

Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit

Herausgegeben vom  
Stuttgart Research Centre for Text Studies

Redaktion:

Marlen Bidwell-Steiner, Nicolas Detering, Hana Gründler, Victoria Gutsche,  
Katharina Piechocki, Sandra Richter, Matthias Roick, Albert Schirrmeister, Claus Zittel

Wissenschaftlicher Beirat:

Renate Dürr, Moritz Epple, Robert Felfe, Susanne Friede, Kirsten Mahlke, Hole Rößler,  
Klaus Reichert, Susanne Scholz, Johannes Süßmann, Anita Traninger

Die Mitglieder des Beirats beraten die Redaktion bei der Auswahl der Beiträge, die im anonymisierten peer-review-Verfahren begutachtet werden. Themenhefte stehen in der Verantwortung der jeweiligen Herausgeber/innen. Beiträge in deutscher, englischer, französischer, italienischer und spanischer Sprache werden akzeptiert. Zu jedem Beitrag erscheint ein Abstract. Äußerungen in den Beiträgen dieser Zeitschrift stellen jeweils die Meinung des Verfassers dar. Mit der Annahme des Manuskripts zur Veröffentlichung in den Zeitsprüngen räumt der Autor dem Verlag Vittorio Klostermann das zeitlich, räumlich und inhaltlich unbeschränkte Nutzungsrecht ein. Der Autor behält jedoch das Recht, nach Ablauf eines Jahres anderen Verlagen eine einfache Abdruckgenehmigung zu erteilen.

Redaktionelle Zuschriften und Manuskripte per email an die Redaktion (über die Homepage der *Zeitsprünge* bei [www.klostermann.de](http://www.klostermann.de)).

Anzeigen und Bezug: Verlag Vittorio Klostermann, Westerbachstr. 47, 60489 Frankfurt am Main. Die Zeitschrift erscheint vierteljährlich, je vier Hefte bilden einen Band. Der Bezugspreis für einen Band (Print) beträgt EUR 138, zuzüglich Porto. Wegen einer Online-Campus-Lizenz wenden Sie sich bitte an den Verlag ([e.hock@klostermann.de](mailto:e.hock@klostermann.de))

Kündigungen für das Folgejahr sind bis zum 31.12. an den Verlag zu richten.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des SRC Text Studies der Universität Stuttgart.



**Universität Stuttgart**  
Stuttgart Research Centre for  
Text Studies (SRCTS)

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© Vittorio Klostermann GmbH, Frankfurt am Main 2023

Die Zeitschrift und alle in ihr enthaltenen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in gedruckter und elektronischer Form bedarf der Genehmigung des Verlages.

Druck und Bindung: docupoint GmbH, Barleben

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier ISO 9706

ISSN 1431-7451 (Print)  
ISSN 2751-515X (Online)

# Zeitsprünge

Forschungen zur Frühen Neuzeit

Band 27 (2023) Heft 3/4

## Hybride Gattungen Proteische Figuren

Zirkulationen, Konfigurationen, Innovationen  
des Europäischen Dramas in der Frühen Neuzeit



Vittorio Klostermann · Frankfurt am Main

## Inhalt

<i>Claus Zittel</i> Einleitung: Problemfelder und Themen	283
Hybride Gattungen / Proteische Figuren	
<i>Piermario Vescovo</i> <i>Forme intermedie</i> . Warburg: la festa oltre l'arte drammatica	293
<i>Jörn Steigerwald</i> Pantolones Pariser Metamorphosen: Louis Riccobonis <i>Observations sur la comédie et sur le génie de Molière</i>	310
<i>Claus Zittel</i> Das ‚Freudenspiel‘ als hybride Gattung	333
<i>Imelda Rohrbacher</i> Vom <i>stultus</i> zum Berater – Wandlungen der Markolph-Figur in der Frühen Neuzeit	362
<i>Christiane Schneider / Dominik Wabersich</i> Komische Konstellationen in William Mountfords <i>The Life and Death of Doctor Faustus. Made into a Farce</i>	387
<i>Rostislav Tumanov</i> Hybride Figuren und proteische Bedeutungen. Das <i>Divertimento per li Regazzi</i> von Giovanni Domenico Tiepolo im Lichte zeitgenössischer Bildsatiren	406
<i>Andrea Fabiano</i> Evadere dalla maschera: la ricerca di una possibile ibridazione tra maschere e caratteri (Andreini, Marivaux, Delisle e Goldoni)	441

## Zirkulationen und Verwandlungen, Orte und Bühnen

<i>Christian Reidenbach</i> Arbeit am Stein. Verfahren sprachlicher Monumentalisierung in Étienne Jodelles <i>Cléopâtre captive</i>	455
<i>Cristina Fossaluzza</i> Il Capitano alla conquista della società delle lettere. Fortuna e trasformazioni delle <i>Bravure</i> di Francesco Andreini nella Germania del Seicento	494
<i>Emanuele De Luca</i> Avanguardie italiane del primo Seicento europeo. Giovanni Battista Andreini in Francia: strategie, ibridazioni, mostri	508
<i>Gianluca Stefani</i> La circolazione di generi e cantanti al teatro Sant'Angelo di Venezia nel primo Settecento	523
<i>Sven Thorsten Kilian</i> Ariosto in Ferrara: <i>I Suppositi</i> zwischen Verortung und Verfremdung	540
<i>Maria Ida Biggi</i> Metamorfosi della scena: dalla macchina alla prospettiva	557
<i>Katharina Piechocki</i> Verhüllungen, Enthüllungen, Vermählungen: Wolkenpoetik und Opernmaschinerie von Dante bis Descartes. Für eine Wolkenpoetik	579
<i>Tatiana Korneeva</i> Strumenti degli attori e strumenti digitali per la storia dello spettacolo: l'edizione scientifica digitale della raccolta pietroburghese degli argomenti di commedie dell'arte (1733-1735)	610
Abstracts	635
Notes on Contributors	642

Piermario Vescovo

*Forme intermedie*  
Warburg: la festa oltre l'arte drammatica

I.

La definizione 'forme intermedie' viene da un saggio del 1895 di Aby Warburg, pubblicato originalmente in italiano (*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*)<sup>1</sup>, dedicato al programma di intermezzi pensato nel quadro delle feste per le nozze di Ferdinando I de' Medici con Cristina di Lorena. Un programma inserito in tre diverse commedie – ovvero *La Pellegrina* di Girolamo Bargagli, rappresentata dagli Accademici Intronati di Siena, *La Zingara* e *La Pazzia di Isabella*, rappresentate dai Comici Gelosi –, dunque indipendente dalle strutture drammatiche ospitanti, che impegnò un ampio numero di persone, ingenti mezzi e lunghi tempi di preparazione. Warburg mette 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"<sup>2</sup> e la strada, tutt'altra, che conduceva l'ideatore della festa, Giovanni de' Bardi, in un momento a questa assai prossimo, verso la cosiddetta "riforma melodrammatica anticheggiante"<sup>3</sup>. La questione di partenza riguarda lo storico dell'arte o, più generalmente, lo storico della cultura nutrito dalla lettura di Burckhardt, a proposito della riconoscibilità per il pubblico delle "viventi figure allegoriche", evocate sulla scena "al suono di una musica madrigalesca", attraverso i loro attributi ed accessori. Warburg giudicava infatti il "simbolismo geroglifico" del programma incapace "di risvegliare chiare idee" negli spettatori originali, a partire da quanto testimoniato dai resoconti della festa che ci sono giunti, relativamente alla non piena o relativa comprensione che da questi trapela.<sup>4</sup> Per esempio, per l'incarnazione dell'Armonia Dorica, nella significazione generale del programma, dedicato al potere della musica, le descrizioni in termini molto

1 Aby Warburg: "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", Firenze 1895, in: Warburg, Aby, *Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze, frammenti*, a cura di Maurizio Ghelardi, Torino, Einaudi, 2021, pp. 429–482.

2 Ibid., p. 436.

3 Ibid.

4 Ibid.

generici offerte dai resoconti (sostanzialmente “pre-iconografiche”, per dirla con Panofsky): “Una donna che stava a sedere sopra una nuvola, e con un liuto cominciò a suonare e cantare molto soavemente”, o “una donna da angelo vestita, che a guisa d’angelo cantava”, e così via. Da qui un giudizio sulla difficoltà di “trasportare dalla sfera delle idee nell’ingrata realtà” della ricostruzione spettacolare un’ampia serie di “simboli arguti e anche troppo fini”.

Ciò indurrebbe, dunque, il lettore della fine del XIX secolo a sorridere nell’immaginarsi spettatore della festa, in rapporto agli “enigmi astrusi” che ispirarono le “creazioni simboliche dei sarti teatrali”, quasi in cerca della gratificazione di “letterati pedanti”. Ma proprio a questo punto viene sottolineato come un tale modo di porsi rispetto all’oggetto ostacoli una più profonda possibilità di comprensione, che riguarda non la trasmissione di un significato ma la comunicazione di un *affetto*.

## 2.

Per il sorriso del lettore della fine del XIX secolo che si immagina spettatore della festa e sulla correzione di questo, si permetta di chiamare in causa un procedimento simmetrico, in tutt’altro contesto, che riguarda la prima reazione dello stesso Warburg, però questa volta in veste di spettatore reale, e la correzione di un altro sorriso di distanza, relativo però non a un eccesso di cultura libresca ma a un’opposta manifestazione di ingenuità creaturale. Nel 1896, davanti alla danza delle antilopi degli indiani *pueblo*, a San Ildefonso, villaggio nei pressi di Santa Fe (“e dunque già da tempo sotto l’influenza americana”), egli avrebbe provato – secondo la rievocazione della ‘conferenza terapeutica’ tenuta nella clinica di Kreuzlingen nel 1923, ventisette anni dopo – “in un primo tempo [...] l’impressione di qualcosa di molto ingenuo e quasi comico”, ma aggiungendo subito dopo: “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 consuetudini.”<sup>5</sup>

Si sottolinei qui il rinvio alla “comprensione dell’elemento tragico insito in queste consuetudini”, ovviamente la posta in gioco dell’indagine. L’osservazione, nel suo complesso, risulta trasportabile dal piano dello studio del folklore a quello della storia della cultura. Si può così confrontare lo sguardo estraneo rivolto a una lontana tradizione europea, testimoniata dalle descrizioni e dai bozzetti dei costumi relativi alla festa fiorentina del 1589, a quello, diversamente estraniante,

<sup>5</sup> Ibid., p. 121.

rivolto al ‘primitivo sopravvivente’ di un rito degli indiani *pueblo* (chissà se già contaminato dalla cultura moderna e occidentale), negli opposti eccessi della sottigliezza libresca e dell’ingenuità creaturale.

Si ritorni allora, da qui, alla riflessione centrale del saggio del 1895, dopo la presentazione dei materiali al lettore, nell’invito rivolto a considerare il carattere di quell’esperienza non nel campo dell’*arte drammatica* (ovvero nel sistema retrospettivo in cui lo spettatore europeo del XIX secolo inquadrava il teatro), ma in quello, perduto, della *festa* rinascimentale, ovvero delle originali *forme intermedie*:

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.

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 Zwischenformen 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 significato.<sup>6</sup>

Da qui la dichiarazione complessiva di “un prodotto che stava in mezzo fra la pantomima mitologica e la favola pastorale”<sup>7</sup>, 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 pantomina, 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. 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

<sup>6</sup> Warburg (come nota 1), pp. 459 f. testo tedesco pp. 149 f.

<sup>7</sup> Ibid. pp. 461 f.

considerazione degli elementi antichi o arcaici della processione o pantomima mitologica conservati in questa sede, dove gli “accessori barocchi del costume teatrale”<sup>8</sup> testimonierebbero “lontani avanzi di un addobbo del gusto antico”, riconducibili al terreno tardo-quattrocentesco che si riassume nella *formula di pathos* per eccellenza.<sup>10</sup> 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 poteva 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 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*.

## 3.

Nel saggio del 1891 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”<sup>11</sup>, 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“.<sup>12</sup>

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

8 Ibid.

9 Ibid.

10 Ibid., pp. 472 e ss.

11 Ibid.

12 Jakob Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia. Un tentativo di interpretazione*, a cura di Maurizio Ghelardi, Torino, Aragno 2006.

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”<sup>13</sup>, 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 che giunge a 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”).<sup>14</sup> 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 combinate: la prima considera queste forme nella loro prevalenza e continuità un ostacolo “allo sviluppo del dramma”<sup>15</sup>; 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”<sup>16</sup>: 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.”<sup>17</sup>

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

13 Ibid., p. 283.

14 Ibid., pp. 287 f.

15 Ibid., pp. 243 ss. e 309.

16 Ibid., p. 310.

17 Ibid., p. 312.

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.<sup>18</sup>

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 passaggio 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"<sup>19</sup>. 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.<sup>20</sup>

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 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, sopravviven-

18 Ibid., p. 314.

19 Ibid., p. 318.

20 Si veda, per le implicazioni 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“).

negli intermezzi rispetto all'organismo drammatico in cui questi furono inseriti. In Burckhardt appare anche 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.<sup>21</sup> 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"<sup>22</sup>. 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, su cui si tornerà brevemente a dire.

#### 4.

Abbiamo ripercorso sinteticamente il significato dell'affermazione "vero passaggio dalla vita reale all'arte" che fonda la nozione warburghiana di *forma intermedia* nel saggio del 1895. Questa *intermediarietà* può essere ancora, a partire da tale rapporto, ampliata in due direzioni: la prima riguarda la dimensione della rappresentazione vivente dello spettacolo come sede di mediazione delle *formule di pathos*, per la loro fissazione in immagine (e, naturalmente, come luogo ideale per la rivelazione di tale prospettiva o procedimento, oltre che all'artista, all'interprete); la seconda si riferisce a una forma di spettacolo o a una serie di forme di spettacolo storicamente determinate, in un ambito non dominato dalla parola: in questo senso dichiarate come non "drammatiche", "di natura per lo più muta", *intermedie* tra la vita reale e l'*arte drammatica* in quanto definita dalla parola (su questo campo e questa dizione si tornerà a riflettere più oltre).

Vorrei a questo punto, aprire una breve parentesi relativa a una lunga continuità dei miei interessi, che trova ora, in quanto sto provando qui a delineare, un punto essenziale di riferimento, da intendersi nel senso di un progetto o programma di lavoro. Da qui la sintetica implicazione, accanto alle due direzioni descritte, di due questioni che ho sollevato e discusso, nei decenni scorsi, in differenti contributi.

La prima questione riguarda esattamente alcune testimonianze relative all'ani-

21 Ibid., p. 318.

22 Ibid., p. 89.

marsi della figura. Un *topos*, anzitutto, nella descrizione letteraria che caratterizza, in particolare, un genere o una tradizione che molti anni or sono ho provato a definire col nomignolo di “ecfrasi con spettatore”; tradizione che dà rilievo più che al “significato” delle figure (che, del resto, la descrizione attraverso la parola non ha alcuna difficoltà a definire) all’impressione o al *pathos* suscitato in chi le osserva<sup>23</sup>. Si va – tanto per fare qualche esempio – dalle immagini osservate dall’Amante sul muro di cinta del giardino nel *Roman de la Rose* o dal pellegrino Dante nella salita delle balze del monte del Purgatorio, o ancora – in una lingua peraltro artificiale, composta di relitti antiquari – alle figure che producono la forte reazione di Polifilo nell’*Hypnerotomachia*.

Nell’episodio del *Roman de la rose* si potrà cogliere – venendo a particolari utili a una più precisa definizione – la descrizione dell’oro e dell’azzurro della campitura delle figure (dunque una *grisaille* “non grigia”, ma preziosa) illanguidire nel giallo da itterizia della Tristezza, che trasmette allo spettatore timore e paura di venire contaminato o travolto dalla sua visione, non perché la figura appaia furiosa e potenzialmente violenta, ma, al contrario, per la sua devastante disperazione autopunitiva (si noti anche che le figure sono qui riconosciute dallo spettatore per i cartigli che recano: “son non desu sa teste lui”, “ne lessi il nome sopra la sua testa”). Oppure si consideri, tra i vari esempi possibili, la descrizione nell’*Hypnerotomachia* che precede l’ingresso di Polifilo nella “vastissima pyramide” attraverso una spaventosa “bocca di Medusa”. Qui la reazione dello spettatore risulta, mi sembra, tanto più forte e significativa in quanto descritta in un libro che affianca immagini al testo, immagini tuttavia non investite di potenza *patetica*, tutta affidata all’esperienza dello spettatore e dunque alla descrizione verbale. Il lettore, dunque, ha qui sotto gli occhi un’illustrazione che gli offre un prospetto generale della grande architettura, senza nemmeno una definizione sommaria del suo ornato scultoreo, e una minuziosa resa verbale dell’elemento d’accesso, dove la bocca-porta è situata in un “vipereo capo della spaventevole Medusa [...] in demonstratione furiale vociferante et ringibondo”, che sembra attendere chi vuole varcarla per divorarlo. Puntualissima la descrizione che segue, sul doppio piano della straordinaria *lavoratura* e dell’*horrore et spavento* che l’*arte* è capace di produrre in chi osserva tale *apertura de bucca*; descrizione che si chiude proprio con la rassicurazione relativa all’impossibilità di animarsi per davvero della figura di pietra: “in tanto che se certificato non era marmoreo essere la materia, auso io non sarei stato sì facilmente approximarme”.

Possiamo, tornando a Dante, raccogliere una definizione memorabile per la nostra categoria, ben compendiabile nell’esperienza della “vera rancura” (“angoscia”, con francesismo) prodotta in chi osserva la *passione* “non vera” nelle

23 Piermario Vescovo, “Ecfrasi con spettatore (Purgatorio, X–XVII)”, in: *Lettere Italiane* 45,3 (1993), pp. 335–360.

attitudini di sofferenza e lacerazione delle figure senza vita, scolpite o dipinte (*Purg.* X 133): la posa delle cariatidi è qui però chiamata in causa non in rapporto alle sculture delle balze del monte, e il richiamo vale semmai quale *medium* per richiamare l’esperienza del lettore, di fronte appunto ai superbi che, come cariatidi, procedono gravati da pesanti massi, non potendo peraltro mirare i bassorilievi collocati sulle pareti del monte. E, nel medesimo canto, Dante ci offre prima un nome per l’impressione opposta, relativa a queste, in un’animazione a carico dello spettatore, dove “visibile parlare” si riferisce alla “vita” da questi proiettata nella figura rasserenante di Maria annunziata, in posa elevata e sublime (X 95).

Per quanto riguarda più precisamente l’aggancio di questi temi o di questa tradizione alla cultura rappresentativa, essi riguardano spettacoli con figure incarnate, che si fingono immobili, per cui ho altrove provato ad affiancare descrizioni relative a *tableaux vivants* presentati in situazioni reali. Tanto più significativi nel caso in cui queste, inizialmente nella loro fissità, risultino poi “messe in movimento”. Esempio continua a sembrarmi una testimonianza relativa al momento iniziale dell’ingresso del Duca di Bedford a Parigi nel 1424, che più che a una “storia mimata” fa pensare a una “pittura agita”: i personaggi del Vecchio e del Nuovo Testamento incarnati da figuranti sono detti al principio apparire “sans parler et sans signer, comme si fussent ymaiges enlevez contre un mur”<sup>24</sup>.

La seconda questione che volevo qui richiamare riguarda, esattamente, i limiti nella riconoscibilità delle figure, la decifrazione complessiva dei programmi delle feste, ovvero il livello di competenza o consapevolezza degli spettatori originali, anche illustri e di stato elevato, che hanno lasciato al proposito testimonianza. Si tratta della medesima questione posta da Burckhardt e ripresa da Warburg, come abbiamo letto, per gli intermezzi fiorentini del 1595. Se il primo suppone una conoscenza diffusa, caratterizzante la civiltà italiana, il secondo, aprendo uno squarcio singolare, si interroga viceversa sui limiti di tale supposizione, evidentemente ideale, mettendo in primo piano il *pathos* della forma rispetto al

24 Si veda Piermario Vescovo: “Teatralità endemica, pittura, letteratura applicata, pastori, dèi sopravvivenuti”, in: Daria Perocco (ed.), *Tra boschi e marine. Varietà della pastorale nel Rinascimento e nell’Eta barocca*, Bologna, Archetipolibri 2012, pp. 607–650: p. 609, e il tentativo di sottrazione alla normale considerazione dell’idea di un percorso evolutivo dal mimo al dramma qui espresso. Per il rapporto con la parola si veda più diffusamente questo intervento, per l’inserzione didascalica o per le forme di presa di parola, come per esempio quella della „lettera dettata“ (e, soprattutto, la categoria che ho là provato ad introdurre di „letteratura applicata allo spettacolo“, nel senso in cui si parla di „arti applicate“, liberamente ispirata a Johannes Huizinga). Per la questione dell’animazione della figura, ed anzi per un progetto di ricorso alla ‘messa in movimento’ delle immagini-documento attraverso l’elaborazione digitale per lo studio della festa rinascimentale, si veda ora Carmen González Román, *Un sueño warburgiano. Devolviendo (digitalmente) el arte a la vida*, in: *Universitas. Las artes ante el tiempo. XXII Congreso Nacional de Historia de l’Arte*, Universidad de Salamanca 2021, pp. 884–894.

significato della figura. Il lungo e tormentato rapporto di Warburg con la “ninfa fiorentina” della Cappella Tornabuoni del Ghirlandaio, fino ai plurimi e mobili accostamenti nei pannelli del *Bilderatlas Mnemosyne*, rappresentano del resto il lungo percorso che si snoda da tale punto di partenza.

In un'altra occasione e in rapporto a un altro contesto – a proposito della complessità delle allegorie di Stato nella Venezia del primo Cinquecento, tra committenza artistica e programmi di *feste* – mi ero soffermato su due lettere inviate nel carnevale 1530 al duca di Mantova dal suo corrispondente Jacopo Malatesta, che offrono un resoconto particolareggiato di due *momarie* di cui questi fu spettatore in piazza San Marco<sup>25</sup>. Mentre le descrizioni di Marin Sano relative a tale genere – posta la confidenza del diarista con quegli eventi – si limitano a registrazioni per lo più laconiche, l'inviato mantovano offre una relazione particolareggiata della *festa*. Chiaro risulta a Malatesta il significato politico generale del programma, a proposito della passerella; riconosce gli Stati che siglano la pace incarnati in personaggi “con veste lunghe e barba”, ovvero il papa, l'imperatore, il re d'Ungheria, il duca di Milano, con l'eccezione di Venezia, significativamente personificata come giovane donna, secondo tradizione. Quest'ultima, danzando, prende per mano ognuno dei signori stranieri e li conduce davanti alla Concordia, che offre loro rami di ulivo. Infine, con una spettacolare esecuzione, la Discordia, tenuta fino a quel momento legata al palo su un lato del palco, viene decapitata, mentre un diavolo infuocato e furente, evidentemente infastidito, termina la *dimostrazione* tra i salti mortali eseguiti a tempo di musica “legiadrammaticamente da fachini mascarati”. Il corrispondente mantovano avrebbe potuto benissimo limitarsi a tale descrizione, sintetica e chiarissima, ma invece riferisce di altri dettagli, per lui incomprensibili, chiedendosi per esempio cosa rappresentassero gli animali (che egli peraltro identifica con qualche incertezza) che portavano sul loro dorso, a spasso per la piazza, i principi e i signori, e quale fosse nell'invenzione della festa il ruolo affidato agli dèi pagani, portati anch'essi in processione sui *solai* mobili, come Giove con il fulmine, Mercurio e un terzo “con un tridente in mano”. La seconda missiva si chiude ponendo al Duca una domanda già rivolta agli spettatori veneziani (ovviamente non alla folla popolare che riempiva la piazza ma presumibilmente ai nobili dignitari), che investe esattamente la questione del rapporto tra comprensione dettagliata e effetto spettacolare, tra orizzonte di consapevolezza e suggestione:

Vostra Signoria vederà mo anche lei de interpretar queste dimostrazioni venetiane, che per me ne intendo poco. Dimandandolo a loro dicono esser poesie, né altra ragion sanno rendere.

25 Per un'analisi rinvio al mio *La virtù e il tempo. Giorgione .allegorie morali, allegorie civili*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 14–18.

## 5.

Un libro recente, di grande interesse, Alessandro Metlica, dedicato al rapporto di Marino e dell'*Adone*, completato nei suoi anni francesi e pubblicato a Parigi nel 1623, con la vita spettacolare della corte di Luigi XIII e di Maria de' Medici, riprende su un terreno tutt'altro la categoria warburghiana da cui siamo partiti<sup>26</sup>. Il saggio mette, tra le altre cose, a fuoco la significativa e particolare convergenza in un genere nuovo, quello del *ballet de cour*, tra la fine del XVI e i primi decenni del XVII secolo, delle “forme intermedie della tradizione rinascimentale e segnatamente borgognona (pantomime, moresche e *momeries*), in un altro ambito della storia delle forme teatrali, parimenti non determinate dalla parola drammatica”.

L'articolazione o la “narrazione a singhiozzo” che caratterizza questo genere procede – non nella forma dell'intermezzo tra gli atti della messinscena di un testo drammatico ma in un'offerta spettacolare autonoma – dall'aggregazione di segmenti diversi di spettacolo, guidata essenzialmente dalla “recitazione mimica” (qui, dunque, una rilevante convergenza anche rispetto all'indicazione di una “natura per lo più muta” offerta da Warburg). Metlica, descrivendola, impiega significativamente il termine tedesco di *Spannung* per indicarne la “tensione” formale caratterizzante, mentre il ricorso esplicito alla categoria di “forma intermedia” viene speso parallelamente all'indicazione di un campione di riferimento, in una rilevante e preoce prova che testimonia, in tale processo di montaggio o aggregazione, una chiara ‘architettura centrifuga’. Si tratta del *Ballet de la Royne* di Balthazar de Beaujoveulx, che data al 1581 (dunque precedente alle stesse feste fiorentine studiate da Warburg), in cui il termine *ballet comique* vuole indicare il ‘balletto fatto commedia’, ovvero la ricerca di un'articolazione più ampia e continuata, non però attraverso la parola cantata o declamata.

Ne ospitò la realizzazione la sala all'Hôtel del Petit-Bourbon, trasformata per le nozze di Enrico III di Joyeuse con Margherita di Lorena, sorella della Regina, in uno “spazio ibrido e meraviglioso”. Se la meraviglia dell'apparato può apparire dimensione scontata per il rilievo della festa, il carattere ibrido risulta invece decisivo per la comprensione, a partire dalla mescolanza delle attitudini dei protagonisti dello spettacolo e del pubblico: vale a dire l'elemento che invero in termini concreti la sospensione tra la finzione (incarnare dei personaggi) e la vita reale (essere uomini e donne della corte, riconoscibili in quanto tali). A questo punto lo studioso fa esplicitamente il nome di Warburg, dichiarando il carattere *rituale* della rappresentazione e la provenienza della categoria di “forme intermedie” richiamata nelle pagine precedenti: “[...] il balletto si carica, nella Parigi barocca, del carattere rituale descritto da Warburg. [...] Si tratta per

26 Alessandro Metlica, *Le seduzioni della pace. Giovan Battista Marino, le feste di corte e la Francia barocca*, Bologna, Il Mulino, 2020.

l'appunto di forme intermedie che sfumano e quasi revocano la soglia tra vita e arte, tra attori e pubblico, tra potere e rappresentazione.<sup>27</sup>

Rilevante per l'itinerario di Metlica appare sicuramente un saggio, in francese, di Giovanni Careri che egli cita: una riflessione metodologica sulla *Pathosformel*, dedicata più generalmente al progetto warburghiano di un'antropologia dell'arte, nel senso della "costruzione di un dialogo tra l'immagine, l'azione e il mito"<sup>28</sup>. Quanto supera il raggio o campo d'analisi delle differenti discipline in sé considerate è esattamente ciò a cui Warburg faceva riferimento con espressioni quali "concezione della vita" (*Gegensätze der Lebensanschauung*) o "esperienza vissuta" (*Erlebnis*), relative a ciò che non ha ancora ottenuto una definizione stabilita di genere o forma, ma che muove dal *pathos* verso la formalizzazione. Careri, per chiarire meglio, aggiunge, nel dialogo o rapporto tra immagini e testi, il richiamo al ruolo delle "forme intermedie", nel senso specifico riferito a quelle esperienze di spettacolo in cui si rivela un "movimento di intensificazione", soprattutto nel legame alla forma tragica, secondo quanto Warburg ha principalmente mostrato nel saggio del 1906 intitolato a *Dürer e l'antichità italiana*. Il caso dell'*Orfeo* di Poliziano, accostato a un ampio repertorio d'immagini d'autore (in prima istanza Dürer, a cui il saggio si intitola) e di tradizione, offre un esempio di grande significato, nel senso di una parallela ripresa "vivente" nello spettacolo coevo. L'artista può riprendere/imitare la formalizzazione gestuale da immagini antiche, e queste, a loro volta, possono testimoniare a un livello ancora precedente (come, per esempio, nel caso in cui si risalga addirittura alle pitture vascolari dell'antica Grecia) l'induzione dalla mimica della tragedia, mentre la rappresentazione delle favole mitologiche presso le corti italiane dell'Italia settentrionale allo scorcio del XV secolo, come abbiamo già ricordato, offre un terreno "vivente" di riferimento e una triangolazione per tale rapporto.

Il confronto di immagini e spettacoli indagati da Warburg con altri esempi e contesti mette in particolare nel saggio di Careri in relazione la morte di Orfeo – col recupero da parte di Poliziano del fondamento dionisiaco delle baccanti che straziano il suo corpo, riambientato nel contesto carnevalesco – alla morte di Clorinda, nella differente "messa in posa" che definisce, con la sua ampia fortuna figurativa e rappresentativa, un altro caso esemplare sul crinale tra XVI e XVII secolo tra arte e spettacolo. Da qui il panorama si amplia nel saggio all'utilizzo della *Gerusalemme liberata* quale repertorio per le feste di corte francesi nel periodo del dominio culturale e spettacolare italiano. Tra queste, in particolare, al *Ballet de la délivrance de Renaud*, allestito per Luigi XIII, anzi da lui direttamente ballato, il 29 gennaio 1617 presso la Grande Salle del Louvre. Si tratta, peraltro, come

27 Ibid., p. 219.

28 Giovanni Careri, "Aby Warburg. Rituel, *Pathosformel* et forme intermédiaire", in: *L'Homme* 165 (2003), pp. 41–76.

ora il libro di Metlica documenta dettagliatamente, di uno degli spettacoli, anzi dello spettacolo, maggiormente tenuto in conto da Giovan Battista Marino per l'ideazione del V canto dell'*Adone*, dedicato al teatro e intitolato alla *tragedia*<sup>29</sup>.

Il caso de *La délivrance de Renaud* mostra, dunque, un'esemplare e piena valorizzazione della categoria di "forma intermedia", in una formalizzazione che si colloca appunto tra la vita del re e della corte e la finzione o trasposizione spettacolare. Il corpo più evidente sulla scena risulta qui, infatti, quello di Luigi XIII, in un momento e in un "programma" particolarmente caratterizzati (e all'incontro con un'esperienza di sperimentazione tecnica altamente significativa, a partire dall'*ingegno* del palcoscenico girevole ideato da Alessandro Francini, che modellerà il funzionamento del "teatro del mondo" nell'episodio mariniano). Qui, appunto, il corpo politico e il corpo naturale del sovrano si trovano eccezionalmente riuniti. Secondo istanze opposte ma combinate, Luigi XIII incarna ad un tempo Goffredo di Buglione e un demone al servizio di Armida, ed è dunque insieme il personaggio che libera Rinaldo dal sortilegio e l'incarnazione della forza dello stesso incantamento. Il giovanissimo re, mentre si libera del predominio della madre, Maria de' Medici, qualche mese prima dell'uccisione di Concino Concini (che seguirà il 24 aprile dello stesso anno), appare dunque in scena in questa doppia veste o incarnazione. Il *ballet* in questione non si può leggere come un semplice atto di propaganda, ma si offre quale oggetto complesso di interpretazione figurata dell'attualità politica: insieme rito di intensificazione del potere del re (di quel potere, sottolinea Careri, che è per sua natura rappresentazione) e rappresentazione della rinuncia da parte del sovrano ad usare la forza assoluta che gli appartiene. Scrive lo studioso:

Quello che il balletto come *performance* arriva a mettere in forma si situa al limite del figurabile: laddove l'affetto 'spinge' verso la forma, laddove la forza si converte in potere.<sup>30</sup>

Potremmo aggiungere – giovandoci della ripresa e dell'approfondimento contestuale del saggio di Metlica – come l'*intermediarietà* si dia qui quale carattere definitorio soprattutto laddove, nell'incarnazione dei personaggi nello spettacolo

29 Alessandro Metlica sviluppa in dettaglio e con ampia documentazione anche alcuni miei spunti, sostenuti a partire da un saggio assolutamente trascurato di Harold M. Priest del 1982, per questo *ballet*, di cui Marino potrebbe essere stato diretto spettatore (cfr. il mio "Machina versatile (a teatro con Adone)", in: Simona Morando (ed.), *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, Venezia, Marsilio 2007, pp. 247–269, contro un luogo comune impostosi senza ragione nella critica mariniana, relativo al carattere di pura fantasia e anzi di polemica e rifiuto da parte di Marino dello spettacolo contemporaneo che emergerebbe, non si sa come, nella mirabolante rappresentazione che il *corago* Mercurio allestisce per Venere e Adone).

30 Careri (come nota 28), p.70.

vivente, i ruoli di chi “recita” e di chi guarda non sono nettamente distinti. Non è un caso che lo spettacolo che Marino immagina messo in scena dal *corago* Mercurio per i soli Venere e Adone, quale *summa* di tutte le forme spettacolari possibili al suo tempo, sia caratterizzato dal non essere realizzato da “professionisti”, in quanto tali distinti dal pubblico: “né seco già di recitar consente / turba vulgar di mercenaria gente” (V. 122), coll’esclusione dunque dei praticanti dell’*arte*, da intendere nel senso del *mestiere* che rende profitto. Sarà il “progresso”, la divisione tra sala e platea del cosiddetto “teatro all’italiana” (dove, non a caso, l’illusione è di carattere prospettico), a rendere meno forte tale dimensione e a ripartire posizioni e ruoli.

Se, per esempio, nei decenni seguenti, il caso di Molière e della sua carriera dalla provincia alla corte rappresenta anche e precisamente un’ulteriore tappa dell’evoluzione del *ballet de cour*, di cui abbiamo bevamente detto per i decenni precedenti, verso l’organismo propriamente comico, nel senso di drammatico, nell’imporsi di un filo conduttore deputato alla drammaturgia di parola, sarà qui da considerare (e magari da indagare in quest’ottica) come la rappresentazione secondo la separazione tra chi recita e chi guarda non rinuncerà nella scena di corte alla conservazione sul palcoscenico della sede del “pubblico privilegiato” (il re, la sua famiglia e gli alti dignitari), osservato dal pubblico “comune” accanto alla rappresentazione.

## 6.

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.

Che Warburg si spingesse, fisicamente, nella ricerca di un fondamento antropologico o “psicofisico”, sul terreno degli indiani *pueblo*, può essere visto nella distanza storica (e, credo, già nella distanza della riflessione a Kreuzlingen) come un episodio caratterizzante, e per molti versi precoce, di una tendenza che segnerà ricorrentemente la storia del Novecento teatrale, nel senso evidente e diretto del rispecchiamento e dell’ispirazione a forme di espressione fisica di culture “primitive” e sopravvivenze, nel momento del loro travolgimento da parte

della cultura moderna e occidentale (l’esperienza che diventerà, alcuni decenni dopo, quella dei *tristes Tropiques*, peraltro da parte di un altro ebreo, costretto, e pochi anni dopo la morte di Warburg, a lasciare l’Europa per l’America del Sud).

Fin banale richiamare, tanto per citare un caso notissimo, la fulminazione di Artaud davanti ai danzatori balinesi visti all’Exposition Coloniale di Parigi nel 1931, ma un po’ meno banale se si fa mente all’accostabilità a Warburg per i luoghi dei suoi successivi viaggi, per le date e per le motivazioni addotte. Si pensi a quello presso gli indiani Tarahumara nel Nuovo Messico nel 1936, alla ricerca – sono sue parole (perfettamente warburghiane senza sapere presumibilmente nulla di Warburg) – degli dèi che in Europa “dormono nei Musei”<sup>31</sup>:

Le spectacle du théâtre Balinais qui tient de la danse, du chant, de la pantomime, — et un peu du théâtre tel que nous l’entendons ici — restitue, suivant des procédés d’une efficacité éprouvée et sans doute millénaires, à sa destination primitive, le théâtre, qu’il nous présente comme une combinaison de tous ces éléments fondus ensemble sous l’angle de l’hallucination et de la peur.<sup>32</sup>

Peraltro il richiamo de “l’angle de l’hallucination et de la peur” rende l’accostamento ulteriormente forte per il nesso tra apertura antropologica e patologia personale, vissuto dall’individuo che si fa carico dell’impresa quale rischio esplicito del suo spingersi oltre. Ma mi arresto su questa soglia, davanti a un panorama evidentemente troppo ampio che da qui si spalanca. Semmai, questo passo di Artaud può interessare una sintetica riflessione per un inciso che esso contiene, relativo all’individuazione in tale rispecchiamento nel “diverso” di “un peu du théâtre tel que nous l’entendons ici”, del nesso fondante dello stesso teatro europeo che si rivela come in uno specchio, ovvero a una rivelazione che ci permette di guardare da un’altra postazione alla questione dell’*arte drammatica* e di cosa si intendesse con questa categoria tra la fine del XIX e i primi decenni del XX secolo.

Su questo punto, in realtà, *La nascita della tragedia* – a partire dalla formazione di Nietzsche come grecista e dalla confidenza con la *Poetica* di Aristotele – offre per la categoria del “drammatico” dei connotati assai più esatti di quelli correnti al suo tempo nella cultura tedesca e generalmente europea, considerando il *drammatico* nel senso della rappresentazione di un’azione, di un “essere fuori di sé” nel senso dell’incarnazione nell’altro, fino alla formulazione, certo strumentale ma fondata nel principio, per cui “l’incantamento è il presupposto di qualsiasi arte drammatica” (si veda, in particolare, il capitolo ottavo).

31 Si veda Daniela Sacco, *Mito e teatro. Il principio drammaturgico del montaggio*, Milano-Udine, Mimesis, 2013, p. 159 (si veda il saggio anche per una lista degli europei in Messico).

32 Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938, p.56.

Il campo di definizione espresso invece dalla categoria *arte drammatica* – tornando al passo del saggio di Warburg del 1895 da cui siamo partiti, che è del resto il campo delle forme teatrali dominate dalla parola – appare una traduzione letterale o un calco della categoria (o “idea”) espressa dal tedesco *dramatische Kunst*, che si definisce appunto in rapporto alla parola, nel senso della drammaturgia e dell’esercizio attoriale ad essa riferito (il suo fondamento, o la più chiara esposizione, è indubbiamente offerta dalle *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* di August Wilhelm Schlegel e dalla loro grande fortuna che, d’altra parte, pone a proprio fondamento la categoria platonica di “genere drammatico” intesa in senso modale, intesa come la forma di discorso in cui parlano i soli personaggi e l’autore tace). 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, appunto dalla tradizione che Warburg comprenderà nella categoria delle “forme intermedie”. 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.

Per la lingua italiana, in cui il saggio del 1985 di Warburg viene pubblicato, il *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, purtroppo, riporta solo il sostantivo *Drammatica*, in cui “arte drammatica” è indicato come sinonimo di “genere drammatico”, definito come “il complesso delle regole a cui devono uniformarsi gli autori di composizioni drammatiche” (documentato con esempi che vanno da Ludovico Castelvetro a Benedetto Croce). Lo stesso *Dizionario* non registra invece alla voce *arte* l’aggettivo *drammatica*, come per esempio appare nella dizione *Accademia d’arte drammatica* e in altre simili. Meglio ricorrere dunque al Tommaseo-Bellini, anche per la ragione che in questo il giudizio di valore o ideologico supera la neutralità dell’ufficio della registrazione lessicale al tempo presente: *Arte drammatica*, indicata come “e del poeta e degli attori”, produce la seguente riflessione per lo *scrittore drammatico*: “ma oggidì i più non sono né poeti, né scrittori; e autori potrebbero dirsi, non secondo l’origine del vocabolo, ma come dicesi *Autor d’un misfatto*”. Peraltro, sempre nello scivolamento dalla

registrazione al giudizio, sarà ancora istruttivo considerare nel Tommaseo-Bellini la categoria di *teatro di prosa*, allora recente, e oggi, entrata da tempo nell’uso, probabilmente incomprensibile alle altre lingue e culture europee: una categoria nata per distinguere il “teatro drammatico di parola” dal genere divenuto principale in Italia, e italiano per eccellenza fuori d’Italia, dell’opera per musica. Tommaseo la definisce seccamente un “recente abuso”, un “tristo giudizio sulla poesia tragica e comica” divenuta secondaria, rispetto a un teatro in versi identificato con la “poesia”<sup>33</sup>.

La letteratura che richiama l’accezione attoriale di *arte drammatica* e che conduce fino alla fondazione delle istituzioni scolastico-accademiche risulta nel panorama secondo-ottocentesco italiano particolarmente fitta. Mi limito alla citazione – anche per l’evidenza del titolo – delle *Note sull’arte drammatica rappresentativa* di Alamanno Morelli, (Milano, Giacomo Gnocchi, 1862). Il primo volume, dedicato ad Adelaide Ristori, considera “il portamento della persona, l’atteggiamento e pose” dell’attore, a partire dalla declamazione tragica e della recitazione “semplice o familiare” della commedia (descrive, meglio, pose convenzionali, anche espressive e laceranti, che potremmo definire riduzione a *cliché* corvivi delle *formule di pathos*). Il secondo volume, dedicato al Commendatore Pasquale Stanislao Mancini, già Ministro della Pubblica Istruzione, indica appunto la direzione in cui l’*arte* si fa istituzione scolastica e accademica, ed è scandito in parti secondo i generi drammatici: prima la tragedia, poi la commedia, e quindi discendendo al terreno generico del componimento drammatico e delle cosiddette “parti comuni”.

Tra Schlegel e le istituzioni teatral-didattico-accademiche – ivi comprese quelle relative al teatro dei Filodrammatici – ecco un territorio che si pone al di qua di quelle che vengono normalmente narrate o descritte dalla storiografia e dalla teoria teatrali recenti come le “rivoluzioni” novecentesche. “Rivoluzioni”, giova ricordarlo, che non sono sempre “innovazioni” nel senso letterale del termine o dei percorsi delle avanguardie storiche, ma che anzi, spesso, appaiono come ritorni ad origini e radici, nella doppia direzione di un riferimento all’arcaico, nella ricerca di una diversa rappresentazione dell’antico e nel rispecchiamento in altre tradizioni, “primitive”, come si diceva allora, o come si dirà poi, delle culture “a grado zero”.

33 In questa vicenda merita attenzione l’esposto in carta bollata, meno paradossale di quanto appaia, di Carmelo Bene al Ministero (allora) del turismo e dello spettacolo nel 1991 per la abrogazione di tale dizione, che assume la parodia della scrittura da decreto e allegati: “Richiesta di elementari spiegazioni del termine ‘prosa’ applicato alle ‘Attività e Ricerche Teatrali’ nella circ. corrente [...]” (cfr. la riproduzione in: Carmelo Bene – Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani 1998, pp. 212–217).