

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XII, n. 40, 2023

Il Rituale del Serpente e il Serpente Piumato. Sopravvivenza dell'immagine e ritualità in Warburg e D. H. Lawrence

The Ritual of the Snake and The Plumed Serpent.

Survival of the Image and Rituality in Warburg and D. H. Lawrence

GIOVANNI SALVAGNINI ZANAZZO

ABSTRACT

L'articolo intende suggerire una possibile comparazione tra David Herbert Lawrence e Aby Warburg, leggendo l'opera del primo attraverso la lente del metodo critico del secondo. Per fare ciò, si procede riassumendo brevemente il contenuto e i problemi ermeneutici connessi al romanzo di Lawrence Il serpente piumato (1926), che concerne la storia di un movimento politico e religioso messicano basato sull'annuncio del ritorno dell'antico dio Quetzalcoatl. In seguito si propone l'idea warburghiana di Nachleben come utile chiave di lettura per interpretare la complessa immagine di questo simbolo pagano e della sua ritualità, accostandola alle danze Pueblo descritte da Warburg nel Rituale del Serpente (1923).

The article intends to suggest a possible comparison between David Herbert Lawrence and Aby Warburg, reading the former through the critical lens of the latter. To do so, it proceeds sketching a brief resume of content and hermeneutic problems of Lawrence's novel The Plumed Serpent (1926), which concerns the story of a political and religious Mexican movement based on the return of ancient God Quetzalcoatl. It proposes then Warburg's idea of Nachleben as a useful key to interpretate the complex image of this pagan symbol and of its rituality, accosting it to the Pueblo dances described in Warburg's The Ritual of the Snake (1923).

PAROLE CHIAVE: David Herbert Lawrence, Aby Warburg, Messico, Serpente, ritualità

KEYWORDS: David Herbert Lawrence, Aby Warburg, Mexic, Serpent, rituality

AUTORE

*Giovanni Salvagnini Zanazzo si è laureato in Teoria della letteratura con una tesi su L'invenzione del Giappone. Percorsi di ricezione culturale nella letteratura francese del Novecento. Sta ora completando il percorso binazionale in Filologia Moderna tra l'Università di Padova e l'Université Grenoble Alpes. Ha pubblicato articoli in riviste accademiche sul giapponismo, su scrittori italiani (Landolfi, Manganelli) e su questioni di teoria letteraria contemporanea. Le sue aree di interesse comprendono il problema dell'identità individuale e della sua ridefinizione a contatto con l'Altro. ORCID ID: 0000-0003-3095-8511.
giovanni.salvagninizanazzo@gmail.com*

1. Le opere

Attraverso questa piccola sortita di comparatistica intercontinentale, si intende riconsiderare alcune tematiche della narrativa di David Herbert Lawrence alla luce del percorso intellettuale di Aby Warburg. Il quadro concettuale sotteso alla nostra analisi sarà infatti quello afferente al metodo critico del pensatore austriaco, basato sulla vitalità delle forme d'arte¹ e sull'allargamento del campo degli studi artistici² fino a includervi utopicamente la totalità delle tipologie della rappresentazione umana, rifuggendo le separazioni degli accademici "guardiani dei confini".³

In questa sede, si tratta allora di tentare un accostamento tra Warburg e Lawrence intorno ai temi della ritualità, incarnata in particolare dalla figura di quel serpente che fa in qualche misura da *trait d'union* già a partire dal titolo delle due opere chiamate in causa, pressoché coeve e "compaesane": *Il rituale del serpente* (1923) di Warburg e *Il serpente piumato* (1926) di Lawrence.

Il *Rituale* è in realtà il testo di una conferenza, presentata da Warburg all'interno della clinica di Kreuzlingen dove in quel momento si trovava ricoverato.⁴ L'autore vi recupera i ricordi di un viaggio che aveva compiuto quasi vent'anni prima (1895-1896)⁵ negli Stati Uniti sui luoghi degli indiani Pueblo, in particolare in Arizona e New Mexico, soffermandosi sulla dimensione rituale delle loro danze, nel tentativo di interpretarne motivazioni e valenze simboliche e di ricomprenderle in un quadro epistemologico diacronico e transnazionale.⁶ La tesi di Warburg è che queste forme, ultimi residuati di un «primitivo originario, ancora sopravvissuto»,⁷ si collochino a

¹ Cfr. su questo G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta* (2002), trad. it. di A. Serra, Bollati Boringhieri, Milano 2006.

² Cfr. la struttura composita dell'atlante Mnemosyne, dove Warburg andava raccogliendo e giustappo-ponendo tra loro figure provenienti da regimi figurativi anche molto lontani. Su Mnemosyne cfr. ad es. C. CIERI VIA, *Introduzione a Aby Warburg*, Laterza, Roma-Bari 2011, pp. 113-121.

³ M. GHELARDI, *Presentazione di: 'Aby Warburg. Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze, frammenti'*, Einaudi, Torino 2021, in «La Rivista di Engramma», 184, 2021, pp. 61-73; p. 65, https://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4321 (url consultato il 07/07/2023).

⁴ Cfr. su questo C. CIERI VIA, *Introduzione a Aby Warburg* cit., pp. 92-96.

⁵ Sulle circostanze del viaggio cfr. K. MAZZUCCO, *WARBURG / Conferenza sul Rituale del Serpente. Scheda editoriale della conferenza*, in «La Rivista di Engramma», 30, 2004, pp. 7-12; pp. 7-8, https://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2674 (url consultato il 07/07/2023).

⁶ Cfr. ad es. il riferimento alla «tragedia classica» evocato per rendere conto delle danze Hopi viste in Arizona. A. WARBURG, *Il rituale del serpente*, trad. it. di G. Carchia, F. Cuniberto, Adelphi, Milano 1998, pp. 44-45 (d'ora in poi RS).

⁷ C. CIERI VIA, *Introduzione a Aby Warburg* cit., p. 38.

un prezioso stadio intermedio «fra magia e logos»,⁸ molto più vicini dell'uomo moderno all'identificazione fondativa tra "linguaggio e mito".⁹

Anche Lawrence, nell'ambito di quel volontario auto-esilio ingaggiato fin dall'epoca della Prima guerra mondiale e portato avanti fino a morire ancora al di fuori della patria inglese,¹⁰ tocca, tra le sue varie peregrinazioni, i luoghi che ci interessano in questa sede – il Messico e in particolar modo il New Mexico, già luoghi warburghiani. Lawrence addirittura acquista un ranch¹¹ in una città Pueblo; da quella base compie tre viaggi in Messico, lì dove il *Serpente piumato* sarà poi ambientato.¹² Il New Mexico, uno dei cinquanta Stati degli USA, è infatti confinante con il Messico, anche se nel romanzo di Lawrence la casa in cui si stabilisce la protagonista Kate apparterrà alla zona sud del paese, nella cittadina di Sayula.¹³

Il *Serpente piumato* è pur sempre collocabile in un ambito di narrativa modernista: più che di trama è quindi forse giusto parlare, nel descriverlo, di "atmosfera", come fa già d'altronde la reclame di copertina nell'edizione Oscar Mondadori tradotta da Vittorini: in cui si fa appunto riferimento della «atmosfera erotica e sensuale di un Messico primitivo».¹⁴ Il contesto vede protagonista una vedova irlandese, Kate Leslie, che si trova in vacanza in Messico insieme a due suoi amici americani, Owen e Villiers: quando questi ultimi partono per tornare nel continente lei, che nel frattempo ha conosciuto Cipriano e don Ramon, sembra restare affascinata o meglio soggiogata dalla potenza e presenza strettamente fisica di questo "Messico primitivo". Kate, insomma, non riesce a decidersi a partire, sospesa in uno stato di *impasse* quasi bunueliano,¹⁵ come da titolo del capitolo quarto: *To Stay or Not To Stay*.¹⁶ Il romanzo segue allora, insieme a lei, le vicende successive dei due messicani che sono i fondatori di un nuovo movimento, a metà tra una religione e un partito, imperniato sull'annuncio del ritorno di questo antico dio che è il "serpente piumato" Quetzalcoatl.

⁸ RS, p. 28.

⁹ Il riferimento è alle tesi di E. CASSIRER, *Linguaggio e mito* (1925), trad. it. di G. Alberti, SE, Milano 2021.

¹⁰ Segnatamente a Vence, in Francia, nel 1930.

¹¹ Il ranch di Lawrence esiste ancora ed è attualmente visitabile, cfr. <https://dhlawrence-ranch.unm.edu/> (url consultato il 07/07/2023). Ad esso si è aggiunta la costruzione di un memoriale dedicato allo scrittore, eretto dopo la sua morte dalla moglie Frieda insieme al nuovo marito.

¹² Sul processo di composizione del romanzo, cfr. L. D. CLARK, *Introduction* a D. H. LAWRENCE, *The Plumed Serpent*, UP, Cambridge 1987, pp. XIX-XXVII; pp. XXIII-XXXVIII.

¹³ Dove Kate assiste per la prima volta alle celebrazioni del culto di Quetzalcoatl descritte nel capitolo *The Plaza*, in D. H. LAWRENCE, *The Plumed serpent* (1926), UP, Cambridge 1987, pp. 112-132, d'ora in poi PS. (*La plaza*, in *Il serpente piumato*, trad. it. di E. Vittorini, Mondadori, Milano 1969, pp. 166-191, d'ora in poi SP).

¹⁴ La quarta di copertina parla invece di «una specie di profonda conchiglia che riecheggia il Messico».

¹⁵ Il riferimento è al film *L'angelo sterminatore* (1962).

¹⁶ PS, pp. 72-80. SP, pp. 116-127.

2. *Le posture conoscitive*

I punti di partenza delle due ricerche di Warburg e Lawrence hanno molto in comune fra loro: entrambi partono da una profonda insoddisfazione nei confronti della situazione dell'uomo moderno. La conferenza di Warburg si chiude con una sentenza apodittica «Il telegrafo e il telefono distruggono il cosmo. Il pensiero mitico e il pensiero simbolico [...] creano lo spazio per la preghiera o per il pensiero, che il contatto elettrico istantaneo uccide».¹⁷ L'idea di fondo è che l'uomo moderno sia diventato ormai del tutto sordo alle (inter)connessioni esistenti con la natura e con le potenze primitive. La stessa situazione si evince altresì dalla scena iniziale del *Serpente piomato*, nella quale Kate si trova ad assistere a una corrida a Città del Messico insieme ai suoi due amici: i due, suscitando anche il forte disappunto della stessa Kate, vivono la sanguinosa rappresentazione né più né meno che come una fonte di intrattenimento, uno spettacolo cui applaudire alla fine – e insita in questo rilievo c'è anche una critica dell'incipiente turismo moderno, come fa notare un critico del romanzo di Lawrence, Alex Wermer-Colan, parlando di «something like a modernist critique of primitivist touring».¹⁸ Si potrebbe inseguire qui un'altra pista che ci porterebbe lontano: quella della disneylandizzazione dei luoghi, per dirla con Jean Baudrillard, in cui il luogo da spazio naturale diventa simulacro, perdendo di vigore dal punto di vista dell'immaginazione, deprivato di sostanza.¹⁹ A ciò si somma, per ulteriore inciso, quello che de Certeau definirebbe un problema di traduzione interculturale, legato al rischio conoscitivo di prevaricare e fraintendere il “discorso” dell'Altro al momento di inscrivere all'interno del proprio sistema di riferimento, in un adeguamento giocoforza normativo e costrittivo nei confronti dell'informazione originale.²⁰ I due americani, nel loro entusiasmo verso «the thing that Owen called Life: such as the bull-fight, the tea-parties, the enjoyments, the arts in their modern aspects [...]. The powerful, degenerate thing called Life»,²¹ sono comunque ben lungi

¹⁷ RS, p. 66.

¹⁸ A. WERMER-COLAN, *The Accursed Share: Primitivism, Misogyny, and Decadent Sacrifice in D.H. Lawrence's 'The Plumed Serpent' and 'The Woman Who Rode Away'*, in «The D. H. Lawrence Review», XLII, 1-2, 2017, pp. 164-186; p. 170. (qualcosa come una critica modernista al turismo del primitivo).

¹⁹ Cfr. J. BAUDRILLARD, *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti* (1981), trad. it. di M. G. Brega, Pgreco, Milano 2008. L'antropologo Marc Augé riprenderà queste analisi ad es. in M. AUGÉ, *Disneyland e altri nonluoghi*, trad. it. di A. Salsano, Bollati Boringhieri, Milano 1999.

²⁰ Cfr. M. DE CERTEAU, *Il linguaggio alterato. La parola della posseduta* (1975), trad. it. di S. Borutti, in ID., *La scrittura dell'altro*, Cortina, Milano 2005, pp. 67-93.

²¹ PS, p. 59. (‘ciò che Owen chiamava la vita: la corrida, il tè, i divertimenti, o anche le arti nel loro aspetto moderno [...] quella cosa possente e degenerata che si chiama vita’. SP, p. 99).

dal curarsi di tutti questi problemi. Il loro applauso irriflessivo di fronte al «nauseous whiff of bursten bowels»²² impacchettatogli dallo spettacolo toreristico condensa efficacemente in sé ciò che Lawrence etichetta come atteggiamento di “americanismo”. Warburg non può che considerarsi in accordo con questa attribuzione, vista la natura dell’ultima fotografia che accompagna la sua esposizione del *Rituale*, nella quale vediamo campeggiare appunto lo “zio Sam” – emblema di una nazione che secerne e incarna questo atteggiamento tecnologico e capitalistico.

Dove i nostri autori divergono è sugli intenti della ricerca: perché Warburg ha intenzioni eminentemente conoscitive, non intende quindi effettuare una operazione “nostalgica” di rivalutazione a priori la spiritualità dei Pueblo rispetto a quella contemporanea. Ciò che lo interessa è piuttosto ristabilire le connessioni, cercare cioè di tenere tutto insieme, di avere una visione completa «dai primitivi adoratori delle stelle fino all’astronomo che usa la matematica»,²³ per usare una sua formula: padroneggiare a un tempo sia l’antico che il moderno. Su questo punto è anche molto esplicito, affermando che il bisogno di carnalità avvertito dai Pueblo nella celebrazione delle loro danze è indice di uno stadio ancora primitivo della spiritualità, mentre l’oltrepassamento di questo piano rituale avviene quando l’imprescindibilità del supporto materiale cede il posto alla realizzazione “puramente mentale” della “unione” tra l’uomo e la divinità: «Il segno dell’evoluzione rispetto a questo stato primitivo è la spiritualizzazione dell’unione tra l’uomo e l’entità estranea, che non passa più attraverso il simbolismo della maschera, ma si realizza in maniera puramente mentale, evolvendosi cioè in una mitologia linguistica sistematica».²⁴

In Lawrence, al contrario, la carnalità e la sessualità assumono una connotazione intrinsecamente positiva, diventando in sé dei valori assoluti. Da questo gli deriva appunto la sua reputazione di scrittore “scandaloso”, come dimostra bene, ad esempio, la sua postuma raccolta di saggi dal titolo emblematico di *Sex, Literature and Censorship* (1959) – il cui principale filone interno è quello relativo alla vicenda di *Lady Chatterley’s Lover* (1928), il suo romanzo probabilmente più famoso, finito sotto processo in quanto narrazione disinibita di un amore extraconiugale. Come scrive un altro critico di Lawrence, Brett Neilson: «implicit in this longing for origins

²² PS, p. 16. (‘nauseabondo soffio di viscere schiattate’. SP, p. 45).

²³ A. WARBURG, *Opere, vol. II, La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a c. di M. Ghelardi, Torino 2012, 691-736 cit. in Ernst H. Gombrich, ‘Zur Mnemosyne’. *Introduzione al ‘Geburtstagsatlas’ (1937)*, a cura di Seminario Mnemosyne, in «La Rivista di Engramma», 151, 2017, pp. 80-89; p. 85, https://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=%203332 (url consultato il 07/07/2023).

²⁴ RS, p. 61

is a dissatisfaction with the modern sexual regime that legislates the mutual exclusivity of hetero- and homosexuality»²⁵ pratiche che per Lawrence non è invece il caso di tenere distinte.

Ancora più scottante è forse il filone del fascismo, che è necessario almeno menzionare trattandosi di uno dei temi principali della critica lawrenciana, la quale ha appunto rivolto nei confronti del proprio autore una serie di accuse in tal senso, molte delle quali sono riepilogate all'interno di un articolo di Jad Smith.²⁶ Si tratta di critiche anche abbastanza facili da poter rinvenire nel testo, una volta deciso di adottare questa lente: il primitivismo; la nobiltà del sangue; la supremazia della tradizione nazionale che viene recuperata ed estratta dal passato; il primato del corpo con l'esibizione della virilità maschile; e l'irrazionalismo che è proprio di ogni ritualità. Questo dà buon gioco nel leggere il movimento di Quetzalcoatl come un movimento protofascista, nella misura in cui il fascismo, per Walter Benjamin, si caratterizza per l'aver introdotto una strategia di estetizzazione nel campo della pratica politica. Vanno in questo senso allora le descrizioni di una ritualità riccamente elaborata, fornita di maschere, costumi e panneggi; oltre che la spinta a quella de-individualizzazione che può sì aprire lo spazio all'ingresso nell'individuo di un'entità mistico-religiosa, ma anche inibirne le difese rispetto alla pretesa di controllo di un regime.²⁷

3. *L'immagine*

Se pur allora questa branca della critica lawrenciana si è mostrata a dir poco prolifica,²⁸ quello che ci interessa personalmente è tentare di leggere il romanzo at-

²⁵ B. NEILSON, *D. H. Lawrence's "Dark Page": Narrative Primitivism in 'Women in Love' and 'The Plumed Serpent'*, in «*Twentieth Century Literature*», XLIII, 3, 1997, pp. 310-325; p. 319. (Implicita in questa ricerca delle origini è un'insoddisfazione circa il moderno regime sessuale che stabilisce la mutua esclusività dell'etero e dell'omosessualità').

²⁶ J. SMITH, *Völkisch Organicism and the Use of Primitivism in Lawrence's 'The Plumed Serpent'*, in «*The D. H. Lawrence Review*», XXX, 3, 2002, pp. 7-24; p. 10-ss.

²⁷ In realtà, suggerisce Jake Poller (J. POLLER, *D.H. Lawrence, Fascism and the Logic of Contamination*, in «*The D. H. Lawrence Review*», XLIII, 1-2, 2018, pp. 25-43; p. 40), per rendere conto di queste tendenze lawrenciane potrebbe essere più adeguato postulare l'effetto della lettura di Nietzsche. Si tratta d'altronde di un riferimento che aleggia sul complesso del nostro tema, in quanto legato a concetti assimilati anche da Warburg quali l'eterno ritorno dell'uguale. Su Warburg e Nietzsche cfr. ad es. M. GHELARDI, *L'umano senza umanesimo. Warburg e Nietzsche*, in «*InCircolo*», 10, 2020, pp. 345-359, <https://www.incircolorivistafilosofica.it/lumano-senza-umanesimo/> (url consultato il 06/07/2023).

²⁸ Cfr. ad es. A. GUTMANN, *Sacred, Inspired Authority: D.H. Lawrence, Literature and the Fascist Body*, in *Shaping the Superman. Fascist Body as Political Icon – Aryan Fascism*, a cura di J. A. Mangan, Cass,

traverso un'altra lente, quella warburghiana. Perseguendo questo fine, sembra di ritrovarsi di fronte immediatamente una difficoltà leggendo le parole con cui don Ramon commenta la propria impresa in un dialogo con Kate, attraverso le quali rivela un atteggiamento decisamente disincantato e pragmatico, dichiarando candidamente di non credere dal punto di vista religioso al dio che pure propugna. La sua sembra piuttosto un'operazione pianificata a tavolino: «“There is no such thing as liberty. You only change one sort of domination for another. All we can do is to choose our master [...] They [the mass of people] don't choose. They are tricked”».²⁹ Il nuovo culto non si fonda all'apparenza su alcun valore ontologico, ma obbedisce semplicemente a una finalità pratica di presa del potere, di contro al neoeletto ma già debole presidente Socrates Tomás Montes. Ciò è contrario alla postura interpretativa di Warburg, sempre distante dal concetto critico di imitazione inteso come ripresa consapevole di elementi del passato: nel saggio fondativo su *Durer e l'antichità italiana* (1905), ad esempio, la riproposizione figurativa del tema della morte di Orfeo è descritta come «non [...] soltanto un tema di *atelier* d'interesse puramente formale, ma un'esperienza vissuta appassionatamente con piena intuizione del dramma misterioso della leggenda dionisiaca, rivissuta realmente nello spirito».³⁰

Quel che però è interessante e, a nostro giudizio, potenzialmente cruciale nel rivalutare la questione è: per quale ragione viene scelto Quetzalcoatl per questo scopo? Il Serpente piumato, infatti, non occupa mai il ruolo di docile creatura inventata da don Ramon al solo scopo di soddisfare, tramite la cieca obbedienza, un suo bisogno: è piuttosto presentato nel testo come qualcosa che spinge essa stessa per assumere quel ruolo di preminenza che le appartiene di diritto, per assumere il quale è solo in attesa di una occasione propizia. Il Serpente piumato è un'immagine momentaneamente eclissatasi dal Messico, soggetto sintattico e non passivo delle azioni a lui riferite: «[Kate] vaguely remembered [...] Quetzalcoatl must depart from Mexico [...] He had gone eastwards».³¹ Essendosi appunto trasferito, spostato in un'aldilà della visione, è qualcosa che ha la potenzialità di tornare in ogni momento,

London-Portland 1999, pp. 168-179; A. Al-Dabbagh, *D. H. Lawrence. A Study of Literary Fascism*, Lang, New York-Frankfur 2011.

²⁹ *PS*, p. 72. ('La libertà non esiste! Esiste solo la possibilità di cambiare il genere di schiavitù. Non abbiamo altro potere che sceglierci il nostro padrone, ecco tutto. [...] Ma poi non è neanche libero di scegliere, il popolo. Lo si truffa'. *SP*, p. 116).

³⁰ A. WARBURG, *Durer e l'antichità italiana* (1905), in Id. *La rinascita del paganesimo antico* (1966), trad. it. di G. Bing, La Nuova Italia, Firenze 1980, pp. 193-200; p. 196.

³¹ *PS*, p. 58. ('Kate si ricordava vagamente d'aver letto che [...] Quetzalcoatl dovette partire dal Messico [...] se n'era andato verso oriente'. *SP*, p. 98).

che in qualche modo preme e chiede di tornare come la *Pathosformel*, «che può essere riattivato in ogni momento e in ogni contesto».³² Ciò che allora è importante sottolineare è che, secondo un'ottica warburghiana, Quetzalcoatl viene scelto (e non inventato) come strumento di potere perché è predisposto a esserlo, detenendo una efficacia o *agency* riconosciuta non solo da don Ramon ma anche dal popolo messicano stesso: dice don Ramon, «Quetzalcoatl is just a living word, for these people».³³ Una parola “insepolta”, si potrebbe dire parafrasando il titolo italiano di un saggio di Georges Didi-Huberman. Una frase di Lawrence in particolare sembra giustifichi tutto questo percorso di comparazione: perché è una frase che potrebbe essere di Warburg e si trova invece incastonata al centro del *Serpente piumato*: «Ye must be born again. Even the gods must be born again. We must be born again».³⁴ Ciò è in estrema consonanza con l'idea di Warburg che parla di sopravvivenza (*Nachleben*) del simbolo e di insubordinazione anzitutto cronologica dell'immagine, sempre intesa «non in quanto forma specifica, come opera d'arte, o come rappresentazione filosofica, ma in quanto luogo di un senso che non si dà che nel suo concreto, materiale configurarsi».³⁵ L'immagine istituisce una propria temporalità autonoma,³⁶ distinta e differente rispetto al tempo lineare della storia; a maggior ragione lo fa quell'immagine che è particolarmente predisposta a farlo. Quetzalcoatl sarebbe appunto uno di tali casi: il suo è «All a confusion of contradictory gleams of meaning»,³⁷ scrive ancora Lawrence. Su Quetzalcoatl, sull'immagine di questo antico dio, si assommano e sovrappongono, attivandosi contemporaneamente, significati diversi sia dal punto di vista diacronico – lascito delle devozioni che si sono sedimentate nel corso del tempo: «Quetzalcoatl! Who knows what he meant to the dead Aztecs, and to the older Indians, who knew him before [...]?»³⁸ – che già da quello sincronico. Quetzalcoatl è infatti insieme un guerriero, quindi un uomo, e un dio; la sua divinità è per giunta già duplice perché è sia il serpente che l'uccello, è l'unione tra le due creature;³⁹ ma è al contempo anche la Stella del Mattino, in messicano Tlahuizcal-

³² A. FRESSOLA, *La danza delle "Pathosformeln". Formulazioni dell'espressione corporea secondo la lezione di "Mnemosyne"*, in «La Rivista di Engramma», 157, 2018, pp. 45-71; p. 65, https://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3462 (url consultato il 09/07/2023).

³³ *PS*, p. 209. ('Quetzalcoatl è una parola viva, per questa gente'. *SP*, p. 288).

³⁴ *PS*, p. 59 ('Si nasce e si rinasce e anche gli dèi devono rinascere. Bisogna rinascere'. *SP*, p. 99).

³⁵ A. BARALE, *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*, UP, Firenze 2009, p. 2.

³⁶ G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta* cit., p. 40.

³⁷ *PS*, p. 58. ('un confuso balenio di significati'. *SP*, p. 98).

³⁸ *PS*, p. 58. ('Quetzalcoatl! Chissà che significato aveva per gli antichi aztechi e per gli indiani più antichi che lo avevano conosciuto prima ancora [...]!'. *SP*, p. 98).

³⁹ Così, per l'appunto, Ramon esorta i propri fedeli sulla base della natura composita del dio: «Lower your fingers to the caress of the Snake of the earth. Lift your wrist for a perch to the far-flying Bird. Have the corage of both [...] And wisdom of both [...] and the peace of both [...] And the power of both,

pantecuhli, che rappresenta appunto un altro ulteriore aspetto di Quetzalcoatl, segnatamente la luce che sorge tra due o più uomini uniti in un rapporto interpersonale. Quetzalcoatl, quindi, non è, per così dire, una “semplice” immagine, ma è appunto sia immagine che «atto (corporeo, sociale) e simbolo (psichico, culturale)»⁴⁰ come scrive ancora Didi-Huberman. Ciò che può confermarci in questa visione è l'autonomia agentiva di cui gode questa immagine di Quetzalcoatl per come emerge dagli inni che vengono recitati nell'ambito del culto di don Ramon. In essi non si tratta infatti soltanto di una predicazione descrittiva o esortativa in terza persona: in diversi passaggi sono proprio gli dèi stessi che dialogano tra loro senza bisogno di alcuna intermediazione umana. Quetzalcoatl e Gesù, ad esempio, possono avere un dibattito sul futuro del Messico: in cui Quetzalcoatl, nel momento di andarsene dal suo paese, si preoccupa per il futuro, venendo prontamente rassicurato da Gesù: «“*Quetzalcoatl said: [...] And Brother with the name Jesus, what will you do in Mexico? Jesus said: I will bring peace into Mexico*”».⁴¹

Sempre nell'ambito dell'autonomia di queste forme c'è poi la temporalità secondo la quale esse vivono, quella di un tempo ciclico in cui la storia si “anacronizza” come scrive sempre Didi-Huberman.⁴² L'idea è quella di una regolare alternanza nel succedersi degli dèi, i quali godono di un periodo in cui sono in vigore e poi tornano a dormire come viene spiegato in un altro inno: «“Jesus is going home, to the Father, and Mary is going back, to sleep in the belly of the Father [...] But the Father will not leave us alone. We are not abandoned”»⁴³ – lasciando spazio a un nuovo ritorno di Quetzalcoatl, il quale si immagina a sua volta non definitivo, altrettanto parte di questa stessa ciclicità.

4. La ritualità

In termini concreti, come viene celebrata e “messa in atto” questa ritualità? Innanzitutto, tramite un elemento musicale: ecco quindi il suono dei tamburi che «was like a spell on the mind» di Kate attraverso «a slow, regular thud, acting straight to

the power of the innermost earth and the outermost heaven». *PS*, p. 199. (“Abbassate le dita alla carezza del serpente della terra. E tendete il pugno all'uccello lontano del cielo, che discenda ad appollaiarvi. E abbiate il coraggio che hanno entrambi [...] e la saggezza di entrambi [...] e di entrambi la pace [...] E la potenza anche, del più profondo della terra, del più remoto del cielo”). *SP*, p. 276.

⁴⁰ G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta* cit., p. 45.

⁴¹ *PS*, p. 222, in corsivo nel testo. (*Quetzalcoatl disse: [...] E tu, fratello che ti chiami Gesù, che farai tu per il Messico? Gesù disse: Io porterò pace ai messicani*). *SP*, p. 304).

⁴² G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta* cit., p. 81-ss.

⁴³ *PS*, p. 125. «“Gesù se ne ritorna presso il Padre, e Maria ritorna a dormire nel ventre del Padre [...] Eppure il Padre non ci lascerà soli: non saremo abbandonati”». *SP*, p. 182).

the blood»,⁴⁴ tamburi suonati da uomini a torso nudo, portatori di una carica sensuale non estranea al pieno successo del culto e impattante sulla psiche della protagonista, che ancora al momento di addormentarsi «could hear the drum again, like a pulse inside a stone beating».⁴⁵ In seguito c'è il dispositivo dei sistematici travestimenti o *avatar*⁴⁶ assunti dal Potere: così appunto quando Kate e don Cipriano si sponano tra di loro non lo fanno in quanto Kate e Cipriano bensì in quanto Huitzilopotli e Malintzi, divinità del pantheon di Quetzalcoatl (la cui incarnazione è invece assunta da Ramon). In un passaggio del romanzo Kate, dalla sua estraneità occidentale che comunque permane in varia misura per l'intera durata della narrazione, chiede a Cipriano «“Why *should* you be more than just a man?”»; al che lui, dal proprio punto di vista, naturalmente risponde: «“Because I am the Living Huitzilopochtli. Didn't I tell you? You've got dust in your muth today, Malintzi”»⁴⁷ chiamandola appunto Malintzi perché lei è Malintzi: è Kate ma è anche Malintzi, è tutte e due le cose insieme, assorbita nel gioco delle immagini stratificate. Il medesimo procedimento è all'opera anche nelle cerimonie che vengono celebrate: la cerimonia del cane grigio,⁴⁸ ad esempio, potrebbe essere banalmente riassunta come l'uccisione di tre servitori colpevoli di avere tradito Don Ramon. Non indifferente è però il modo col quale essa viene effettuata: ovvero dichiarando e declamando che si procede a uccidere il cane grigio, figura del maligno, che ha fatto tana nel cuore di quegli uomini – uccidendo il cane grigio, quindi; e naturalmente, ma quasi accidentalmente, uccidendo anche quegli uomini dove il cane grigio si era rifugiato. L'uccisione adempie il proprio scopo rivestendosi di una carica simbolica, nella cui economia la punizione dei prigionieri si riduce a miccia di innesco per il fuoco artificiale del simbolo. Il sangue stesso, risultato della lama, viene poi sparso nel fuoco. Consonante è naturalmente anche lo sfarzo dell'abbigliamento degli uomini che sfilano a comporre la processione di Huitzilopotli: «naked save for the black loinclothes and the paint, and the scarlet feathers of the head-dresses».⁴⁹ Possiamo ritrovare più o meno queste caratteristiche, questi elementi isolandoli all'interno della ritualità Pueblo descritta da Warburg: «Un tempietto, presso il quale vengono declamate le *formule* propiziatorie ed eseguiti i *canti* che accompagnano la danza *mascherata*. Esso costituisce [...] il

⁴⁴ *PS*, p. 120. («colpi lenti, regolari, che andavano dritto al sangue [...] soggiogava la mente». *SP*, p. 176).

⁴⁵ *PS*, p. 132. «sentiva di nuovo [battere], come un polso dentro a una pietra». *SP*, p. 191).

⁴⁶ Termine inteso come indicazione delle varie identità o figure in cui si incarna in successione un determinato soggetto, ammantandosi di una eccedenza di significati. Cfr. A. METLICA, *Lessico della propaganda barocca*, Marsilio, Venezia 2022.

⁴⁷ *PS*, p. 371. («“Perché dovresti essere di più di un semplice uomo?” “Perché sono Huitzilopotli vivente. Non te l'ho detto? Hai la bocca piena di polvere, oggi, Malintzi”». *SP*, p. 479).

⁴⁸ *PS*, pp. 375-386. *SP*, pp. 485-496.

⁴⁹ *PS*, p. 381. «erano tutti uomini nudi, solo con una fascia nera intorno ai lombi, col corpo dipinto e penne scarlatte tra i capelli». *SP*, p. 491).

fulcro irradiante dell'intera cerimonia».⁵⁰ Le “formule”, quindi gli inni che vengono declamati, a rappresentare la componente più spirituale della forma, la quale convive però con quella dei “canti”, ovvero con la dimensione della musica e conseguentemente della danza che è, come lo era per la sensibilità di Kate, istanza di corporeità; e con la “mascherata”, quindi col gioco serissimo dei travestimenti. Tutto questo, saldato nel suo insieme, costituisce il «fulcro irradiante» dell'intera cerimonia, e fa sì che tale ritualità si configuri come una forma complessa nella cui tensione superficiale vengono tenuti insieme elementi simbolici ed elementi carnali. Come scrive Warburg stesso,⁵¹ se pensiamo questa ritualità solo in termini spirituali non possiamo capirla, in quanto è composta in egual misura di una travatura prettamente fisica, così come è composta sia dall'utile che dal sacro: non bisogna infatti dimenticare che essa resta, di base, una danza per la pioggia, cioè portatrice di una richiesta pratica che viene espressamente formulata al dio, senza che ciò sia fonte di alcuna contraddizione nell'*habitus* mentale degli indiani Pueblo.⁵²

Per dirla con Clifford Geertz,⁵³ sarebbe qui necessaria una “thick description” di questa forma culturale: qualcosa che sia in grado di “ridurre” il nostro sconcerto percettivo aiutandoci a comprendere quelli che potevano essere i significati attribuiti a essa dai suoi praticanti. La stessa operazione si impone ad esempio per la ritualità di epoca barocca altrettanto studiata da Warburg,⁵⁴ che si tratti di intermezzi teatrali o balletti di corte.⁵⁵ Questo non per assimilare tutto con tutto nel calderone di una macro-forma archetipica che ignori differenze che sono naturalmente enormi già solo limitandosi al piano spaziotemporale; ma semplicemente per instillare almeno un po' di sospetto sul nostro istinto a liquidare⁵⁶ queste forme. Per ammettere, con Battistini, che a volte (spesso?) esse non sono «banale frivolezza»,⁵⁷ corride anestetizzanti cui applaudire; ma ricettacoli di istanze sociali, immaginarie e politiche che si prestano a livelli molteplici di fruizione.

⁵⁰ RS, p. 36.

⁵¹ Ivi, p. 44.

⁵² Ivi, p. 28.

⁵³ Cfr. C. GEERTZ, *The interpretation of cultures. Selected Essays*, Basic Books, New York 1973.

⁵⁴ Cfr. A. WARBURG, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il 'Libro dei conti' di Emilio de' Cavalieri* (1895), in ID., *La rinascita del paganesimo antico* cit., pp. 59-107.

⁵⁵ Sulla ritualità in epoca barocca, cfr. A. METLICA, *Le seduzioni della pace. Giovan Battista Marino, le feste di corte e la Francia barocca*, Il Mulino, Bologna 2020.

⁵⁶ Cfr. la definizione di «fatuo apparato di fuggilozi» ancora in G. POZZI, *Guida alla lettura* (1976), in G. B. MARINO, *Adone* (1623), Adelphi, Milano 2010, p. 61.

⁵⁷ A. BATTISTINI, *Il barocco. Cultura, miti, immagini*, Salerno, Roma 2000, p. 58.