

Warburg, gli intermezzi fiorentini del 1589, l'origine dell'opera e le «forme intermedie». Appunti di lavoro.

1. Questi appunti riguardano un lavoro in corso dedicato a quelle che un giovane Aby Warburg definisce, in italiano e in un saggio pubblicato in italiano nel 1895, «forme intermedie», la cui intermedietà si collocherebbe appunto «tra arte e vita».¹ Si tratta dello sviluppo di un'idea che trova il suo punto di partenza in Jakob Burckhardt, in relazione al programma di intermezzi pensato nel quadro delle feste per le nozze di Ferdinando I de' Medici con Cristina di Lorena, ovvero da una delle “occasioni” spettacolari più interrogate e dibattute in rapporto a una “nascita” o “origine” dell'opera per musica, e per quel che riguarda le presenti note – laterali in questo senso a una ricca bibliografia – nella prospettiva appunto della riconsiderazione o rilancio della categoria warburghiana in causa e, più in generale, per come la questione della “nascita dell'opera” si pone tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, in rapporto ad altre questioni relative alla storia delle forme teatrali.

Il saggio in questione è il celebre *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il “Libro di conti” di Emilio de' Cavalieri*, pubblicato originalmente negli «Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze». Warburg metteva in luce in questa sontuosa realizzazione due direzioni opposte: la volontà «di conseguire nella rappresentazione perfino nei più minuti dettagli il massimo possibile del gusto antico» (p. 436) e la strada, tutt'altra, che conduceva l'ideatore della festa, Giovanni de' Bardi, in un momento a questa assai prossimo, verso la cosiddetta «ri-

¹ La mia ricerca si inserisce in un percorso seminariale condiviso nell'ambito del centro studi ClassicA (IUAV Venezia). Ringrazio Monica Centanni per le sollecitazioni e, soprattutto, per la curiosità nei confronti del mio progetto. Una rilettura articolata del saggio di Warburg prende spunto dalla nuova edizione delle opere curata da Maurizio Ghelardi, e in particolare da Ghelardi 2021, a partire dalla disposizione – non cronologica ma tematica – dei testi di Warburg che essa offre, si potrebbe dire con un diverso “buon vicinato”. Cito direttamente nel testo da questo, col numero di pagina.

forma melodrammatica anticheggiante».

Questa distinzione di massimo passaggio chiarisce anche la demarcazione, nella seconda parte del saggio, tra due prospettive o polarizzazioni, secondo Warburg rispettivamente prevalenti negli intermezzi primo quarto e sesto di contro ai rimanenti secondo, terzo e quinto. Nei primi risulterebbe dominante il carattere «piuttosto della mascherata muta che del dramma», negli altri visibile una tessitura realizzata con mezzi più propriamente drammatici, ovvero di teatro di parola, anche se parola intonata musicalmente, che muove verso l'opera per musica. Da qui la dichiarazione complessiva di «un prodotto che stava in mezzo fra la pantomima mitologica e la favola pastorale» (pp. 461-462), dove il secondo riferimento indica ovviamente il terreno della nascita del melodramma e dello *stile recitativo*. L'utilizzo del canto, attraverso cui la parola torna a manifestarsi in alcuni di questi *intermezzi* rispetto alla pantomima, e specificamente del canto monodico rispetto alla polifonia, rivela il principio di una tensione in atto verso altre formalizzazioni, appunto all'origine o nell'incubazione di un nuovo genere.²

Tuttavia tale feconda prospettiva, continuata da studi successivi a questo saggio pionieristico, non è quanto qui ci interessa, né quanto del resto interessava in partenza Warburg, laddove il suo percorso d'interrogazione si precisa nella considerazione degli elementi antichi o arcaici della processione o pantomima mitologica conservati in questa sede, dove gli «accessori barocchi del costume teatrale» testimonierebbero «lontani avanzi di un addobbo del gusto antico», riconducibili al terreno tardo-quattrocentesco che si riassume nella *formula di pathos* per eccellenza (pp. 472 e ss.). Già, in un saggio precedente, che data al 1891, dedicato a Botticelli e alla *Primavera*, Warburg aveva del resto coinvolto alcune *favole rappresentative* tardo-quattrocentesche, a partire dal particolare del richiamo in queste del pannello in movimento della fanciulla o della ninfa inseguita. Mentre per definizione l'immagine deve necessariamente fissare in un momento temporale il movimento che vuole esprimere, l'azione rappresentativa può evidentemente riprodurre la realtà. Le idee qui enunciate troveranno prosecuzione in lavori ancora successivi, in cui l'analisi di immagini, per l'idea della ripresa in esse di *formule di pathos* di impronta antica, ricorrerà

2 Accanto a Giovanni de' Bardi, definito da Warburg «anima» della festa, e ad Emilio de' Cavalieri, «intendente teatrale e direttore dei cantanti ed attori», Bernardo Buontalenti «disegnatore dei costumi e macchinista» e Bastiano de' Rossi, con un ruolo meno facilmente definibile di «prologo scientifico»: «aveva l'incarico di rivolgere l'attenzione del pubblico colto sulle idee generali, sui singoli particolari e sopra il senso degli accessori sottilmente immaginati» (tutte le citt. da p.167). Per citare le pagine essenziali di riferimento sulla festa fiorentina – sulla contrapposizione delle istanze di Bardi e Cavalieri e sulle diverse vie che conducono agli inizi del melodramma e su una considerazione di questo episodio saliente, e per molti versi finale, della storia dell'intermezzo con l'impiego delle risorse della musica polifonica – si veda, per limitarsi a un riscontro classico, Pirrotta 1975.

all'implicazione della cultura teatrale delle corti italiane dell'ultimo Quattrocento, con riferimento, per esempio, alla *Favola di Orfeo* o alle *Nozze di Cefalo e Procri*.

2. Nel saggio appare soprattutto un rilevante, esplicito, rinvio a Jacob Burckhardt quale punto di riferimento essenziale per questa interrogazione, nell'affermazione «è lecito supporre che le feste mettevano sempre davanti agli occhi dell'artista nel loro aspetto fisico quelle figure che appartenevano a una vita realmente in movimento», che così continua:

A questo proposito è riconoscibile quanto ha scritto Jakob Burckhardt, il quale, nel suo giudizio complessivo, appare anche qui un anticipatore infallibile: “Le feste italiane nella loro forma più elevata, segnano un vero passaggio dalla vita reale all'arte”.³

Il capitolo dedicato a «la vita sociale e le feste» de *La civiltà del Rinascimento in Italia* (la cui prima edizione data al 1860 e la seconda al 1869), da cui questa citazione proviene, nutre l'intero saggio e il complessivo orizzonte problematico di Warburg, e converrà dunque riprenderlo minimamente. Anzitutto l'aggettivo “elevato” (nella citazione appena riportata «forma più elevata») risulta cardinale nell'impostazione di Burckhardt, ed indica anche, e forse soprattutto, il desiderio di elevazione dei non nobili espresso dal costume, particolarmente evidente nel quadro della festa. Per esempio, poche pagine prima, si legge: «Il modo di presentarsi del singolo e le forme più elevate di conversazione divennero un'opera d'arte spontanea e consapevole» (p. 283), in cui appunto il principio di determinazione di un orizzonte collocabile «tra vita e arte». Anche l'abbigliamento, la moda, la cosmetica, in questa direzione, vengono infatti compresi nella sfera del comportamento (nel senso del termine che indica la “letteratura di comportamento” e che comprende lo stesso *Cortegiano* del Castiglione) che, evidentemente, si colloca al di qua del campo propriamente spettacolare, nel senso delle «forme più alte di vita sociale che si presentano come arte» (nella complessiva definizione di una «dimensione esterna dell'esistenza, nel Quattrocento e primo Cinquecento»: pp. 287-288). Burckhardt, varcando tale soglia, presentava, dunque, in queste pagine il trionfo ed il corteo come forme profane di sviluppo della processione religiosa, secondo le prospettive storiografiche del tempo (per gli italiani si pensi alla grande opera di Alessandro D'Ancona, del 1877, dunque successiva, ma che Warburg negli anni novanta conosce e menziona), e, insieme, delinea due tesi

³ Cfr. Burckhardt 2006, p. 310 (si offre direttamente nel testo l'indicazione della pagina delle singole citazioni).

combinare: la prima, di gran lunga più incisiva, considera queste forme nella loro prevalenza e continuità un ostacolo «allo sviluppo del dramma» (pp. 243 ss. e 309); la seconda giunge fino a pensare la «sopravvivenza» (con l'impiego di questa precisa parola) delle feste dei secoli precedenti in quelle della seconda metà del XIX secolo in continuità di tradizione come un «misero residuo» (p. 310): osservazione assai significativa per lo sviluppo in senso antropologico e folklorico del discorso, oltre Burckhardt, che Warburg tenterà nel guardare altrove e lontano, ovvero a culture (allora dette "primitive") quali sedi di un'intatta o non troppo mutata conservazione.

Si raccoglie, in particolare, da questo capitolo la seguente precisazione di Burckhardt, relativa al secondo Quattrocento e al primo Cinquecento per le forme della festa principesca nelle principali città italiane e per la consapevolezza degli spettatori:

[...] la maggior parte degli spettatori (in città) sapeva riconoscere le figure mitologiche e riusciva quanto meno a indovinare con maggior prontezza che altrove quelle storiche e allegoriche, perché tratte da un ambito culturale universalmente noto (p. 312).

Fondamentale, tra le altre, la pagina sulla «generazione di figure», anzi di «trasformazione in persone» di categorie astratte e allegoriche, con la demarcazione, insieme, della potenza espressiva e del residuo di enigmaticità ed astrusità delle proprietà ed attributi di queste. Un piano in cui, osservazione di grande pregnanza, le figure mitologiche del repertorio venivano ad offrire diversa solidità rispetto alla personificazione di un concetto allegorico astratto, con un'individuazione infatti applicata anche alle figure storiche, intese come incarnazioni di "concetti generali". E qui si ritrova la provenienza dell'indicazione di Warburg che abbiamo letto, relativa al senso principale della festa, consistente nel desiderio di «vedere in carne ed ossa le figure dei tempi antichi». Continua Burckhardt:

[...] queste figure apparivano anche nei cortei con una fisionomia del tutto individuale, come maschere determinate, o quanto meno come gruppi, come seguito caratteristico di una figura o soggetto principale allegorici. Così si apprese la tecnica di comporre per gruppi, in un'epoca in cui nel Nord gli spettacoli più prestigiosi oscillavano tra simbolismo arcano e spirito ludico variopinto e assurdo (p. 314).

Dichiarazione, peraltro, che esprime per gli studiosi "del Nord" – il basileense Burckhardt come l'amburghese Warburg – l'evidenza, in una doppia proiezione, della loro via o immedesimazione nella cultura italiana del Rinascimento. Ma, per quanto qui interessa, conterà sottolineare il pas-

saggio interpretativo in cui si inquadrano, più specificamente, le riflessioni sull'animazione di figure fatte apparire nei contesti festivi dapprima allo spettatore «come statue dentro nicchie, su pilastri e archi trionfali o appoggiate ad essi, [ch]e poi si rivelavano vive cantando e declamando» (p.318). Dunque, e precisamente, l'immagine convenzionalmente fissa, quella della rappresentazione plastica, che riprende vita e movimento. Con grande pertinenza, in una direzione apparentemente altra ma strettamente connessa, l'implicazione riguarda – e non credo di forzare strumentalmente il pensiero di Burckhardt – non solo le figure che si muovono ma gli ingegni che, in più elaborate forme di spettacolo, le fanno muovere: le macchine, ovvero la funzione del *congegno artificiale*. Si veda, per esempio, l'applicazione di Burckhardt all'«apparato celeste» per la festa fiorentina dell'Annunziata in piazza S. Felice realizzato nel 1439 da Filippo Brunelleschi.⁴

Sono dunque gli esempi ripercorsi nelle pagine seguenti di questo capitolo – esempi in larga parte quattrocenteschi e principalmente fiorentini, ma con significativa campionatura nella storia di altre città italiane – e le forme qui ravvisate, anche per la loro mescolanza di sacro cristiano a mitologico e favoloso pagano, a costituire con ogni evidenza la base storica di riferimento per Warburg. Un terreno rispetto a cui l'esperienza degli intermezzi fiorentini di fine Cinquecento viene dunque inquadrata come parziale conservazione di vestigia di una cultura precedente, sopravvivente negli intermezzi rispetto all'organismo drammatico in cui questi furono inseriti. In Burckhardt appare anche e precisamente la categoria di “barocchismo”, che se per gli intermezzi del 1589 può essere evidentemente richiamata nella direzione di una premessa sul piano della storia, in rapporto a una prossima “età barocca”, indica invece, riferita alla pratica del secondo Quattrocento, il sovraccarico di elementi (p. 318).⁵ Un sovraccarico che, appunto, osta alla decifrazione del significato della figura – ecco un punto decisivo per Warburg – e che come tale caratterizza più il regime delle “pantomime” che delle «rappresentazioni drammatiche vere e proprie».

Ciò che appare in assoluto fondamentale nel rapporto di Warburg con Burckhardt si legge in una riflessione praticamente finale, datata 1927, che sintetizza il magistero di quest'ultimo come un'interrogazione della tradizione «affinché nuovi ambiti si distaccassero dalla coltre dei fatti scomparsi, riportando in luce la festa» (p. 89). Questa la “vibrazione” di Burckhardt, che tali pagine, in qualche modo testamentarie, considerano in rapporto e in opposizione al crollo o al travolgimento mentale di Nietzsche.

4 Si veda, per le implicazioni di cui qui in seguito de *La nascita della tragedia*, l'opposto e significativo disprezzo di Nietzsche per il *deus ex machina* (in particolare nel capitolo quattordicesimo, lo stesso in cui si prende distanza dal romanzo, per il cui modello si accusa Platone, nel senso di una «favola esopica immensamente dilatata»).

5 Si veda ora, per una perimetrazione del campo, Metlica 2022.

3. Le riflessioni di Warburg sulla *formula di pathos* all'antica che si condensano, nel saggio del 1906, intorno allo strazio del corpo di Orfeo, sono precedute per la categoria del dionisiaco dalla considerazione, o confessione, di un appuntamento mancato col Nietzsche de *La nascita della tragedia*. Il nome di Nietzsche, tuttavia, non apparirà in questo saggio, posta l'assunzione di tale categoria da parte di Warburg in una direzione radicalmente diversa da quella che ha decretato l'immensa fortuna postuma del suo libro giovanile e che, anzi, lo ha reso un titolo corriivo di riferimento (nonostante la presa di distanza dal sé giovane del Nietzsche maturo e, soprattutto, dai tratti più estetizzanti dell'opera, col taglio dal titolo originale del riferimento alla musica: *aus dem Geiste der Musik*). La riconsiderazione costituisce per Warburg, per le linee di dissidio che essa manifesta, una sorta di reagente, che arricchisce l'interpretazione di partenza e il rapporto con Burckhardt, elaborato in scritture successive rimaste allo stato di abbozzo, come in particolare nelle pagine già citate del 1927 che triangolano proprio attraverso Nietzsche una lunga attenzione. Questi appunti sono ora messi a disposizione del lettore dalla nuova edizione delle opere warburghiane curata da Maurizio Ghelardi, che, dopo una prima disposta per ordinamento cronologico (o, come si dice, diacronica), propone una strutturazione per nuclei di argomento (dunque, sincronica), da cui emerge con diversa evidenza la storia di temi e problemi.

Un secondo punto di partenza è rappresentato da una nota del *Tagebuch* di Warburg, in data 9 aprile 1905, dunque di cinque anni successivo alla morte di Nietzsche, che segue a un'annotazione del giorno precedente, guardacaso appuntata proprio su una copia del saggio del 1895 dedicato agli intermezzi fiorentini. Quest'ultima recita: «Vedo oggi per la prima volta che Nietzsche nella sua *Nascita* ha trattato dettagliatamente il tema della nascita dell'opera. Ma quanto erroneamente rispetto al processo storico!» (p.L). Il giorno seguente, dunque, Warburg riapre questa partita con una riflessione che si pone certamente alla base del saggio dell'anno seguente dedicato alla morte di Orfeo, nel senso dell'esplicitazione di un problema che già Nietzsche, in una direzione diversa, si era posto, a proposito della nascita della tragedia:

Ora mi è chiaro che l'iconografia storico-stilistica della morte di Orfeo concerne il problema nietzschiano della nascita della tragedia che dovrebbe essere definita come l'origine della tragedia dallo stile apollineo (spirito) della danza dionisiaca. Solo ieri l'altro ho capito che Nietzsche ha scritto sullo sviluppo dello "stile rappresentativo", fatto che finora mi era sfuggito. Peccato che Nietzsche non abbia familiarità con i dati dell'antropologia e del folklore! Anche in questo caso il peso specifico di queste discipline avrebbe avuto un effetto regolatore sui suoi voli da uccello sognatore. (*ivi*)

Da una parte, dunque, Nietzsche come battistrada, dall'altra come colui che l'ha percorsa in una direzione deviante, facendosi travolgere, nel senso puntuale del termine, dal suo oggetto. Nietzsche, infatti, richiamava nel suo libro la questione della nascita dello «stile rappresentativo» nella Firenze del tardo Cinquecento, ma Warburg, proprio mentre registra nell'appunto la sua disattenzione per quelle pagine, dichiara al tempo stesso la loro inservibilità per la mancanza di familiarità di Nietzsche con i dati dell'antropologia e del folklore. La deviazione nietzschiana si situa ovviamente nell'origine musicale, nel senso wagneriano, oggetto poi di rifiuto e rimozione nella prosecuzione del cammino del filosofo, tra comprensione di fondamenti di ben altra profondità (penso in particolare all'idea di «festa crudele» che si disegna nella *Genealogia della morale*)⁶ e follia personale. Ed è la follia di Nietzsche, più che il suo metodo, ad attrarre ed inquietare il Warburg maturo, e proprio in rapporto al suo precario equilibrio mentale, specialmente nei già ricordati appunti del 1927, che accostano il ruolo e il destino di Nietzsche, in maniera sostanzialmente gratuita ma motivata e profonda nelle premesse, a quello di Burckhardt. Non, dunque, le tesi e i percorsi del filosofo giovane ma, appunto, il «crollo» dell'uomo maturo, peraltro avvenuto in Italia, nella «luce tersa e nell'aria asciutta di Torino», in un'euforia devastante. Da qui il ritratto contrapposto di un Burckhardt ad un tempo «negromante» ed «illuminista», «veggente in grado di sopportare le scosse violente della [sua] vocazione», implicato in prima istanza perché partecipe al tentativo di salvare Nietzsche, riportandolo indietro dall'Italia nel suo finale di partita.

Nietzsche come la guida del corteo o della processione che «porta il tirso» o, in uno svolgimento più piano, come colui che non fu «in grado di fronteggiare l'orgiasmo anticheggiante» eletto come oggetto di ricerca e fattosi «immagine del desiderio»: dunque un folle e un poeta, ciò che spiega anche l'impennata decisamente poetica della descrizione warburghiana. Burckhardt, dunque, e inevitabilmente in rapporto a Nietzsche, diventa per Warburg un portatore del tirso che però non si è fatto travolgere, e per questo un riferimento assoluto nella ricerca: «ciò che lo pone sopra di noi e che per noi costituisce un modello: la capacità di sentire forse anche troppo acutamente grazie alla sua *sophrosyne* i limiti della propria missione». E tornando a Nietzsche: «in quanto poeta scaturiscono da lui evocazioni che provengono da un ambito musicale mai raggiunto da Burckhardt»; *mai raggiunto* nel senso duplice di *mai considerato* e di *mai patito*. La «rovina» di Nietzsche ha a che fare, nelle premesse de *La nascita della tragedia*, proprio con tale ambito, nella sua identificazione e potremmo aggiungere nella sua rimozione o abiura: «Egli ha sofferto in Wagner la reazione verso

6 Per questo mi permetto di rinviare al mio Vescovo 2020, pp.159 ss.

l'autosoddisfatta formulazione di pathos» (le citt. da pp. 88-93).⁷

Si potrà, giunti a questo punto, ritornare al capitolo diciannovesimo de *La nascita della tragedia*, ovvero alle pagine rammentate da Warburg nelle due annotazioni del 1906, in cui Nietzsche liquidava «la nascita dello *stile rappresentativo* e del recitativo» come «musica operistica del tutto esteriore e incapace di devozione». ⁸ Si tratta, in realtà, per l'autore giovane, invasato di Wagner, di una sostanziale ripresa del giudizio di questi sull'opera italiana, nella condanna di un presunto «pathos affettato», impresso nelle sue origini. In particolare questa era stata definita in *Musica dell'avvenire* (1860) come figlia indegna di una «madre meravigliosa», identificata nello *Stabat Mater* di Palestrina, nel campo evidentemente differente della polifonia sacra (dimensione, peraltro, come abbiamo ricordato, ancora predominante, in forma profana, negli intermezzi fiorentini del 1589). Nietzsche richiama infatti puntualmente in queste pagine – contro il tempo e lo stile della *camerata fiorentina* – proprio l'epoca «che aveva visto levarsi verso l'alto la musica di Palestrina, di una solennità e sacralità inesprimibile», contrapponendo ad essa, a distanza di una generazione, la «magnificenza avida di distrazioni di quegli ambienti fiorentini», «la vanità dei loro cantanti drammatici», la «passione per una dizione semimusical» giudicata deteriore, descritta come una «tendenza extra-artistica che concorre a determinare la natura del recitativo». Infatti, per ampliare il paesaggio relativo allo «stile recitativo», totale risulta in Nietzsche la condanna di questo tipo di espressione, in cui il cantante «parla più di quanto canti», anzi dove un «mezzo canto» accentua la dimensione patetica della parola, la cui comprensione sovrasta «quella metà della musica che ancora rimane».

Questo è esattamente quanto Warburg dichiara di non aver considerato o di non ricordare, riprendendo trent'anni dopo e annotando il suo saggio del 1895, in cui la questione del ritorno della parola drammatica attraverso l'intonazione musicale era stata posta in una direzione nettamente alternativa, considerando peraltro con estrema attenzione l'impiego del canto madrigalistico degli intermezzi in opposizione all'intonazione propriamente drammatica dello *stile recitativo*. L'espressione legata alla parola – parola individuale del personaggio – attraverso il canto rappresenta in quel saggio esattamente la soglia di demarcazione, o di divisione, tra il nuovo genere drammatico-musicale del melodramma e l'orizzonte, altrimenti conservativo di elementi antichi, della «forma intermedia».

L'argomentazione di Nietzsche, aldilà del suo valore strumentale, a pro-

⁷ Confesso l'influenza in questa sottolineatura, per elementi che mi sembrano comunque oggettivi nel discorso di Warburg, dei saggi di René Girard dedicati alla rimozione e all'abiura del wagnerismo da parte di Nietzsche come esatto ribaltamento di un rapporto di mediazione mimetica: si veda Girard 2006, pp. 91-192.

⁸ Mi servo dell'edizione, riccamente annotata, a cura di Vivarelli 2009.

posito dell'errore o della prospettiva ingannevole che avrebbe indotto gli "inventori" dello *stile recitativo* a supporre di realizzare con esso un ritorno all'intonazione della tragedia "originale", contiene elementi fondati, e diversa si mostra dunque la critica di Warburg relativa alla semplificazione di un processo storico («Ma quanto erroneamente rispetto al processo storico!») rispetto alla critica radicale relativa all'assenza totale di strumenti antropologici e folklorici, che investe l'orizzonte generale del saggio di Nietzsche e il suo «volo da uccello sognatore». Essa riguarda, direi, la riconduzione dell'inizio dell'opera per musica da parte del giovane Nietzsche a un mondo primigenio e, dunque, a uno stato paradisiaco dei primordi dell'umanità, stadio dell'innocenza e dunque inquadrato con distanza e disprezzo. Se si ripercorre l'affacciarsi di questo nucleo problematico nel *Tagebuch* di Warburg, in una delle annotazioni di data più alta (30 aprile 1894), dunque poco al di qua del saggio sugli intermezzi fiorentini, si legge questa dichiarazione, che suonerà meno criptica dopo il passo che abbiamo già riportato, relativo al terreno della favola pastorale:

L'incapacità di farsi carico del *milieu* artistico ritenuto preponderante (commedia o tragedia) (gli ingegneri), unito al desiderio di una forma individuale più intensa, conduce da un lato al pastorale, d[all]'altro alla musica. (p. 70)

Mi sembra ragionevole, nell'accostamento agli «ingegneri» (chi se non Buontalenti?), riferire la relazione del «desiderio di una forma individuale più intensa», poste le componenti del genere pastorale e della musica, alle origini dell'opera.

La danza e la pantomima appaiono invece fittamente richiamate da Warburg in appunti degli anni seguenti, e forse il nastro si può riavvolgere – nei limiti ovviamente di questa ricomposizione cursoria – attraverso un passo, datato 1901, in cui l'elencazione secca ripercorre la cronologia delle tappe e degli incontri:

Da Darwin attraverso Filippino Lippi fino a Botticelli, grazie a Carlyle e a Vischer fino alle feste e agli Hopi, passando per i Tornabuoni e Ghirlandaio, di nuovo alla ninfa, e tramite Lorenzo il Magnifico a una filologia equilibratrice. (p. 84)

«Filologia equilibratrice», si potrebbe dire, di contro a «volo d'uccello sognatore», dove l'equilibrio riguarda la conservazione del senno stesso dell'interprete, la sua difesa da ciò che dai materiali perturbanti, come da un vaso di Pandora, si scatena.

L'accostamento in questa rapida rassegna delle *feste*, indubitabilmente

quelle italiane del rinascimento, ai riti degli indiani Hopi mette in campo la congiunzione più forte e che resterà sepolta – pur alimentando la teoria nell’interrogazione più radicale – fino alla sua tarda riemersione, ovvero nella ricomposizione di vecchi appunti e materiali, a scopo terapeutico, nella conferenza presso la Casa di cura *Bellevue* di Kreuzlingen del 1923. Una riemersione dove Warburg osserva la tenuta del suo precario equilibrio psichico, nella ricerca, imposta dal medico, il dottor Binswanger, di un diverso principio di equilibrio, rispetto alla manifesta follia dell’uomo Nietzsche e della sua finale catastrofe, che ebbe peraltro tra i suoi testimoni diretti, come abbiamo già ricordato, proprio il vecchio Burckhardt.

Tornando a un terreno più circoscritto, quello dell’assenza di strumenti antropologici e folklorici – che si manifestano fortemente nella memoria che nutre la conferenza terapeutica di Kreuzlingen (importante più per i presupposti che rivela che per l’argomento che affronta) – ecco dunque il diverso peso della seconda argomentazione di Nietzsche, dopo quella storica, pur con tutti i suoi limiti, al termine del capitolo della *Nascita della tragedia* dedicato allo *stile recitativo* della camerata dei Bardi, in cui si afferma che il privilegio per il “pastorale” equivale esattamente al ritorno all’uomo primitivo e alla sua creduta “bontà”. Un’affermazione di evidente strumentalità, che pone addirittura al principio dell’opera per musica degli italiani, come abbiamo visto, un nesso costitutivo, che Nietzsche dichiara non semplicemente forma d’arte deviata, invasato dallo «spirito della musica» e dal wagnerismo, ma ora e al presente addirittura «una *pretesa* minacciosa e terribile che di fronte ai movimenti socialisti non possiamo più ignorare». I lettori retrospettivi non dovrebbero, a loro volta, ignorare queste affermazioni leggendo *La nascita della tragedia*, opera, come generalmente per il pensiero di Nietzsche, anestetizzata e passata in candeggina nella fortuna moderna, che ha ridotto l’apollineo e il dionisiaco a un combinato *passee-partout*. Si veda la frase che chiude il capitolo in causa: «Il buon primitivo” rivendica i suoi diritti: che prospettive paradisiache!». Questo, evidentemente, un terreno di totale contrapposizione per la maturazione di Warburg e la definizione di un fronte complessivo del pensiero, per la diversa centralità degli strumenti antropologici e della stessa pratica delle cosiddette culture “primitive”, inquadrabile nella direzione detta “folklorica”.⁹

4. Non cercherò di ripercorrere questa complessa vicenda a partire dalla conferenza e dai materiali di Kreuzlingen, per l’evidente rischio di una lettura retrospettiva e di una loro sovradeterminazione nel senso che abbia-

⁹ Altrove, su questa linea, si veda il disprezzo per il «quinto stato» degli schiavi nel suo alzare la testa (nel capitolo undicesimo) e, per contro, l’apoteosi del «patrimonio originale della comunità dei popoli ariani» e «della loro attitudine alla profondità tragica» (si veda, in particolare, il capitolo nono, con le sue affermazioni antisemite).

mo indicato. Mi limiterò a riportare due annotazioni del medesimo 1901, appartenenti al momento esattamente intermedio tra la prima formulazione offerta dal saggio del 1895 e la ripresa nel saggio del 1906, nell'unione dei nessi della rappresentazione del movimento corporeo nelle feste italiane della fine del XV secolo e della *formula di pathos* degli artisti della stessa epoca:

Le feste si distinguono dalle altre arti drammatiche poiché esigono la connessione di una performance [nell'originale tedesco si legge in realtà *Leistung*, "prestazione"] artistica e di un'occasione concreta (lo stimolo sociale mimico). Il corteo, la processione, il trionfo che hanno come punto finale (scopo) l'offerta sacrificale.¹⁰

Tra sedimentazione armonicamente (concentrica) e appropriazione mimica si colloca, in quanto prodotto artistico oggettivo, l'articolazione ritmica dell'azione mimica immediata (conforme a uno scopo che trasmette), le feste. Le figure ornamentali sono il precipitato fisiognomico della mimica delle feste reali. Degenerazione (decadenza) attraverso il deperimento (reale o tramite il ricordo animato) dello stimolo mimico immediato. (pp. 82-83)

Si giungerà fino a formulazioni di estrema concentrazione, come quella (datata addirittura 1928) che recita: «formazione polare tra scarico passionale di un primitivo impulso e formazione intellettualmente mitigatrice», che rappresenta una profonda riformulazione, senza tentazioni estetizzanti o derive, della coppia di dionisiaco e apollineo, sottratti allo «spirito della musica» o mai considerati, nemmeno retrospettivamente, in esso.

Torniamo, dunque, al punto di partenza, e alla necessità espressa da Warburg della distinzione delle forme della festa rispetto all'orizzonte convenzionale riassunto nella categoria di *arte drammatica*, che si esprime attraverso la parola. E torniamo alla precisazione dei due caratteri essenziali di quelle che egli definisce come «forme intermedie tra vita e arte (o rappresentazione)»: essere di natura «per lo più muta» ed essere da lungo tempo «estinte». Si tratta, peraltro, e oltre Warburg, di due prospettive che potrebbero indurre a leggere i vari ritorni all'espressione corporea nel teatro del primo e del successivo Novecento come *Nachleben*, vita postuma o riattivazione per contatto o contrasto, specie nel rapporto con l'altro e il lontano di culture rappresentative non occidentali.

¹⁰ «Festwesen unterscheidet sich dadurch von den andern dramatischen Künsten daß die Verbindung der künstlerischen Leistung mit dem praktischen Anlaß (der mimische soziale Reiz) nötig ist. Der Aufzug, die Procession, der Trionfo der Endpunkt [variante: Ziel] das Opfergeschenk hat».

E si tratta esattamente di quel terreno considerato e celebrato proprio tra quelli caratterizzanti la civiltà italiana del Rinascimento da Burckhardt, ed anzi, per tornare a un punto capitale, descritto come ostacolato e ritardato nel suo compimento dalla cultura della festa, ovvero resistente alla chiusura nelle forme drammatiche. Un elemento, va sottolineato con forza, a partire proprio dalla precedenza cronologica delle tesi di Burckhardt su alcune di quelle espresse dalla Scuola storica italiana nello stesso campo. Se nel disegno di un'opera capitale come *Le origini del dramma italiano* di Alessandro D'Ancona, ma ancora in ciò che normalmente la storia dello spettacolo considera (pur nella dismissione dell'orizzonte diciamo così "positivistico"), la festa è ritenuta il luogo di nascita e incubazione del teatro drammatico, in Burckhardt essa appare piuttosto la tradizione di resistenza e "ritardo" alla sua affermazione, con una prospettiva, certo radicale ed esterna, ma certamente assai più problematica e profonda.

Ridefinire l'idea dell'ostacolo e del ritardo in quella di un campo di tensioni, e nella centralità dell'idea delle «forme intermedie», potrebbe offrire elementi significativi per un più complesso approccio e per una rinnovata considerazione di questo campo di studio.

Bibliografia

- Burckhardt 2006 = Jacob Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia. Un tentativo di interpretazione*, a cura di M. Ghelardi, Torino, Aragno, 2006.
- Ghelardi 2021 = Maurizio Ghelardi, *Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze, frammenti*, Torino, Einaudi, 2021.
- Girard 2006 = René Girard, *La voce inascoltata della realtà. Una teoria dei miti arcaici e moderni*, a cura di G. Fornari, Milano, Adelphi, 2006 (ed. orig. 2002).
- Metlica 2022 = Alessandro Metlica, *Lessico della propaganda barocca*, Venezia, Marsilio, 2022.
- Pirrotta 1975 = Nino Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975.
- Vescovo 2020 = Pier Mario Vescovo, *L'incerto fine. La peste, la legge, il teatro*, Venezia, Marsilio, 2020.
- Vivarelli 2009 = Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, a cura di Vivetta Vivarelli, Torino, Einaudi, 2009.

Intorno alle opere

