

Warburg, Shakespeare e la prima impresa

Alice Barale

Nello *Spaccio* di Giordano Bruno c'è un passo che potrebbe piacere forse a Maurizio Ferraris. Siamo nel pieno della riunione con cui gli dei intendono riformare moralmente il cielo quando Sofia, la sapienza terrestre, interrompe la sua narrazione per ascoltare da Mercurio quanto è disposto che avvenga invece quel giorno sulla terra (Bruno [1584]: 144 ss.). Dal concilio divino solennemente riunito la descrizione si sposta così alle campagne di Nola, di cui Bruno dalla sua lontananza inglese – quella da cui scrive tanto lo *Spaccio* quanto i *Furori*, a cui più avanti ci riferiremo – ricostruisce personaggi e luoghi. A mezzogiorno nel melonaio di Franzino matureranno due meloni, dalle tavole del letto di Costantino dodici cimici si sposteranno al capezzale e a Paulino si romperanno i pantaloni. L'elenco continua a lungo, ma quel che è rilevante per il povero segretario Mercurio è che d'ora in poi, per una nuova ordinanza degli dei, ogni loro disposizione dovrà essere scritta. Questo – spiega il messaggero – affinché tutti gli dei siano costretti a «far la giustizia», temendo «per la registrazione che eternizza la memoria de gli atti» la condanna «che si deve aspettar dall'assoluta giustizia che regna sopra li governatori, e [...] sopra tutti dei» (ivi, 152-153).

Una simile esigenza di giustizia si esprime nella scena del giuramento di Amleto, di cui Ferraris in *Documentalità* riprende, sulle tracce di Derrida (1993), l'analisi. «Ricordati di me (*remember me*)», dice infatti il fantasma ad Amleto, che iscrive il comando nella sua «tavola della memoria» (*Amleto*, I, 5). Un'osservazione da cui è forse possibile iniziare è che però qui, sul momento dello scrivere, sembra prevalere quello del cancellare. «Cancellerò» promette infatti nel famoso passo Amleto allo spettro «tutti i ricordi sciocchi e triti, le parole dei libri, tutte le forme [...] tutto ciò che vi fu scritto dalla giovinezza e dall'esperienza; e solo il tuo comando vivrà nel libro della mia mente [...]». Ogni parola – «*Words, words, words*», dice Amleto qualche scena dopo (II, 2) del libro che tiene in mano – è dunque, al cospetto del fantasma, asciugata via (*to «wipe away»*),

I, 5). Questo concorda significativamente con l'interpretazione di Aby Warburg, che nel rintracciare nel giuramento di Amleto uno dei modelli della *Congiura di Claudio Civile* di Rembrandt lo contrappone alle rappresentazioni coeve del giuramento. Le anticipazioni sanguinarie della vendetta che accompagnano nel teatro del Seicento il giuramento sulle spade – «Giuro che colpirò la disgraziata testa di quel tiranno [...] Giuro che



stritolerò l'inferno muso di quel cane dello Stige [...]» (J. Bara, *Herstelde Vorst*, in Warburg [1926]: 618) – lasciano infatti il posto nel *Claudio Civile* come già nell'*Amleto* alla «brevità» del momento che sta «tra impulso e azione» (ivi: 632) o anche, come scrive in

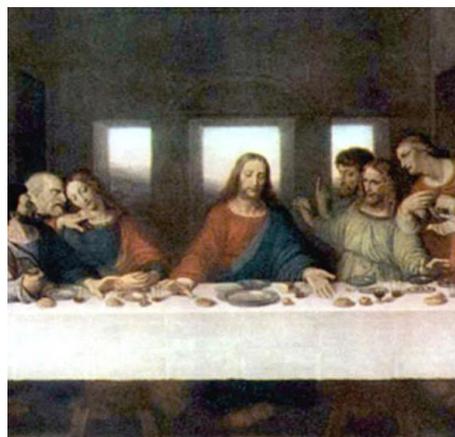
un altro appunto, «tra riflesso (reso come *Anreiz*, *Antrieb*, o anche *Reflex*) e riflessione» (Warburg [1927]).

Il tempo «disgiunto» (per dirla con Derrida) non si radica dunque nel *fantasma* ma nella soglia propriamente *naturale* della percezione, nell'intervallo che in essa si apre. La disgiunzione diviene così, paradossalmente, il tempo di un raccoglimento, che ha –



scrive Warburg, che rintraccia un altro dei modelli del *Civile* nell'*Ultima Cena* di Leonardo – il carattere di una «comunione» profana (Warburg [1926]: 552). Guidata da uno strano Cristo dagli abiti barbari e un occhio orbo – cosa che lo accomuna tra l'altro in modo singolare al Warburg di questi mesi, sofferente a un occhio (cfr. Warburg [1926-1929]: 33).

L'*Amleto* è composto tra il 1600 e il 1602, appena uno o due anni dopo il rogo di Giordano Bruno. Warburg si interroga sul loro legame. Questo è importante, perché attraverso il baroc-



co di Rembrandt l'indagine warburghiana risale, con Shakespeare e con Bruno, sino ad alcuni dei momenti più tardi e più scopertamente problematici del Rinascimento – ed è alla luce di questa crisi tardorinascimentale delle certezze che l'estetica viene a giocare, come si cercherà di mostrare, un ruolo fondamentale.

Bruno è legato, come sappiamo dagli ultimi appunti warburghiani, al tema dell'«estetica energetica». «Perseo o estetica energetica come orientamento logico in Giordano Bruno» (ivi: 555) è il titolo che Warburg abbozza, poche ore prima di morire, per il convegno di estetica che avrebbe dovuto tenersi ad Amburgo nell'autunno dello stesso anno 1929. Nella sua lotta contro il mostro marino Medusa, Perseo rappresenta sin dagli anni del ricovero psichiatrico il «simbolo dell'energia rivolta al mondo» (Warburg [1924]). Potrebbe allora venire il dubbio che si tratti, per l'estetica energetica, di un nuovo tipo, declinato magari in senso vitalistico, di quella soggettività ipertrofica e dispotica contro cui si schiera più



volte Ferraris. Per comprendere come la questione sia sostanzialmente diversa è utile tornare sul legame tra Shakespeare e Bruno. Che cosa ha in comune il vincitore Perseo con l'Amleto (qui nella versione del cavaliere del Carpaccio, a cui Warburg [1928] lo paragona)?

Innanzitutto il legame con la Fortuna. La riflessione su Perseo si approfondisce, a partire dagli anni del ricovero, di pari passo con quella sulle «potenze del destino» (Warburg [1924b]). La presa di Perseo sulla testa mozzata di Medusa viene così a richiamare quella sul *Kairòs*, l'antico demone da acchiappare secondo

gli antichi Greci per il ciuffo (cfr. ClassicA [2011]). Ma al guerriero che pure riesce in tale impresa non resta – scrive Warburg dalla clinica – «che uno scalpo» (Warburg [1923]). La Fortuna, come indica il suo nesso con il fortunale, non si può cioè catturare; se non,



come nelle rappresentazioni rinascimentali della nave della Fortuna (cfr. ancora ClassicA [2011]), offrendole le vele della propria nave e stringendo, da parte propria, il timone.



Del resto Medusa è un mostro marino. E qui è un altro filo conduttore tra Amleto e Perseo. In una lettera dalla clinica psichiatrica quest'ultimo è paragonato infatti, nella sua lotta contro Medusa, a Faust, che alla fine del dramma tenta, cieco, di opporre una diga al mare (Warburg [1924c]). A questo paragone, che aveva lasciato perplessa la già molto provata moglie Mary, ne segue un altro, tra lo scavare bonificatore di Faust e quello del becchino dell'*Amleto*. A detta di quest'ultimo, becchini e giardinieri sono infatti da considerarsi come i primi gentiluomini, in quanto i primi a possedere «*arms*»:

braccia per scavare ma anche armi e, in senso traslato, stemmi nobilari, imprese (*Amleto*, V, 1). Sappiamo che geroglifici, emblemi ed imprese occupano un ruolo centrale nell'estetica rinascimentale. In una lettera in cui osserva come gli *Eroici Furori* siano composti in

parte da imprese, Warburg (1929) si interroga al tempo stesso sul legame tra Shakespeare e gli *emblem writers*. Nel dialogo tra i becchini dell'*Amleto*, però, la speculazione rinascimentale sulla ricchezza della scrittura-immagine sembra rovesciarsi piuttosto nel proprio opposto, nel senza immagine che la precede e che la segue. Fine dell'«impresa» in questo senso è la morte. Una morte che è qui intesa da Warburg in senso sacrificale – in un altro inedito il banchetto finale dell'*Amleto* è interpretato come «banchetto sacrificale forzato [*verdrängte Opfermahl*]» (1926b) – in evidente connessione sia con il *Claudio Civile*, che ha come si è visto per Warburg uno dei propri modelli nell'*Ultima Cena* di Leonardo, sia con un'altra figura sacrificale, il protagonista dei *Furori* bruniani, che Warburg legge nel suo ultimo periodo di ricerca.

Proprio questo tema del sacrificio va allora interrogato nel suo esatto significato, a



partire dal legame che intrattiene come si è visto con il venir meno dell'espressione. Venir meno che sembra incarnarsi per Warburg, nel suo ultimo viaggio in Italia, nell'atteggiamento di alcuni demoni della natura scoperti su an-

tico sarcofago (il sarcofago di Villa Medici, poi ripreso da Marcantonio Raimondi: essi «non hanno – scrive Warburg ad un amico – niente da dirsi. Forse – aggiunge – proprio perché sono sorti come bastante [*zureichende*] risposta figurativa a una domanda sul “da dove”. Vengono a galla come una canna nell'acqua calma e la domanda sul “da dove” è accaduta loro (come un oggetto [cancellato e poi sostituito con la frase seguente]) nel processo di formazione che ha dato loro vita» (1929b). Il «lato negativo dell'espressione» – che si rivela all'ultimo Warburg come «sorprendente» (1929c) e opposto correlato delle formule dell'antico furore sulle cui tracce è partito – sembra legato allora in queste ultime riflessioni al darsi della natura. Un darsi che è appunto «risposta bastante», non ulteriormente interrogabile, come quello di Diana al suo cacciatore che chiude i *Furori*, al



cospetto del quale è «smorzato il fervido spirito di presunzione», sono «relassati i nervi, dismessi gli ordegni [...]» (Bruno [1585]: 11).

Proprio qui è allora però forse possibile cogliere la polarità che attraversa l'idea warburghiana di estetica energetica nel suo legame con quella di natura. I furori sono infatti innanzitutto un'esperienza conoscitiva: «non oblio, ma [...] memoria [...]», non «raptamento» ferino ma «impeto razionale» (Bruno [1585]: 43). Di quel darsi della natura che spezza ogni superbia del conoscere, ogni sua pretesa assolutezza, il conoscere stesso infrange dunque, a propria volta, ogni demonica autonomia. Ed è proprio alla luce di questa reciproca interferenza che va inteso il carattere «energetico» dell'esperienza estetica.

Se la metamorfosi in animale è per Warburg, studioso delle maschere – la *maschera*, del resto, originariamente significa proprio l'opposto dell'assoluta arbitrarietà del pensiero: significa l'avvicinarsi di quest'ultimo alle sue radici animali – il nucleo del furore, questa metamorfosi è dunque un «trucco [*Trick*]» (Warburg [1929d]) che trasforma, a sua volta, l'animale in uomo.



Nel carattere duplice di questo movimento è la distanza che separa la concezione di Warburg da altre possibili declinazioni del paradigma energetico – si pensi ad esempio all'interpretazione che di Nietzsche darà Deleuze. L'evento non è cioè qui il principio autonomo della trasformazione ma ad essa, come si è accennato, a propria volta appartiene. Feynman (1963: 4.1) paragona l'energia a dei dadi con cui una madre lascia giocare il bambino. Nonostante vari cambiamenti (dadi fuori dalla finestra, sotto il tappeto, in una scatola), alla fine il loro numero resta sempre lo stesso. Con l'unico, non trascurabile problema – osserva Feynman – che nel caso dell'energia «non ci sono dadi». Allo stesso modo senz'altro nell'estetica energetica i dadi, gli elementi della trasformazione, non preesistono al lancio, ma si costituiscono in esso. Il punto è però che in Warburg lo stesso sembra valere anche per quell'ultima forza demonica che è il lancio.

Questo può aiutarci a cogliere, per concludere, il significato che ha qui il tema del sacrificio. Esso non è qui un semplice darsi al divenire ma, coerentemente con il nesso

tra becchini e giardinieri, possibilità di trovare in esso e *per esso* rinascita. Torniamo così al tema del ricordo da cui siamo partiti.

«Questo paese è troppo stretto per la tua mente» dice Rosencrantz ad Amleto, accusandolo di presunzione (*Amleto*, II. 2). Ma ciò che rompe il «guscio di noce» (*ibidem*) in cui Amleto sarebbe altrimenti disposto a vivere è qualcosa che c'è già. Nei «*bad dreams*» (*ibidem*) che rivelano come fittizio il mondo in cui Amleto è costretto si agita infatti ciò che del passato non si lascia stringere in reliquia, o in impresa. Quel «residuo immediato della vita» in cui – per usare un'espressione di Giorgio Colli – «la sensazione è ancora un vibrare, la percussione di un reagente, e non la "sintesi dell'apprensione"» (Colli [1974]: 117). E di fronte al quale possiamo affermare come Amleto all'inizio del dramma (I. 2): «Sembra signora? No, è. Non conosco sembra».

Si ringraziano i responsabili del Warburg Institute Archive Claudia Wedepohl e Eckart Marchand per la consultazione dei materiali inediti, e l'Accademia dei Lincei per il sostegno alla ricerca presso l'Istituto.

Bibliografia

- Bruno, G., 1584: a cura di M. Ciliberto, *Spaccio della bestia trionfante*, Rizzoli, Milano, 2008.
- Bruno, G., 1585: a cura di M. Ciliberto, *Gli eroici furori*, Laterza, Roma-Bari, 2000.
- ClassicA, 2011: a cura del seminario ClassicA, *Fortuna nel Rinascimento*, "Engramma", 92, agosto 2011.
- Colli, G., 1974: *Dopo Nietzsche*, Adelphi, Milano, 1996.
- Derrida, J., 1993: *Spectres de Marx*, trad. it. *Spettri di Marx*, Cortina, Milano, 1994.
- Ferraris, M., 2009: *Documentalità. Perché è necessario lasciare tracce*, Laterza, Roma.
- Feynman, R., 1963: *The Feynman Lectures on Physics*, Addison-Wesley, Massachusettes.
- Shakespeare, W., 1600-1602: *Hamlet*, trad. it. di E. Montale *Amleto*, Mondadori, Milano, 1988.
- Warburg, A., 1923: *Nachtrag zu Alfred Dorens Vortrag "Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance"*, in D. Stimilli, C. Wedepohl (a cura di), *"Per monstra ad sphaeram". Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925*, Dölling und Galitz, Monaco-Amburgo, 2008.
- Warburg, A., 1924: Lettera a Mary Warburg del 2 e 3 febbraio 1924, Warburg Institute Archive (d'ora in avanti WIA), GC/37289.

- Warburg, A., 1924b: *Schicksalmächte im Spiegel antikisierender Symbolik* (1924), in D. Stimilli, C. Wedepohl (a cura di), *“Per monstra ad sphaeram”. Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925*, Dölling und Galitz, Monaco-Amburgo, 2008.
- Warburg, A., 1924c: Lettera a Mary Warburg del 29/01/1924, WIA, GC/37277; cfr. D. McEwan, *“Wanderstrassen der Kultur” : die Aby Warburg - Fritz Saxl Korrespondenz 1920 bis 1929*, Dölling und Galitz, Monaco, 2004.
- Warburg, A., 1926: *Rembrandt Vortrag*, trad. it. di M. Ghelardi in Aby Warburg, *Opere*, vol. 2, Aragno, Torino 2008, pp. 405-654.
- Warburg, A., 1926b: Appunti contemporanei alla conferenza su Rembrandt, WIA, 101.1.3.
- Warburg, A., 1926-1929: *Tagebebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, Akademie Verlag, Berlino, 2001.
- Warburg, A., 1927: Appunti preparatori alla lettera a Carl Neumann del 22/01/1927, WIA, GC/30361; edito in A. Pinotti, *La sfida del batavo monocolo, Aby Warburg, Fritz Saxl, Carl Neumann sul Claudius Civilis di Rembrandt*, “Rivista di storia della filosofia”, 3(2005).
- Warburg, A., 1928: Lettera a Fritz Saxl dello 01/09/1928, WIA, GC/23355; cfr. D. McEwan, *“Wanderstrassen der Kultur” : die Aby Warburg - Fritz Saxl Korrespondenz 1920 bis 1929*, Dölling und Galitz, Monaco, 2004.
- Warburg, A., 1929: Lettera a Fritz Saxl dello 03/01/1929, WIA, GC/24915; cfr. D. McEwan, *“Wanderstrassen der Kultur” : die Aby Warburg - Fritz Saxl Korrespondenz 1920 bis 1929*, Dölling und Galitz, Monaco, 2004.
- Warburg, A., 1929b: Lettera a Gustav Pauli del 14 febbraio 1929, WIA, GC/24050; cfr. D. McEwan, *“Wanderstrassen der Kultur” : die Aby Warburg - Fritz Saxl Korrespondenz 1920 bis 1929*, Dölling und Galitz, Monaco, 2004.
- Warburg, A., 1929c: Lettera a Toni Cassirer del 6 marzo 1929, WIA, GC/22737; cfr. D. McEwan, *“Wanderstrassen der Kultur” : die Aby Warburg - Fritz Saxl Korrespondenz 1920 bis 1929*, Dölling und Galitz, Monaco, 2004.
- Warburg, A., 1929d: *Giordano Bruno*, appunti, WIA III, 121.1.1; trad. it. di M. Ghelardi in Aby Warburg, *Opere*, vol. 2, Aragno, Torino, 2008, pp. 920-993.