

130

ottobre/novembre

2015

ENGRAMMA • 130 • OTTOBRE-NOVEMBRE 2015
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-75-1

Staging Mnemosyne

a cura di Daniela Sacco, Emily Verla Bovino

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-75-1

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla
bovino, giacomo calandra di rocolino, nicole cappellari, olivia sara carli, giacomo
cecchetto, claudia daniotti, silvia de laude, francesca dell'aglio, simona dolari, emma
filipponi, alberto giacomini, silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli,
daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt
w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

SOMMARIO • 130

- 5 | STAGING MNEMOSYNE. EDITORIALE DI ENGRAMMA 130
Daniela Sacco, Emily Verla Bovino
- 8 | LA MATRICE TRAGICA DELL'ATTO ARTISTICO. RISONANZA TEATRALE NEI
CONCETTI DI *DENKRAUM* E *PATHOSFORMEL* DI ABY WARBURG
Daniela Sacco
- 23 | WANTING TO SEE DUSE, OR, ON GOSKA MACUGA'S PREPARATORY
NOTES FOR A CHICAGO COMEDY, INSPIRED BY ABY WARBURG-AS-
AMATEUR-PLAYWRIGHT
Emily Verla Bovino
- 97 | PREPARATORY NOTES FOR A CHICAGO COMEDY
Goshka Macuga, in collaboration with Dieter Roelstraete
- 145 | ATLANTE IMMEMORABILE. VIRGILIO SIENI A PALAZZO STROZZI (FIRENZE,
12 APRILE 2014)
Stefano Tomassini
- 168 | PER UN'ESTETICA DELL'INTERVALLO. ECHI WARBURGHIANI NELLA REGIA
LIRICA DI FEDERICO TIEZZI
Biagio Scuderi
- 184 | HORROR ON STAGE IN THE DUTCH REPUBLIC. RE-THINKING A TABLEAU
VIVANT FROM JOOST VAN DEN VONDEL'S *GYSBREGHT VAN AEMSTEL*
(1637)
Tim Vergeer
- 209 | ITINERARI SCENICI E COMPOSITIVI ATTRAVERSO LA NINFA E L'ATLANTE DI
WARBURG
Agata Tomsic, ErosAntEros

- 217 | LA LINGUA DI ATLANTE. ABBECEDARIO DEL TEATRO DI ANAGOOR
Un'intervista a Simone Derai a cura di Lisa Gasparotto
- 240 | A GHOST DANCE IN THE RIPPLES OF A WELL CRADLE. EXTRACTS FROM JUN
TANAKA'S *ABY WARBURG: THE LABYRINTH OF MEMORY* (2001)
Introduced and edited by Emily Verla Bovino
- 252 | *PATHOSFORMELN* DE LO CÓMICO EN EL GRABADO EUROPEO DE LA MODERNIDAD
TEMPRANA. EXTRACTS FROM *IMAGEN Y LA RISA* (2007)
José Emilio Burucúa

La matrice tragica dell'atto artistico

Risonanza teatrale nei concetti di *Denkraum* e *Pathosformel* di Aby Warburg

Daniela Sacco

Se la comprensione dell'atto artistico è l'oggetto ultimo dell'indagine di Warburg, l'interesse per l'arte teatrale – deducibile nelle sue opere sia dai riferimenti espliciti che impliciti – si iscrive, assieme alle altre forme espressive artistiche, all'interno di questo intento. E però, la forma specificatamente teatrale risulta avere una rilevanza diversa nel momento in cui si considera che per Warburg la matrice di ogni forma artistica è, nel fondo, tragica.

Lo studioso amburghese si è interessato in vari contesti alle forme dell'espressione drammatica: dai primi studi sulle feste del Rinascimento nelle ricerche su *La Nascita di Venere* e *La Primavera* di Sandro Botticelli (1893), allo studio più specifico del 1895 su *I costumi teatrali per gli "Intermezzi" del 1589*, sino alla considerazione della rappresentazione dell'*Orfeo* di Poliziano, come emerge da *Dürer e l'Antichità italiana* (1905); e più tardi l'interesse per l'aspetto rituale, ascrivibile anch'esso alla dimensione teatrale, compare negli studi sul *Rituale del serpente* (1923). Ma riferimenti all'arte teatrale, opere e personaggi, sono disseminati in molti suoi scritti. Lo stesso Warburg si è cimentato nella scrittura teatrale con due esperimenti drammaturgici: nel periodo delle prime ricerche (1893 – 1894) con *Als ein junges Mädchen die Duse sehen wollte*, un lavoro frammentario ispirato a Eleonora Duse, e nel 1896, con *Hamburger Kunstgesprache*, in cui esprime in forma drammatizzata la critica all'arte estetizzante teorizzata in altri contesti. Sappiamo inoltre che nella collana dei *Vorträge der Bibliothek Warburg* il numero biennale del 1927-1928, curato da Fritz Saxl, è dedicato alla storia del dramma (*Zur Geschichte des Dramas*).

Come noto, lo studio delle forme artistiche ha portato Warburg a scavalcare spesso i limiti dei confini disciplinari per introdurre nella teoria delle arti figurative acquisizioni dalle teorie letterarie, dalla retorica e dalla poetica. Ma la sua ricerca si è spinta ben oltre, cercando di cogliere in profondità anche l'intima ragione dell'atto artistico che ha osservato scavandone le radici culturali, affondando la comprensione fino al principio della creatività da cui scaturisce originariamente. È in questo contesto che si può comprendere la rilevanza teatrale di due neologismi conati dallo storico amburghese: *Denkraum* e *Pathosformel*.

Denkraum e paradigma del tragico

Uno dei luoghi più espliciti in cui Warburg propone il concetto di *Denkraum* è il testo di introduzione all'Atlante redatto nel 1929, uno dei suoi ultimi lavori, anche se la fucina di molte idee è rinvenibile dall'inizio, nei *Frammenti sull'espressione* (Warburg [1888-1903] 2011). Nell'introduzione all'Atlante, la creazione artistica è compresa tra gli atti fondativi di civiltà e come strumento di orientamento dell'uomo nel mondo, e la sua possibilità è data dalla relazione che l'uomo, l'io, il soggetto, instaura con il mondo esterno, l'oggetto. È una relazione mediata dalla distanza: quello "spazio del pensiero" esplicitato nel termine *Denkraum*, che Warburg compone assieme a "*der Besonnenheit*" (la *sophrosyne*), lo spazio mentale che l'uomo artista può conquistare oscillando tra la visione del mondo matematica e quella religiosa. Il *Denkraum* sembra così essere lo spazio occupato in modo peculiare dall'espressione artistica, nel fragile crinale tra i due poli limite del comportamento psichico, ossia la "contemplazione" da un lato e l'"abbandono orgiastico" dall'altro.

La posizione dell'artista è essenzialmente precaria in quanto oscilla tra due poli, tra la fantasia e la ragione, tra impulso e azione, dove, nella mediazione tra i due, la memoria, personale e collettiva, gioca un ruolo fondamentale. Qualora i *monstra* della fantasia, che danno materia alla memoria ed erompono con un portato energetico, fobico e caotico, non siano stemperati, de-demonizzati nello spazio del pensiero e quindi trasformati in espressione artistica, nelle forme plasmanti lo stile, hanno un effetto distruttivo e perdono la possibilità di fungere da *astra*, costellazioni indicanti all'uomo l'orientamento nel cosmo. L'atto artistico non può essere quindi riduttivamente compreso nell'analisi dei repertori delle sue forme espressive nella storia, perché si tratterebbe, come osserva Warburg, di farne un "evoluzionismo descrittivo insufficiente". Bisogna invece "cercare di scendere nella profondità dell'intrico istintuale che lega lo spirito umano alla materia stratificata acronologicamente", perché qui c'è la radice da cui scaturisce l'arte, c'è "la matrice che conia i valori espressivi dell'esaltazione pagana che sorgono dall'esperienza orgiastica originaria: il tiaso tragico" (Warburg [1929] 1988, 39-40).

Come ha osservato Ulrich Port, se il riferimento al tiaso, al raduno e all'unione dei fedeli in onore di un dio, radica le riflessioni di Warburg alla realtà storico-culturale del riferimento alla tragedia, dall'altro conferma l'appartenenza della sua estetica al paradigma del tragico (Port [1999] 2004, 57), e, in particolare, al paradigma di ascendenza nietzschiana. Non a caso,

nel testo introduttivo all'Atlante, Nietzsche è nominato subito dopo, per il merito rivoluzionario di aver riconosciuto il valore culturale del simbolo dell'erma bifronte di Apollo-Dioniso: ossia quell'"*ethos* apollineo che germoglia assieme al *pathos* dionisiaco quasi come un duplice ramo da un medesimo tronco radicato nelle misteriose profondità della terramadre greca", e che, per Warburg, come osserva nel testo di commento alla scoperta del Laocoonte nel 1506 (Warburg [1889] 2001), simboleggia l'antichità a cui ha guardato l'uomo Rinascimentale per fondare la cultura nascente.

Ma sempre nell'introduzione all'Atlante, Warburg ribadisce la necessità, dopo e oltre Nietzsche, di considerare la bifrontalità Apollo-Dioniso di riflesso alla funzione polare dell'"unitarietà organica della *sophrosyne* e dell'estasi": *sophrosyne* ed estasi, Apollo e Dioniso, sono i due poli inscindibili entro i quali si dà il *Denkraum*, e da cui emerge la possibilità di "coniare i valori limite della volontà d'espressione dell'uomo". Sappiamo degli esiti inflazionistici dell'ideale dionisiaco nella psiche di Nietzsche, proprio perché, nell'esaltazione dell'estasi, aveva perso la connessione con Apollo, l'altro polo dialetticamente congiunto. E sappiamo anche come Warburg si sia difeso da Nietzsche, abbia cioè assunto e filtrato la figura modello del filosofo attraverso quella dello storico Jacob Burckhardt, proprio per la capacità di arginare la potenza della riemersione dell'"onda mnemica", dell'engramma del *pathos* con la *sophrosyne* (cfr. Warburg [1927] 1983). D'altronde Warburg, nel testo di commento alla conferenza di Karl Reinhardt sulle *Metamorfosi* di Ovidio (1924), significativamente aveva individuato una figura del tragico anche in *Orfeo*, divinità in cui Giorgio Colli scorge quell'unità, non certo pacificata, tra Apollo e Dioniso, che Nietzsche non aveva riconosciuto fino in fondo (cfr. Barale 2010).

Quindi, la composizione dell'Atlante, non vuole essere tanto o non solo "un inventario di preformazioni anticheggianti" – così come lo ha definito lo stesso Warburg indicandone l'aspetto meramente materiale – entro il quale riconoscere in alcune *Pathosformeln* dei *topoi* del gesto drammaturgico. Come si evince anche dagli appunti raccolti nel Tagebuch il 22 dicembre del 1927, relativi alla possibile titolazione dell'Atlante, "*Restitutio Eloquentiae*" non rende il senso del lavoro anche se "Andrebbe benissimo in senso lato (*Pathosformel* ad es.)", perché, aggiunge Warburg, ne rimarrebbe escluso "l'atto dell'ordine cosmico, la sferologia" per cui, il titolo generale scelto sarà "*Mnemosyne*" (Warburg [1927] citato in Port [1999] 2004).

L'atto dell'ordine cosmico sta a indicare l'orientamento dell'uomo nel cosmo giocato tutto nell'equilibrio precario tra soggezione ai demoni della

fantasia e la de-demonizzazione nella *sophrosyne*; una comprensione che Warburg matura dopo l'esperienza di Kreuzlingen, inaugurando, dal 1924 in poi, una rinnovata fase di ricerca. Il guadagno che segue allo scoppio della Prima guerra mondiale e alla concomitante crisi psicopatologica è la visione d'insieme (*Übersicht*), che Warburg dispiega nella nuova visione del mondo, e figurativamente di riflesso nell'Atlante, quel *pathei mathos* in cui l'uomo – il particolare – è ricompreso rispetto alla sua relazione con il cosmo – l'universale – perché non è più chiuso in una irriducibile, quanto carica di *hybris*, individualità fuori dal mondo, ma è inserito in esso, in una rete di rapporti tra micro- e macro-cosmo, dove l'uomo e il mondo sono compresi nelle reciproche corrispondenze e influenze.

Lo studio delle formule del *pathos*, con cui Warburg inaugura i suoi studi, è quindi ricompreso nel contesto di *Mnemosyne*, dove l'idea del *Denkraum*, già introdotta dal 1920 nel saggio *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero*, trova nell'Atlante un nuovo dispiegamento, anche spaziale e strutturale. In una lettera scritta da Kreuzlingen, Warburg, facendo riferimento alla sua formazione, ricorda come le opere di Lessing, il *Laocoonte* e la *Drammaturgia di Amburgo*, spingessero verso un'idea di classicità dove gli "ideali ottimistici" trasmessi erano "la semplicità, serena grandezza e catarsi del dolore", ideali messi più tardi in crisi, "attraverso l'esperienza di una grave malattia e del 'mostro' indissolubilmente legato alla guerra mondiale", ma mai abbandonati (Warburg citato in Port [1999] 2004). Lo sguardo rinnovato di Warburg contemplerà infatti, più di quanto avesse intuito all'inizio delle sue ricerche, entrambi i momenti, il *pathos* del mostro e la serena grandezza in un rapporto inscindibilmente dialettico. Di fatto, il concetto stesso di *Pathosformel* – introdotto da Warburg nel 1905 nel saggio su Dürer – contiene in nuce questa dialettica, perché è un termine ossimorico che contempla al tempo stesso l'eccitazione del *Pathos* e la stasi, l'impeto del movimento e la permanenza della forma (*Formel*) (cfr. Settis 2004). Perciò non è sbagliato considerare la *Pathosformel* "un'espressione corrispondente allo "spazio mentale della riflessione": il *Denkraum*, come fa Port (Port [1999] 2004, 42). La polarità radicale e tragica tra *ethos* e *pathos*, che si è visto definire l'erma bifronte di Apollo-Dioniso, è concepita quindi sia nelle forme espressive dell'emozione precariamente cristallizzate in formule individuabili nella loro convenzionalità e riconoscibili in una retorica del gesto (*Pathosformeln*), sia nella dialettica che alimenta lo spazio del pensiero e da cui scaturisce l'atto artistico (*Denkraum*).

Il cuore della questione sta nel riconoscimento della dialettica irrisolvibile, del rapporto di tensione polare tra gli elementi, che risultano contrapposti

e compresenti simultaneamente, di modo che, la preminenza di un polo sull'altro è intesa in termini di sproporzione, di sopraffazione o dell'*ethos* o del *pathos*, lì dove c'è un esito nell'eccesso di formalismo o di patetismo. Come ha osservato Port, si tratta di un principio contrastivo, di una "tettonica antagonistica" che ha una tradizione molto antica negli studi di retorica e nelle dottrine degli affetti, a partire dalla *Retorica* di Aristotele dove la definizione dei *topoi* del *pathos* avviene di pari passo da un 'principio di contrapposizione' che funge da schema dell'ordine e dell'articolazione degli affetti (Port [1999] 2004, 47). Si potrebbe anche andare oltre i principi della retorica, e cercare più indietro conferma nel pensiero della filosofia greca antica, e propriamente nella concezione eraclitea del principio contrastivo (*polemos*) come "padre di tutte le cose" (Eraclito DK 22 B 53); o, sempre in Eraclito, dell'armonia come ciò che "da un estremo ritorna all'altro estremo com'è nell'arco e nella lira" (Eraclito DK 22 B 51). Una concezione di armonia tutt'altro che pacificata: piuttosto, un'idea dinamica, frutto del movimento tra poli opposti. Ma si potrebbe riconoscere direttamente in Eschilo, nella prima espressione drammaturgica della storia, la polarità semantica come motore dell'azione teatrale; una drammaturgia dove non sembra esserci figura, concetto, aggettivo che non sia composto in immagine con la sua antitesi o con un altro elemento che ne impedisca la lettura univoca. Dove il contrasto, l'attrito, il contrappunto che si creano come effetto conseguente della giustapposizione semantica funzionano da indicatori di senso che direzionano il movimento del dramma: una dialettica continua che non conosce sintesi e non sfocia mai nell'univocità di senso (Sacco 2013). Si tratta della "forma polare del pensiero greco", rispetto alla quale, Paula Philippson ha distinto la forma di pensiero monistica o dualistica, in cui gli opposti vengono a escludersi, e un polo ha la prevalenza definitiva sull'altro (Philippson [1936] 2006 81). Nella polarità, invece, gli opposti, o i diversi devono sussistere contemporaneamente giustapposti perché il venire meno dell'uno provoca l'annullamento dell'altro; e "perdendo il polo opposto, essi perderebbero il loro stesso senso" (Philippson [1936] 2006, 82).

Alla luce di queste considerazioni, il tragico a cui rinvia la riflessione di Warburg andrebbe smarcato dalle "filosofie del tragico" che, nell'analisi di Peter Szondi, hanno sostituito nella cultura moderna la tragedia, attestandone la morte. Se tragico è "soltanto quel soccombere che deriva dall'unità degli opposti, dal ribaltarsi di una cosa nel suo contrario, dall'autoscissione" (Szondi [1961] 1996, 74), la dialettica che è implicata in esso è quella della *coincidentia oppositorum*, dove gli opposti si annullano nella preminenza di uno sull'altro e vengono infine a coincidere, come rovescio l'uno dell'altro. È l'inflazione dell'uno che ha, come esito, nella figura del doppio una del-

le sue più esplicite manifestazioni. Quindi nella filosofia del tragico, così come è individuata da Szondi, si verifica proprio la negazione della polarità, del pensiero polare, dove la tensione tra i due poli, costantemente in dialogo, è sempre mantenuta nella giustapposizione degli elementi in gioco; la negazione della tensione avviene invece a opera di un pensiero monistico, che è caratteristico del pensiero astrante, e tale da dar luogo a dualismi, a identificazioni o separazioni incolmabili tra gli elementi in gioco. Lo scarto di Warburg sta proprio nel tentativo di recuperare un pensiero polare, che incrina il pensiero monistico, astrante, reintroducendovi il portato di *pathos*. Un *pathos* recuperato evidentemente oltre la lezione nietzschiana irretita alla dialettica del pensiero monistico, dove il dionisiaco è il rovescio negativo dell'apollineo.

E questo recupero sembra avvenire coerentemente a una nuova sensibilità per il tragico che appare peculiare del XX secolo. Una sensibilità tale da far pensare che si possa parlare di tragico in modo rinnovato, e però più prossimo alla cultura antica, proprio nel Novecento, nel secolo segnato dai tragici eventi delle guerre mondiali. Eventi così determinanti, come si è visto nell'esperienza personale di Warburg e non solo, da far ripensare radicalmente al rapporto tra emozione e pensiero e da indurre a sospettare che sia proprio il riequilibrio tra questi due elementi a chiedere una ridefinizione del tragico nel contemporaneo e una riflessione sulla sua espressione a teatro.

Catarsi del tragico

Quindi se il *pathos* è il guadagno di Warburg, lo è inscindibilmente legato a esso anche l'*ethos*, e perciò, come ha ben rilevato Port, l'elemento che smarca Warburg dalla concezione tragica delle filosofie post-idealiste è il riconoscimento dell'elemento catartico, quel "disintossicarsi esteticamente" che lo studioso amburghese attribuisce all'uomo rinascimentale (cfr. Pasquali [1930] 1994). Secondo Port "la tematica della catarsi è l'oggetto privilegiato e paradigmatico al quale Warburg ha saldato l'origine e la semantica formale delle sue *Pathosformeln*" (Port [1999] 2004, 51). E con esse anche del *Denkraum*, se la distanza rispetto ai *monstra* della fantasia è una conquista che opera la "de-demonizzazione", la trasformazione dei demoni in forme dell'arte.

Il riferimento alla catarsi, intesa come distanza rispetto a un coinvolgimento dominante della passione, che ricorre in vari punti degli scritti di Warburg, deve essere ricondotto anche alla sua concezione antimimetica dell'arte. Come ha osservato Giorgio Pasquali, Warburg coglie una antichità diver-

sa – l'elemento non classicistico ma dionisiaco dell'arte classica – nel desiderio degli uomini rinascimentali di imitarla, dove “imitare è già forse un termine errato: al Rinascimento l'antichità fornisce i mezzi per chiarificare ed esprimere impulsi e sentimenti che già da tempo si celavano nei cuori, per disintossicarsi esteticamente, direi con frasi che al Warburg almeno più tardi fu cara e gli era suggerita dalla *Poetica* di Aristotele (Aristotele l'aveva presa, con ogni probabilità, dalla medicina ionica)” (Pasquali [1930] 1994).

La “disintossicazione estetica” è coerente all'accezione aristotelica di catarsi da intendersi non come immedesimazione totale da parte dello spettatore con le emozioni portate sulla scena – il rischio che paventava Platone negli effetti diseducativi dell'arte teatrale – ma come distacco che, proprio in virtù del filtro, del *medium* della rappresentazione, provoca il libero sfogo delle emozioni (cfr. Sacco 2013, 167). La tragedia, secondo Aristotele, “attraverso la pietà e il terrore, stempera le affezioni e provoca la purificazione di coloro che provano quelle affezioni” (*Poetica* 1449 b 24). Lo stemperarsi delle passioni, reso dal verbo κεράννυμι, indica “la ‘mescita’, nel senso della diluizione di un liquido con un altro (ad esempio il vino con l'acqua), e quindi anche il ‘raffreddamento’ fino ad ottenere una giusta temperatura” (Centanni 1995, 76-78). Nella catarsi c'è l'idea di crasi, come giusto equilibrio, giusta misura, fusione di elementi diversi contemporaneamente presenti. È il *medium* della rappresentazione ad abitare questa distanza, il distacco che è al contempo liberazione delle passioni, e messa in forma artistica, non il ritegno a esprimere il dolore, le passioni cruenti, come nell'interpretazione winckelmanniana dell'arte classica. “Temperamento” non a caso è il termine utilizzato da Panofsky per spiegare la meccanica delle *Pathosformeln*, lì dove “come la ‘posa di bellezza’ classica è riposo temperato dal movimento, così il ‘motivo di *pathos*’ è movimento temperato dalla stasi” (Panofsky 1999, 254). Questa coesistenza in Warburg di catarsi e elemento antimimetico come peculiarità dell'espressività tragica, non può non avere una eco nella condanna alla catarsi aristotelica da parte di Bertolt Brecht in nome di un teatro che applica lo “straniamento” contro la *mimesis* (Sacco 2013, 164-169).

Valore funzionale della *Pathosformel*

Il principio antimimetico sotteso all'atto creativo, si coglie anche nel valore ‘funzionale’ della *Pathosformel*, così come è stato definito da Salvatore Settis (Settis [1997] 2004, 23-34). Un valore da considerare come categoria interpretativa della messa in scena teatrale. Il significato della forma artistica, soprattutto qualora venga ereditata dalla tradizione come *formula*, è secondo Warburg sempre dipendente dall'impatto con l'epoca storica in

cui si ricontestualizza e risemantizza. È la funzione che acquisisce in realtà diverse e in diversi momenti storici a far sì che una forma abbia un significato uguale o differente rispetto ad altri contesti di appartenenza. Perciò Warburg afferma che è “solo il contatto con la nuova epoca a produrre la polarizzazione. Questa può portare a un radicale rovesciamento (inversione) del significato che essi avevano nell’antichità classica” (Warburg citato in Gombrich [1970] 1983, 215). La *Pathosformel* nel suo principio polare è virtualmente indifferenziata, può caricarsi in potenza di più significati: è un “dinamogramma” che, una volta collocato in un nuovo contesto storico o individuale, può avere un significato anche diametralmente opposto rispetto al contesto di provenienza. Questo meccanismo è valevole anche per l’arte teatrale, e in special modo osservabile nell’operazione comunemente definita ‘adattamento’. La vitalità di un’opera d’arte, la creatività che una forma sprigiona nell’espressione del *pathos*, nel momento in cui è riattivato in scena, è profondamente dipendente dalla operazione di adattamento. Un testo teatrale ereditato dal passato, ad esempio, può risuonare a vuoto nella ripetizione sterile della formula se non entra in dialogo con la cultura in cui si ripropone; è la stessa critica alla sterilità delle derive formali estetizzanti che Warburg osserva in certe espressioni stilistiche.

Medea

Il valore funzionale da considerare nell’operazione di adattamento non vale solo per l’operazione teatrale considerata nella globalità, ma anche per i singoli elementi che la compongono. Ad esempio, per riportare un caso caro a Warburg, il gesto che caratterizza la *Pathosformel* della figura di Medea. Più che indicare una retorica del gesto da annoverare all’interno di un repertorio iconografico e da utilizzare all’occorrenza, quello di Medea infanticida è un gesto emblematico che chiarifica l’ambivalenza intrinseca della *Pathosformel*, poiché nel contesto in cui viene di volta in volta riportato implica una polarizzazione o sul versante della raffigurazione della “madre di morte” o su quello della “madre di vita”. Il modello, più o meno consapevole, a cui gli artisti si riconducono per raffigurare Medea è, secondo Warburg, un sarcofago romano del 150 a.C, dove è rappresentata la storia narrata nella tragedia di Euripide, con l’uccisione della novella sposa di Giasone Creusa, che si dimena come una menade e Medea che sguaina la spada per avventarsi sui figli e poi involarsi sul carro del Sole.

L’immagine di Medea “madre di morte” funge da modello per raffigurare Medea “madre di vita”. Si tratta infatti di un esempio di inversione di *pathos*, come nel caso, riportato da Warburg, della Medea che compare in un rilievo

di Agostino di Duccio della facciata di San Bernardino a Perugia (1457-61), dove sono narrate le storie del Santo e, in particolare, del miracolo che ha riportato in vita un bambino annegato. Nella sequenza di scene che raccontano l'intera vicenda, si vede la madre tornare a casa con il bambino e alla fine ritratta con una veste che si inarca sopra il suo capo, prendendo la foggia del panneggio di una menade. Secondo Warburg: “la madre che pateticamente commossa e piena di gratitudine, riporta a casa il bambino salvato dal santo, si serve del *pathos* dell'antica infanticida per esprimere il sentimento più estremo” (Warburg [1924] 2014, 30). Dunque una stessa forma che dà corpo a un'intenzione diversa giustificata dal contesto storico culturale differente. La potenzialità polare della *Pathosformeln* che può risolversi nell'una o nell'altra accezione della figura di Medea è ben espressa nell'immagine della sospensione del gesto, così come appare nella figura di Medea esitante nella Tavola 5 dell'Atlante. Questa sospensione che precede il gesto, nel conflitto tra l'azione e il contenimento, tra intenzione ed espressione, si chiarifica, negli appunti di Warburg per la Tavola 73 dedicata a Rembrandt, come “spazio del pensiero”: “Lo stile antiretorico di Rembrandt trova nelle scene teatrali accenti tacitiani di sospensione dell'azione (come “spazio del pensiero”)” (Warburg negli appunti a tavola 73; v. Bordignon 2012). Una sospensione che, configurandosi come “iconologia dell'intervallo”, può applicarsi alla specificità dell'arte teatrale” (Port [1999] 2004, 53).



A sinistra: Storia di Medea, sarcofago romano, ca. 150 d.C., Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, particolare. Al centro: Medea prima dell'assassinio dei figli, frammento di pittura parietale da Ercolano, ca. 45-79 d.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale. A destra: Il matrimonio di Giasone e Creusa, 1648, Rembrandt, illustrazione per il dramma di Jan Six, Medea, acquaforte, Dresden.

La forma drammaturgica di *Mnemosyne*

Ma il concetto di *Denkraum* può avere una risonanza teatrale anche rispetto al senso veicolato dalla forma compositiva dell'Atlante; un senso che possiamo ritrovare in molte creazioni artistiche contemporanee ad esso, esplicitamente o meno, ispirate (si vedano in questo numero di Engramma i contributi di Bovino, Tomassini, Scuderi, Tomsic, il caso Anagoor).

Nell'introduzione all'Atlante, il riferimento al rapporto tra uomo e mondo e alla distanza del pensiero che media questo rapporto è fondamentale non solo per la teoria del fondamento tragico della civilizzazione, e dell'atto creativo di per sé, ma anche perché introduce alla forma Atlante, ossia a un pensiero che è "substrato della creazione artistica" e, intessuto di immagini, si rivela come pensiero 'spaziale', dove la categoria temporale è ampiamente ridimensionata e apre a una dimensione anacronistica.

Il concetto di *Denkraum* trova infatti nel metodo sotteso alla creazione dell'Atlante un dispiegamento eminentemente spaziale: più precisamente, l'architettura di *Mnemosyne* appare come articolazione *in figura* del *Denkraum*. È entrando nei meandri della composizione del *Bilderatlas* che si fa esperienza del *Denkraum* come tangibile visualizzazione spaziale: qui lo spazio del pensiero può essere riconosciuto nella distanza che Warburg pone tra immagine e immagine, nel vuoto creato tra le immagini appuntate sui teli neri che ricoprono i pannelli delle tavole. A rappresentare lo spazio del pensiero, sono i margini neri, le cornici che vengono a crearsi tra immagine e immagine; lo spazio del pensiero è lo spazio nero, differente in ogni tavola, tra le immagini nell'intervallo creato tra l'una e l'altra. (cfr. Centanni 2010)

La distanza tra immagine e immagine nell'Atlante rappresenta lo spazio della mediazione simbolica in cui domina la categoria della relazione tra gli elementi in esso dispiegati, e presuppone una forma del pensare in cui il rapporto tra soggetto e oggetto, uomo e mondo è mediato dalla relazione, e non dalla frattura che è invece presupposta dalla forma del pensare 'sostanziale' ossia costruita sull'idea della cosa in sé – l'oggetto – distinta dal soggetto pensante (la frattura cartesiana tra *res cogitans* e *res extensa*). La mediazione simbolica, andando oltre l'opposizione tra soggetto e oggetto, riconosce nella loro relazione, nel rapporto di tensione polare, la potenza di generare senso, di creare mondi, di fare realtà.

Così, a teatro, la mediazione simbolica che si configura come espressione artistica, avviene sulla scena nella relazione tra i corpi, gli oggetti, gli ele-

menti che sono presenti nello spazio, e, tutto quello che accade, è tale perché scaturisce da questo incontro. Perciò, come afferma Jean-Luc Nancy, è “la presenza il primo elemento distintivo e costitutivo del teatro, non il soggetto, ma la presenza del corpo in cui si condensa temporalità e spazialità”; con la presenza in scena avviene l'accadimento, avviene nello spazio della scena in un “tempo sottratto al corso del tempo” (Nancy 2010, 31).

Allo stesso modo il metodo di composizione dell'Atlante sembra strutturarsi, drammaturgicamente e spazialmente, come una macchina teatrale, articolato per correlazione e giustapposizione: una compresenza di immagini, dove il senso di ciascuna, il suo significato, non vale tanto di per sé, esclusivamente rispetto alla qualità singolare dell'opera d'arte o all'appartenenza a un dato contesto storico e culturale, ma è dato dalla connessione che la stessa immagine instaura per vicinanza o lontananza con le altre immagini, e rispetto a un punto di vista che le sceglie e le dispone. Il senso è dato dalla tensione polare con cui ciascuna immagine si trova a gravitare rispetto a un'altra, e ciò avviene all'interno di ciascuna tavola e tra tavola e tavola.

Come è stato ampiamente osservato è la polarità dialettica ad attraversare le connessioni tra le immagini, il contrappunto costante che dinamizza la relazione tra di esse, restituendo un effetto di apertura dinamica, di movimento, una *dynamis* che incalza lo sguardo a inseguire le immagini senza sosta lungo le diverse, possibili, traiettorie interpretative. Se per Warburg, come si è visto, la polarità implica una coesistenza dinamica, non risolta, dei poli opposti che in continua tensione conservano l'ambivalenza nella relazione, nel contesto di *Mnemosyne* tale polarità si distribuisce nel montaggio della molteplicità di immagini, e si apre alla pluralità rimbalzando dalla tensione oppositiva tra due singoli poli, a una totalità aperta. Perché il complemento della tensione tra due poli è l'apertura alla molteplicità, potenzialmente infinita – come è non finito l'Atlante – quello che il pensiero monistico invece nega chiudendo il molteplice nell'uno, costringendolo alla totalità.

Nell'Atlante allora Warburg introduce una nuova forma del pensare, la cui guida è dettata dalle immagini e dal loro relazionarsi: un “pensiero per immagini” quindi che, oltre ad essere metodo, è anche il “substrato della creazione artistica”. In *Mnemosyne* si comprende la distinzione tra il pensiero come *Denkraum* – il pensiero implicato nell'espressione artistica – e pensiero come *Begriff*, ossia la distinzione tra lo spazio del pensiero posto come alternativa al concetto, e al pensiero monistico costruito nell'ordine concettuale. Lo spazio conquistato dal pensiero negli intervalli tra le immagini, configurato come una sorta di distanza dall'emozione, come scostamento dal *pathos* – di

cui le immagini sono il corrispettivo visivo – per permetterne il controllo, è un pensiero ‘interstiziale’, non onnicomprensivo. Il controllo che il *Denkraum* gestisce rispetto all’emozione non è paragonabile a quello dell’afferrare (*begreifen; cum-capere*) proprio del concetto, ossia il circoscrivere e dominare il fenomeno, attraverso la sussunzione della molteplicità sensibile per mezzo di un’astrazione unificante. La prossimità dello spazio del pensiero alla fisicità, all’immagine, propria del suo essere ‘interstiziale’, lo rende per certi versi più prossimo alla corporeità dell’afferrare, quel “greifen” che Warburg associa al pensiero mitico, dove nella presa dell’oggetto si fonde a esso, che al comprendere (*begreifen*) del concetto astrante (cfr. Warburg [1924] 2014). Perciò il *Denkraum* è lo spazio della lotta tragica tra il prendere (*greifen*) e il comprendere (*begreifen*), dove si colloca la conquista fragile della dimensione della *sophrosyne* (*Besonnenheit*) e si dispiega l’espressione artistica.

Nell’Atlante, la spaziatura tra le immagini corrisponde allora alla scoperta di una nuova sintassi: sintassi di una forma diversa di pensiero che, per il fatto di fondarsi sulla mediazione simbolica, ossia sulla relazione contrappuntistica, non sulla fusione, ma sulla tensione degli elementi in gioco espressa nel meccanismo del montaggio, è drammatica, drammaturgica. Dove il montaggio è inteso nell’accezione drammatica che Ejzenštejn gli ha attribuito ne *La drammaturgia della forma cinematografica* (1929), distinguendo l’effetto di ‘scontro’ tra immagini che è proprio del montaggio e ha come esito il dramma dalla successione di immagini che ha come esito l’*epos*, la narrazione (Ejzenštejn [1973-84] 1992, 23).

La spazialità che Warburg dispiega nell’Atlante è in sintonia con la rivoluzione novecentesca del modo di intendere lo spazio e il movimento che ha investito anche le arti contemporanee. Spazio e movimento non sono considerati valori assoluti né gerarchicamente ordinati, ma acquisiscono un carattere di relatività e di indeterminatezza. Lo spazio in particolare non è concepito più come un contenitore, ma, sottendendo il carattere di infinità e di funzione ordinatrice libera e ideale, si dispiega come pura relazione. È la concezione anticartesiana e antinewtoniana secondo cui lo spazio si carica di qualità sensibili e lo sguardo lo percepisce simultaneo, giustapposto, disperso, caratterizzato da rapporti relazione, di vicinanza e lontananza, di contro alla concezione spaziale della modernità classica, ereditata dalle scienze moderne, per cui lo spazio è vuoto, omogeneo, separato dalla materia secondo un pensiero che divide soggetto e oggetto, forma e sostanza.

Una spazialità affine a quella introdotta dalle avanguardie teatrali novecentesche, che, nella loro istanza antimimetica, hanno sostenuto una scena

non intesa riduttivamente come scenografia, ossia contenitore entro il quale avviene una rappresentazione, ma con una autonomia rispetto a tutti gli elementi che concorrono a comporla, acquisendo, al suo interno, valore di segni. Lo spazio teatrale prefigurato da Artaud non è lo sfondo rispetto a cui si illustra un testo ma è di per sé, in ogni sua componente, evento teatrale. Il teatro, rivalutato nella sua componente fisica, oltre a esigere una soddisfazione anzitutto dei sensi, “esige l’espressione dello spazio”, per cui nell’idea artaudiana di spazio scenico si sviluppa “un linguaggio di gesti fatti per evolvere nello spazio e privi di significato fuori di esso”. (Artaud [1931] 1997, 178).

Se in Warburg la ‘forma Atlante’, oltre ad essere rivelativa di una nuova forma del pensiero, ha introdotto un nuovo metodo per studiare le immagini nel contesto della cultura occidentale, questa stessa forma ha svelato una funzione artistica nei meccanismi compositivi di alcune espressioni dell’arte teatrale contemporanea. Che siano corpi, immagini, oggetti, l’imprescindibile spazio teatrale è abitato da elementi che entrano in gioco per relazione, per contatto, dove la distanza significativa si misura oltre che tra di essi anche rispetto alla comunità che, in uno spazio altro, funge da pubblico. Dove gli spazi neri ritagliati dal fondale della scena fanno da cornice alla relazione tra gli elementi e da sfondo all’emergere di atti legati, liberamente e/o necessariamente, a vincoli mimetici e/o memoriali. Il teatro può essere il luogo dell’attivazione dei fantasmi, e quindi “macchina di memoria” (cfr. Carlson 2001), nel senso in cui Warburg intendeva la riemersione delle immagini come *Nachleben*, vita postuma o sopravvivenza anacronistica, e però al tempo stesso luogo tangibile, dove la realtà è presenza, è corpo. Può essere luogo della distanza critica, riflessiva e però al tempo stesso luogo della fusione magica, dell’azione mimetica, perciò, in queste polarità, nel teatro “troppo e metafora” sembrano innestate in un sol tronco, per riprendere un’espressione dello stesso Warburg (citato in Gombrich [1970] 1984, 183).

Se lo scopo ultimo della speculazione di Warburg è, come ha dichiarato, “cogliere il significato interno psico-fisico del *Vergleich* (confronto) e del *Gleichnis* (similitudine), i quali nella forma del tropo sostituiscono completamente l’oggetto osservato con un altro, mentre nella forma della metafora mantengono viva la consapevolezza dell’uguaglianza condizionata grazie alla aggiunta «come»” (Warburg [1928] 1993), questa polarità tra tropo e metafora, tra concrezione ed astrazione, tra fantasma rievocato o provocato in scena e realtà effettivamente agita dai corpi sembra essere quanto la macchina teatrale – luogo della mediazione simbolica per eccellenza – porta ogni volta sulla scena.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Artaud [1931] 1997

A. Artaud, *Sul teatro Balinese, in Il teatro e il suo doppio*, Torino 1997.

Barale 2010

Barale, "Potenze del destino" e "disintossicazione del tragico", "Aisthesis", 2, 2010, 45-63.

Bordignon 2012

G. Bordignon, "L'unità organica della *sophrosyne* e dell'estasi". Una proposta di lettura della tavola 5 del *Bilderatlas Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma", 100 settembre-ottobre 2012.

Carlson 2001

M. Carlson, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, University of Michigan Press, 2001.

Centanni 1995

M. Centanni, *L'eccitazione e la temperatura delle passioni: l'estetica del tragico da Platone ad Aristotele*, "AION", Pisa 1995.

Centanni 2010

M. Centanni, *Passagenwerke per Mnemosyne: montaggio di immagini e spaziature di pensiero*, "Aisthesis", II, 2, 2010, pp. 15-30.

Ejzenštejn [1973-84] 1992

S. M. Ejzenštejn, *Drammaturgia della forma cinematografica*, in *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Venezia 1992.

Gombrich [1970] 1983

E. H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano 1983.

Nancy 2010

J.-L. Nancy, *Corpo teatro, in Corpo teatro*, Napoli 2010.

Panofsky

E. Panofsky, *Il significato delle arti visive*, Torino 1999.

Pasquali [1930] 1994

G. Pasquali, *Ricordo di Aby Warburg, in Pagine stravaganti di un filologo*. I: "Pagine stravaganti vecchie e nuove. Pagine meno stravaganti", a c. di C.F. Russo, Firenze 1994, 40-54, ora in "Engramma".

Philippson [1936] 2006

P. Philippson, *Origini e forme del mito greco*, Torino 2006.

Port [1999] 2004

U. Port, *Catarsi del dolore. Le Pathosformeln di Aby Warburg e i loro antecedenti concettuali nella retorica, nella poetica e nella teoria della tragedia*, in *Pathosformeln, retorica del gesto e rappresentazione. Ripensando Aby Warburg*, "Moderna", 6, 2004, 2, 499-515.

Settis 2004

S. Settis, *Pathos ed ethos, morfologia e funzione*, in *Pathosformeln, retorica del gesto e rappresentazione. Ripensando Aby Warburg*, "Moderna", 6, 2004, 2, 23-34.

Sacco 2013

D. Sacco, *Mito e teatro. Il principio drammaturgico del montaggio*, 2013.

Szondi [1961] 1996

P. Szondi, *Saggio sul tragico*, Torino 1996.

Warburg [1888-1903] 2011

A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, Pisa 2011.

Warburg [1889] 2001

A. Warburg, *Ghiberti e il Laocoonte di Lessing*, in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a c. di K. Bergdolt, G. Bonsanti, Marsilio, Venezia 2001, 741-748.

Warburg [1924] 2014

A. Warburg, *Le forze del destino riflesse nel simbolismo all'antica. Pensieri sulla funzione polare dell'antichità (Antike) nella trasformazione energetica della personalità europea nell'epoca del Rinascimento, aprile 1924*, in *Per Mostra ad Sphaeram*, a cura di D. Stimilli e C. Wedepohl, 2014, 21-31.

Warburg [1927] 1984

A. Warburg, *Burckhardt e Nietzsche*, "Aut Aut", n. 199-200, 1984, pp. 46-49.

Warburg [1928] 1993

A. Warburg, *Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde im Hamburger Planetarium*, Hamburg 1993.

Warburg [1929] 1988

A. Warburg, *Introduzione all'Atlante Mnemosyne*, in *Mnemosyne. L'atlante della memoria di Aby Warburg*, a cura di Italo Spinelli e Roberto Venuti, Roma 1988, 37-43, ora in "Engramma".

ENGLISH ABSTRACT

With the intention of investigating the relationship between theatre and the theories of Hamburg scholar Aby Warburg, this essay focuses on Warburg's late thinking (*Einleitung zum Mnemosyne-Atlas* 1929) and draws theatrical resonance from his theatre-relevant concept, *Denkraum* or "thought-space". Warburg's interest for the theatrical arts is deeply connected to his commitment to understanding the creative act which, for him, has tragic foundations. For this reason, the aesthetics of Warburg belongs to the paradigm of the tragic, in which an important role is played also by the idea of *katharsis*. It is in this context that the concept of *Pathosformel* must also be understood: in addition to being a form of expressive gesture, the *Pathosformel* is a corresponding expression of *Denkraum*. The *Bilderatlas Mnemosyne*, which can be understood as a representation in figura of *Denkraum*, can therefore be said to be built according to a dramatic principle, as a deployment of spatial thinking. As such, we can find the *Denkraum* construct in the working processes of any contemporary theatre practitioners.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav

www.engramma.org