da intendere nel senso ampio del termine: quello che, da una parte, si cala o tenta di calarsi in ignoto, o si nasconde, nella “festa” dei “diversi” «come all'interno del proprio io», dall'altra che cala i “diversi” nella propria tradizione o nel proprio io.

Questo in un quadro in cui la festa moderna dell'occidente si mostra depauperata, sia nel senso di riduzione alla festa folklorica, «priva di fatto di autentica qualità festiva», che in quello della festa aristocratica, o della sua imitazione borghese, che rievoca il “buon tempo antico” (quello, per esempio, in stile XVIII secolo, e alla veneziana, come notava Proust, percepito come un tempo collocato già sul limite estremo della “festa vera”), o addirittura una tradizione antifestiva del moderno, che la splendida immagine di Kerényi, a proposito dell'impossibilità di accesso a tale dimensione, esprime nell'attitudine di chi osservi qualcuno danzare senza

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Cfr. F. Jesi, *Il tempo della festa*, a cura di A. Cavalletti, Milano, Nottetempo, 2023.

sentire la musica (o, addirittura, si potrebbe pensare, del danzare come ci fosse ancora la musica).

Chiudo, visto che ho citato Jesi, con un passaggio nel saggio in questione che individua con grande acutezza un passo, poco visibile quanto importante, in un testo di Benedetto Croce, dedicato ad Angelo Conti e ad altri “estetizzanti”, in cui, a lunga distanza d’anni, egli sottolinea la definizione dello stesso in occasione dell’eruzione del Vesuvio del 1906 come *Festa del fuoco*¹².

In realtà Croce, mentre impiega l’esempio per definire l’enfasi di Conti ricordando il suo disappunto e turbamento – osserva Jesi – ne riformula la descrizione e ripropone in altri termini, oltre il titolo «gaudioso e ammirante», tale identificazione, senza «sfoggio di combinazioni immaginifiche», riconducendola a un terreno storico. Se Conti evocava San Gennaro e il suo «sangue che bolle ancora, quasi fosse materiato della sostanza che si agita in grembo ai vulcani», rivestendolo, secondo Jesi, «con qualche brandello della *Nascita della tragedia* di Nietzsche», Croce (che definiva Conti ruskiniano) connetteva diversamente «le strade di Napoli ingombre di greve cenere gialliccia», le persone coperte dalla polvere, l’«enorme nero globo di cenere» incombente sul Golfo a «memorie della storia», nel diverso nesso con le «paurose processioni salmodianti» della «plebe» napoletana di quei giorni¹³. Un termine, quest’ultimo, che un lettore dei tempi odierni troverà inappropriato, politicamente scorretto, ma la cui storicizzazione, relativamente al suo uso nella prima metà del Novecento, può aprire a prospettive meno prevedibili. Si mediti, per esempio, al fatto che, oltre a definizioni come «cultura subalterna», «cultura arretrata», o al più neutro «cultura popolare» e simili, Ernesto De Martino impiegava inizialmente il termine di «plebi rustiche», guardando al diverso, ma forse non troppo diverso, terreno tanto poco distante nello spazio quanto diversamente lontano nel tempo, quello appunto di esercizio di una «etnografia metropolitana» dell’Italia del Sud.

Recentemente è apparsa una riedizione, curata e introdotta da Marcello Massenzio e Fabio Dei, de *La terra del rimorso*¹⁴. Si permetta allora di riprendere brevemente quanto opportunamente meditato dai curatori, relativamente al richiamo in questo testo, che data al 1961, di *Tristes tropiques* di Claude Lévi-Strauss, che lo precede di pochi anni (1955). De Martino – in una ricerca dedicata al tarantismo,

¹² Per queste prospettive e per i testi citati, cfr. P. Vescovo, *Festa (riepilogo d’intenti)*, in «La rivista di Engramma», 2023, n. 200, pp. 355-359, https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=5068 (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

¹³ B. Croce, *La letteratura dell’Italia unita*, VI, Bari, Laterza, 1945, pp. 191-192

¹⁴ E. De Martino, *La terra del rimorso*, a cura di M. Massenzio e F. Dei, Torino, Einaudi, 2023. Vorrei ricordare qui anche quella del 2021 di *Morte e pianto rituale*, con un’introduzione utilissima dello stesso Massenzio, pure per una possibile messa in rapporto di De Martino con Warburg, per cui si veda il fondamentale studio di R. Di Donato, *I greci selvaggi. Antropologia storica di Ernesto De Martino*, Milano, Meltemi, 2023, *passim*.

alla sua sopravvivenza osservabilità in una dimensione senz'altro festiva (la cui "scena" era la cappella di San Paolo a Galatina, dal 28 al 30 giugno di ogni anno) – ci teneva la domanda fondamentale che Lévi-Strauss rivolgeva a se stesso e la risposta che egli si dava. Una domanda non meno pertinente rispetto all'esperienza della persona che si fa etnografo andando in luoghi lontani e difficili, per quella che si rapportava a luoghi la cui alterità si misurava non nello spazio ma nel tempo, da Campos Novos a Tricarico. Così, ancora, una domanda pertinente ad ogni *déplacement* da un ambito disciplinare individuato o da un campo di studi o applicazione a un altro.

«Qu'est-on venu à faire ici? Dans quel espoir? À quelle fin?». Risposta, che riguarda non tanto le ragioni dello spostamento, ma la comprensione di sé avvenuta attraverso quell'esperienza: «Si l'Occident a produit des ethnographes, c'est qu'un bien puissant remords devait le tourmenter, l'obligeant à confronter son image à celle de sociétés différentes dans l'espoir qu'elles réfléchiront les mêmes tares ou l'aideront à expliquer comme les siennes se sont développées dans son sein». E dal punto di vista di De Martino, attraverso l'esperienza allora ancora sopravvivenza del *tarantismo*, degli «avanzi pagani» e dei resti nella «bassa magia cerimoniale» (ciò che per noi, a distanza di mezzo secolo, è diventata l'innocua e turistica "notte della taranta"), per capire, anzi «per essere costretti a misurare le insidiate potenze della nostra modernità», soprattutto nei suoi limiti e nelle sue dispersioni¹⁵.

¹⁵ La citazione da *Tristes tropiques* di Lévi-Strauss e la risposta di De Martino sono alle pp. 8-9 de *La terra del rimorso*, cit.