

REWIND 002

Marina Warner

Affinità elettive:
lo sciamano, l'ospite e
il linguaggio delle cose

Fondazione Antonio Ratti
Archivio 05.07.2007

Fondazione Antonio Ratti
Archivio 05.07.07

Marina Warner
Affinità elettive:
lo sciamano, l'ospite e il
linguaggio delle cose

🔊) [Listen in English](#)

Marina Warner: Sono davvero felice di essere qui e soprattutto di essere stata invitata insieme a Joan Jonas. Grazie Annie Ratti, grazie Anna Daneri e a Mario Fortunato. Dunque, il titolo della mia conferenza è *Affinità elettive: lo sciamano, l'ospite e il linguaggio delle cose*. Il viaggio sciamanico e la metamorfosi in animale figurano con potenza nelle performance di Joan Jonas, specialmente nel suo recente *The Shape, The Scent, The Feel of Things (La forma, l'odore, la sensazione delle cose)*, ispirato all'esperienza dello storico dell'arte Aby Warburg nell'America sudoccidentale alla fine del XIX secolo. Questa sera prenderò in esame i principi del pensiero magico, in relazione alla ricerca etnografica e alle scoperte scientifiche, ma ponendolo anche in rapporto con i processi simbolici e rituali che da sempre affasciano pensatori e artisti. Tutto questo sullo sfondo dell'imperialismo e del colonialismo durati fino agli anni Cinquanta. Mi rifarò quindi al linguaggio delle cose magiche, alle storie che si sentono quando si osservano e si ascoltano oggetti e artefatti come quelli che si possono trovare in un museo etnografico. È una storia che tiene conto del profondo impatto culturale avuto dalla violenza del potere coloniale sull'immaginazione. Immaginazione che è strettamente connessa con la psicologia e con la società. Ho detto e scritto molto riguardo a questi argomenti, in particolare su concetti sempre più attuali come feticci e zombie. Ma oggi mi concentrerò in particolare sulla figura dello sciamano, attore fondamentale nel campo della magia spiritica così come dell'estetica. Fu Calvino a scrivere, in *Sei proposte per il prossimo millennio*: "Sono abituato a pensare che la letteratura – e qui possiamo dire l'arte – non sia altro che una ricerca della conoscenza". Lo sciamano, rispondendo alla precarietà della vita della sua tribù, si elevava fino al limite di questo mondo per poi volare in altre dimensioni, arrivando così a un altro livello di percezione. Mi interessa soprattutto la politica di questa vita interiore, che nel tempo è stata plasmata dagli oggetti. Quando i popoli muoiono e le culture svaniscono o vengono irreversibilmente stravolte dal contatto con i colonizzatori, dalle vetrine dei musei di storia naturale gli oggetti continuano a parlare con noi.

Il museo Pitt Rivers a Oxford è impregnato da questa costante conversazione delle cose. L'ultima volta in cui l'ho visitato, circa un mese fa, durante le vacanze di Pasqua, brulicava di bambini. C'era molto rumore e le famose stanze delle curiosità, assemblate più per affinità d'uso che per provenienza o cronologia, erano diventate in tutto e per tutto opere d'arte, un'esposizione di tecniche museali e un modello pedagogico basato sulla cultura materiale, ineguagliabili per lo stupore che sanno generare negli spettatori. Fra queste stanze si snoda un percorso di curiosità senza limiti, con tutte le sue ambiguità. Da una parte, possiamo vederlo come il bottino dei viaggiatori: estirpato dal suo luogo d'origine, reso oggetto di proprietà, classificato, identificato e felicemente consumato dai suoi voraci spettatori. Dall'altro lato: un archivio ricchissimo e capace di dare dignità e onore alla produzione umana proveniente da ogni parte del mondo, senza nessun tipo di denigrazione o accondiscendenza.

Quando ero studentessa ad Oxford, il Pitt Rivers era un'esperienza ben più inquietante di quanto non lo sia ora. Si incontravano non più di una o due persone che si aggiravano per i corridoi e ammiravano perplesse i cumuli di polvere, i mantelli di piume, i tessuti tinti con colori vegetali, gli ami da pesca provenienti da tutto il mondo, i cestini, le montagne di scacciasogni e strumenti musicali. Ci piaceva gravitare intorno alle teste rimpicciolite che penzolavano come antichissime arance o ai macabri scalpi davanti a cui ridacchiavamo in un misto di orrore e meraviglia.

Questo è un cestino Sarawak con denti di orso e un corno per contenere il veleno, decorato con pendagli che dovevano avvertire nel caso di attacchi di spiriti maligni. Proviene da una sezione particolarmente ricca del museo chiamata "magia e superstizione". I bambini che mi circondavano avevano dei fogli appositamente forniti dal museo su cui scrivere e disegnare mentre andavano alla ricerca di ballerine fatte di insetti, gatti africani mummificati e amuleti provenienti dall'Italia a forma di galli, cavallucci marini e rane. Tutti i comuni strumenti, insomma, che servono per educare un bambino e tenerlo al sicuro in questo mondo. Li accompagnavano i genitori, pronti ad aprire i cassetti quando arrivava il momento di accedere alle meraviglie più nascoste o a controllare che la strega nella bottiglia corrispondesse all'immagine sul foglio, leggendo le etichette scritte a mano con inchiostro nero che sono ancora attaccate con un filo a ogni oggetto, facendolo assomigliare alla merce di un antiquario specializzato in curiosità e gemme rare.

La strega nella bottiglia proviene invece dall'Inghilterra e si trova nella stessa vetrina - intitolata "magia simpatica" - della figurina di cera di un cinese in cui

sono infilati spilli da sartoria, usata in stregoneria per lanciare incantesimi. I criteri di catalogazione di materiali così diversi e curiosi rappresenta sicuramente un problema nel museo che, come ho già detto, li raggruppa in base all'uso e non per cultura di provenienza o data. Così, vicino alla statuetta del cinese ho trovato un limone in cui sono infilati grossi chiodi, utilizzato per lanciare una maledizione. La descrizione da catalogo dice:

Nome Locale: Fattura della morte

Materiale: Metallo/ Frutta /? Filo/? Spago

Parole chiave: Oggetto religioso /pianta /amuleto

Datazione: Recuperato nel 1891

Descrizione: Limone in cui sono infilati 24 chiodi con capocchia e 61 senza legati con uno spago. Usato in stregoneria per una fattura che doveva provocare la morte del droghiere inglese Mr William Smith a Napoli. Fu trovato in cima a un mobile durante le pulizie di primavera del 1891 e subito riconosciuto dalla servitù, che ne fu terrorizzata e si rifiutò di rimanere nella stessa casa dell'oggetto. Fu la signora Smith a darlo al depositario, che riporta di averlo mostrato a un vecchio cuoco per chiedergli cosa potesse essere, al che anche lui ne era stato inquietato ma non aveva fatto altre domande.

Il Pitt Rivers ha una collezione eccezionale che però riflette bene l'impatto che la ricerca e l'interpretazione antropologica esercitano ancora oggi nella nostra società, ben oltre i confini di Oxford. Anche noi la viviamo ogni giorno, fusa nella storia degli incontri passati, delle migrazioni e delle occupazioni. La Wunderkammer scientifica, derivata dal periodo d'oro dell'espansione britannica in terre e culture al di là dei suoi confini, è oggi visibile solo nelle vetrine di mogano in cui si sono conservate intatte anche le etichette originali, mai toccate per più di cento anni perché non ci sono mai stati i soldi per rifare l'installazione, che si è conservata in questo modo quasi come se fosse un'opera d'arte. Sicuramente si tratta di un caso eccezionale fra i musei etnografici il fatto che un'esposizione sia rimasta per più di un secolo esattamente come era stata allestita, ma sarebbe sbagliato pensare che l'effetto e il significato di quest'opera di conservazione non siano mai cambiati.

Cercherò quindi ora di analizzare questi cambiamenti. Per prima cosa, i bambini che giocano alla caccia al tesoro fra gli oggetti in mostra si muovono con estrema sicurezza fra le bacchette per gli spiriti, le streghe in bottiglia e i limoni chiodati, perché i libri che leggono sono pieni di magia e stregoneria. Sicuramente alla base della narrativa per bambini c'è sempre stato un elemento magico, a partire dalle fiabe, ma la differenza è che ora non appartiene a un mondo di fantasia a sé, fatto di racconti e viaggi fantastici, ma si incanala nell'economia e nella vita domestica, incrociando la storia di *Harry Potter* e film per un pubblico più sofisticato come *Il Labirinto di Pan*, così come innumerevoli altri esempi (tanto che ho appena saputo che anche *La Bussola d'Oro* di Philip Pullman sta venendo tradotto in italiano). Le collezioni del Pitt Rivers, quindi, non sono mai state tanto naturali e familiari per i giovanissimi come lo sono ora: film, videogiochi e racconti fanno tutt'uno con amuleti e incantesimi e le vetrine dedicate a "magia e superstizione" possono ancora essere piene di sorprese, ma sorprese che derivano dalla capacità di capire cosa si sta vedendo. Qui si trovano gli esemplari reali di quegli oggetti e di quelle pratiche di cui prima si era solo letto o si erano viste le immagini su uno schermo. Qui ci sono veri occhiali di ambra, aletimetri, bacchette e scope da Quidditch o i loro antecedenti e corrispondenti storici. I giovani visitatori ne rimangono colpiti perché sono gli stessi oggetti materiali a creare un'empatia, a imprimersi nella memoria a un livello irraggiungibile anche dalle figure così vividamente immaginate durante la lettura. Questo è il motivo per cui le insegnanti cercano sempre di portare i ragazzi al museo per vedere gli oggetti effettivamente inventati e utilizzati nel passato da persone come loro. Come insegnante di letteratura, anche io cerco di utilizzare il più possibile gli oggetti nelle mie lezioni, per creare una connessione reale piuttosto che limitarmi alle possibilità offerte dal web.

Il linguaggio di questi oggetti suonava un tempo esotico e lontano, ma non è più così. Ora sono familiari come può essere un pirata o un cowboy e appaiono molto più spesso nei giochi di quanto non lo facciano dottori e infermiere, che era quello a cui invece si giocava ai miei tempi, ed è molto più comune ora giocare a *Harry Potter* che "a mamma e papà". Questo linguaggio dell'immaginazione ha le sue radici profonde nelle ricerche antropologiche e nelle razze del colonialismo. Fra Salgari che racconta la storia dei suoi pirati e Hergé che fa arrivare Tintin in un qualche

Paese esotico per acquisire il controllo delle sette sfere di cristallo, avviene un'ulteriore traduzione e ancora una volta la ricerca etnografica ci permette di capirne il carattere e di spiegare il motivo di un effetto tanto continuativo.

Fra gli oggetti magici in mostra si trovano infatti diversi esempi europei, come il feticcio del limone chiodato e la strega nella bottiglia. Non c'era quindi nessun bisogno di spingersi così lontano, ma le civiltà diverse dalle nostre innescano sempre un'eccitazione nella ricerca. Questo è dovuto innanzitutto al fatto che la conoscenza viene considerata in modo diverso e meno marginale, perché porta i miti del folklore europeo - leggende come la possessione dell'anima o il malocchio - a un tale livello di complicazione che non può non affascinare, e poi perché sembra poter restituire un'immagine originaria della natura e della società umana. Noi, gli occidentali, ci muoviamo avanti e indietro nel tempo creando una nuova storia, quindi le nostre acque non possono che restituire frammenti di riflessi. Ovviamente sto parlando di una percezione, la percezione della nostra capacità di attraversare il tempo e creare nuovi periodi storici. Le altre culture, al contrario, restano placidamente incastonate nella loro storia e la loro superficie può essere utilizzata come uno specchio chiarissimo di come stanno le cose o di come dovrebbero stare. Questa visione rientra ovviamente in un'ottica primitivista, ma è ancora estremamente radicata a livello psicologico.

In tutto il mondo, sono state assemblate collezioni antropologiche per rispondere alle stesse domande attraverso l'opera di popolazioni consapevolmente considerate primitive e sottosviluppate.

Nel telegrafo, la grande invenzione della contemporaneità, vibravano le stesse domande che un grande antropologo come J. G. Frazer, autore de *Il Ramo d'Oro*, stava ponendo ai missionari e ai servi nelle colonie riguardo alla fede e alle credenze di questi nuovi soggetti. Solo successivamente, il concetto di discorso performativo ha cominciato a fare parte della nostra cultura: l'uso del giusto oggetto insieme alla formula corretta permette di far accadere un atto. Un discorso performativo, per esempio, avviene quando il prete prende il pane e il vino durante la messa e dice "questo è il mio corpo, questo è il mio sangue" e queste sole parole, *hoc est corpus*, hanno per i credenti l'effetto di trasformare effettivamente il pane e il vino nel corpo e nel sangue di Cristo. Qualcosa di simile al discorso performativo è utilizzato in Harry Potter: il *Patronus*, una parola che alcuni dei protagonisti usano per evocare uno spirito protettivo.

Uno degli effetti di tutta questa curiosità, però, è la possibilità di riconoscersi. Il famoso storico dell'arte Aby Warburg, nel 1923, all'interno di una nota preparatoria alla conferenza sulla danza del serpente degli indiani Hopi a cui è ispirata anche la performance di Joan, commenta: "non voglio che ci sia neanche la minima traccia di una blasfemia in questa ricerca comparativa di quell'eterno indiano che si trova in ogni disperata anima umana" e prosegue "alla fine, le immagini e le parole non sono altro che un aiuto per quelli che verranno dopo di noi, per il loro tentativo di riflettere su se stessi e di difendersi dalla tragicità della tensione fra l'istinto magico e la logica discorsiva". Mentre leggo queste parole mi sembra di sentire il meraviglioso accento straniero di José Luis Blondet che interpreta Aby Warburg nell'opera di Joan Jonas. Aggiunge: "queste sono le confessioni di uno schizoide incurabile che ho depositato nell'archivio dei dottori dell'anima".

Sicuramente, la percezione di Warburg che lo studio antropologico su altre culture riguardo a quello che lui chiama "l'eterno indiano" possa servire a illuminare la storia della civiltà del Rinascimento e in generale dell'anima umana nasce sicuramente da una proiezione idealistica. Continua: "per l'indiano, però, non si tratta di schizofrenia, ma di un'esperienza liberatoria della comunione illimitata fra l'uomo e l'ambiente". Da questa fame di conoscenza di altri luoghi e altre storie e dall'incontro con altri dottori dell'anima nasce una tensione complessa, che è stata meno esplorata perché pone interrogativi riguardo alla natura e alla reale esistenza degli spiriti, ma ha lasciato dietro di sé una traccia degli errori umani e a volte di un'involontaria farsa. La costruzione dell'impero britannico e di quello francese ha contribuito profondamente a questo tipo di ricerche. Su tutte le loro rotte, le idee viaggiavano insieme alle spezie, ai tessuti e alle piante. Gli ufficiali coloniali, gli amministratori, i soldati, i mercanti e i diplomatici erano accompagnati da studiosi e ricercatori, missionari, linguisti e antiquari, archeologi ed etnologi. Il traffico di conoscenza - quello che oggi chiamiamo industria dell'informazione e mercato dell'intrattenimento - non era a senso unico. E come avrebbe potuto esserlo? Più di ogni cosa migravano le storie, e insieme alle storie i pensieri, le credenze, i sogni, le mappe mitologiche del Sud e del mondo. Tutte cose che spesso si esprimevano attraverso oggetti

mobili che, spostandosi, diffondevano elementi narrativi sul loro cammino e, dalle vetrine dei collezionisti, si univano con fatti e storie già familiari creando qualcosa di nuovo e misterioso. E non parlo qui del semplice modello dialettico del mito una volta disprezzato e represso che torna in vita nella stessa della cultura egemone che lo ha spossessato. Il modello è più simile a quello di una camera a nebbia, in cui le particelle si scontrano, collidono e saltano secondo percorsi imprevedibili, con il loro moto creano zone di interesse in cui occasionalmente, grazie alle collisioni, nasce una nuova particella carica. Dalla consapevolezza postcoloniale nascono così nuove relazioni, che ci permettono di guardare alle espropriazioni dell'imperialismo in un altro modo, pensando alla storia di incontri e scontri fra culture attraverso metafore meno dialettiche di conquista, oppressione, furto e silenziamento.

L'antropologo inglese Nicholas Thomas ha chiamato il suo libro *Entangled Objects (Oggetti coinvolti)* e penso che questa espressione possa essere molto utile. Questo non vuol dire dimenticare la storia dell'imperialismo e delle atrocità ad esso connesse, ma significherebbe fare torto alle vittime considerarle mute e inerti rispetto ai loro stessi significati e alle loro stesse fedi. La loro voce continua a farsi sentire anche attraverso gli oggetti che hanno creato. Lo scambio che si articola al momento del contatto coinvolge entrambi gli interlocutori. Fra l'emissione di un segnale e la sua ricezione avviene qualcosa che cambia entrambi, una serie di, appunto, *entanglements*, di coinvolgimenti reciproci. La curiosità viva degli antropologi per le altre culture rafforza l'attrazione magnetica esercitata da questi oggetti. Dove c'è stata appropriazione, ci si è occupati dell'equilibrio, ci si è occupati del disprezzo, ma il potere di questa attrazione, di questa specie di affinità elettive, non è stato studiato a sufficienza. Sono stati molti gli uomini e donne sconosciuti che hanno giocato un ruolo fondamentale come ministri dello spirito attraverso canali ben lontani dall'ambito culturale ufficiale: in Inghilterra e in Italia molti dei medium provenivano dalla classe operaia, i sensitivi dalla piccola borghesia. In Italia troviamo l'esempio di Eusapia Paladino, una dei più grandi medium della materializzazione della fine del XIX secolo. La sua attività di sensitiva fu certificata da niente meno che Cesare Lombroso, che non riusciva a spiegarsi come potesse fare ciò che faceva.

Questi medium erano diffusissimi tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX, così come i fotografi che ritraevano anime e spiriti così come tutti i poeti che al tempo venivano più o meno coscientemente associati agli sciamani dei popoli orientali e che volontariamente assumevano le metodologie dei guaritori, degli stregoni, dei conoscitori di anime e di molte altre figure associate a quell'alone magico che si ritrova nei racconti dei viaggiatori e nelle ricerche degli etnografi. Molti furono gli imitatori che finsero poteri magici ricevuti durante un viaggio lontano. Warburg è forse l'esempio di figura più intellettualmente significativa che, adottando una metodologia sciamanica, cercò di penetrare quella zona magica in cui la ragione e l'irrazionalità smettono di scontrarsi. La sua esperienza personale, legata alla sua malattia mentale e alla sua guarigione - che la performance di Joan affronta in modo così poetico - si colloca nel più ampio panorama di fine Ottocento e inizio Novecento e nel tentativo di dare alle culture colonizzate e spesso distrutte un qualche ruolo espiatorio.

Ma passiamo ora al mio caso studio: la fortuna dello sciamano. Nella vetrina di fronte a quella che contiene la strega e la statuetta di cera, mi sono imbattuta in un cerchio di ferro da cui spuntavano minuscole corna di renna a cui era appesa l'etichetta "sciamano (prete)". Quindi alla parola sciamano è stata aggiunta la parola prete perché nel 1917, quando l'etichetta è stata scritta, il museo non era sicuro che il pubblico avrebbe conosciuto il significato della parola sciamano. Oggi, al contrario, non solo la parola è di uso comune in tutto il mondo, ma nei pacchetti vacanze di molte scuole estive è addirittura possibile acquistare corsi di sciamanesimo e tutta l'industria della terapia new age si avvale di queste tecniche. Si tratta qui ovviamente soltanto di commercializzazione ma, di fatto, in pochissimi oggi non sanno cosa significhi la parola sciamano. Inizialmente, però, è stato il desiderio degli antropologi di approfondire l'ambito della magia e della stregoneria che ha portato questa figura nella nostra quotidianità.

Le collezioni dei musei hanno veicolato una visione ben definita dello sciamano attraverso i suoi oggetti, le vesti, i mantelli, gli strumenti, i tamburi e i sonagli, gli specchi di metallo e pietre levigate, i pendagli e via dicendo. Si delinea così la figura di sognatori, guaritori, ministri e ministre della magia capaci di volare al di là del loro corpo e di trasformarsi in animali durante

l'estasi. La parola sciamano, ora più familiare alla nostra cultura di quanto non lo sia mai stata, deriva dal popolo siberiano dei Tungus e, secondo l'Oxford Dictionary, ha fatto la sua prima apparizione nella lingua inglese nel 1698 e in questa lingua è rimasta esclusivamente legata a questo popolo nomade della Russia settentrionale per oltre due secoli. La parola è entrata nell'uso comune solo a partire dall'ampia sintesi realizzata dall'antropologo rumeno Mercea Eliade nel 1964, quando pubblicò un testo fondamentale ancora stampato oggi: *Lo sciamanesimo e le tecniche dell'estasi*. "Sciamano" divenne così un termine generico, applicato transtoricamente e transculturalmente anche tra studiosi di spicco come Carlo Ginzburg, che lo utilizza nel suo famoso *Storia Notturna* parlando di stregoneria in Italia.

Nel grande successo *La Bussola d'Oro* di Philip Pullman, il giovane protagonista Will Parry si allontana casa per andare alla ricerca del padre che se n'è andato per diventare uno sciamano. Il libro vede poi padre e figlio riuniti nelle lande ghiacciate dei popoli nomadi. E cito qui una descrizione molto caratteristica di uno sciamano che viene fatta nel libro: "fermo sull'uscio, scarno, con occhi di fuoco c'era un uomo vestito di pelli. Aveva capelli neri striati di grigio, la mascella tesa con il suo luminosissimo demon di falco posato sul braccio". Anche l'idea degli animali come demoni protettori, presente in tutto il testo, deriva dalla pratica sciamanica di avere un animale come alter ego.

Nello stesso periodo in cui Mercea Eliade scriveva, lo sciamanesimo si faceva strada anche nella pratica di artisti contemporanei: famosissimo l'esempio dell'ecologia radicale di Joseph Beuys. È strano per me dire queste cose davanti a Joan perché non sono abituata a parlare di un artista quando è presente e in qualche modo ho paura che questo contesto critico possa intaccare la natura poetica dell'opera d'arte. Quindi spero vivamente che il mio tentativo di interpretazione non diventi intrusivo per il suo splendido lavoro e continuo tenendo a mente questo caveat.

Le attività che definiscono lo sciamano comprendono: per prima cosa, la possessione spiritica, basata sulla convinzione che tutte le cose siano vive e permeate da uno spirito vitale e che lo sciamano possa unirsi e fondersi con questo fenomeno animale assorbendo al proprio interno le sue traiettorie. In secondo luogo: lo sciamano opera attraverso viaggi onirici e trances extracorporea indotta da narcotici, da musica (specialmente percussioni) e da altre pratiche di alterazione mentale utilizzate durante la sua iniziazione e nel successivo esercizio del suo ministero. Nel 1670 cominciarono a circolare descrizioni della favolosa magia degli sciamani, pubblicate dai viaggiatori tedeschi affascinati dalle figure dei preti e dei dottori dei popoli nomadi. Raccontavano di come lo sciamano e a volte la *shamanka* - lo sciamano donna - si sottoponevano a severissime privazioni per stimolare le esperienze oniriche che li avrebbero iniziati al proprio alter ego animale e avrebbero dato loro la possibilità di camminare fra i mondi, di volare, grazie al ritmo dei tamburi, fino ad un'altra dimensione da cui sarebbero riemersi con il potere di curare il corpo e lo spirito. Tornato da questi stati alterati di coscienza, lo sciamano è in grado di interpretare i messaggi che ha ricevuto nei sogni, così come identificare l'animale o oggetto dal cui potere è stato posseduto. Questo animale, come nel caso di questa corona con corna di renna, è spesso la fonte di sostentamento della tribù, è legato alle necessità, perfino al vestiario. Lo scambio magico performato dallo sciamano quando compie la metamorfosi e diventa una cosa sola con la renna, non commemora solamente il regalo dell'animale alla tribù - che poi è il regalo della sopravvivenza - ma mantiene in vita il fantasma dell'animale e contemporaneamente conferma l'autorità dei cacciatori che lo usano per le loro necessità. In un certo senso, l'animale rinuncia nel sogno alla sua vita perché la tribù possa farne uso. I riti sciamanici seguono quindi la struttura dei sacrifici religiosi. La vittima viene consacrata e, per quanto ci sia un'uccisione, questa non macchia l'uccisore: l'atto diventa sacro e catartico. I tentativi di imitazione di questa magia sconosciuta da parte degli etnologi europei, americani e non solo cercarono di adempiere alla stessa funzione, come spero di dimostrarvi.

I racconti di viaggi sciamanici dal nord della Russia arrivarono in Europa insieme alle prime descrizioni dei guaritori dell'anima nei caraibi nordamericani: i confini geografici fra popoli e culture cominciavano così a indebolirsi e lasciavano emergere un quadro molto più ampio disegnato dalla magia umana. Infatti sono state riconosciute molte somiglianze tra gli abitanti nomadi dell'Asia centrale e le tribù indigene dell'America centrale e settentrionale, anche se leggevo di recente che i nativi americani rifiutano questo tipo di associazione.

Nel 1590, quando l'artista elisabettiano John White realizzò l'acquerello di un nativo che chiamò *Flyer* (*colui che vola*), stava realizzando la prima riproduzione europea di uno sciamano. L'artista faceva parte della prima spedizione coloniale verso il nuovo mondo realizzata dai britannici sotto Elisabetta I, che avrebbe fondato la colonia poi chiamata Virginia in onore della regina. John White fece almeno cinque viaggi in America e realizzò una serie di illustrazioni degli eventi, dei rituali e dei costumi unica nel suo genere. Possiamo paragonare la sua curiosità nei confronti delle culture indigene e della metafisica dei loro rituali a quella dei monaci che Cristoforo Colombo, circa cento anni prima, aveva lasciato sulle isole con il preciso compito di scoprire chi abitasse lì, in quali divinità credesse e cosa pensasse della vita dopo la morte. Il punto è che Cristoforo Colombo (a nome della Spagna) e le spedizioni britanniche cercavano la stessa cosa: volevano conoscere le credenze dei popoli nativi riguardo a Dio, alla morte e ai grandi misteri.

John White ci ha lasciato immagini meravigliose ed enigmatiche riguardo alle cerimonie degli indiani d'America. Fra queste, la rappresentazione del *flyer* è una delle più sorprendenti e sicuramente una delle più intriganti. Il nome riportato in didascalia descrive il salto o passo di danza del giovane raffigurato. Nella sua posa possiamo riconoscere in qualche modo il dio Hermes o Mercurio, che porta in testa una rivisitazione dell'elmo alato adattata al Nuovo Mondo. Trovo estremamente interessante che l'artista abbia associato Hermes con il *flyer*, perché Hermes Trismegisto era la divinità preposta alla magia esoterica. Ma è evidente che White lo abbia anche osservato con estrema attenzione: il corpo decorato con pelli di animale appese al bacino e una sacca sul fianco, il volto con un naso delicatamente disegnato, le labbra carnose e rosse, la fronte ampia e gli occhi spalancati, quasi all'erta. La parola *flyer*, poi, riporta l'attenzione in particolar modo sull'uccello posizionato sul lato della testa e ci suggerisce che il salto in cui è raffigurato il giovane rimandi in realtà a una forma di volo, sottintendendo un'affinità con l'animale dalle ali spalancate e colui che lo indossa, fra la natura dell'uccello e lo spirito dell'uomo. Questa affinità si rivela attraverso la composizione: la posizione delle braccia aperte, le dita che svolazzano riprendono esattamente l'apertura alare dell'uccello. Perfino l'alluce che si solleva mentre le frange del suo marsupio si scostano rimandano alla figura del volatile e contribuiscono a dare questo senso di movimento. Anche le lunghe sopracciglia suggeriscono una sorta di allungamento delle estremità. E ancora: le pelli di animale che indossa, contornate minuziosamente di bianco in modo che si distingua il profilo della pelliccia, i suoi capelli acconciati come in un rasta visibile sul suo scalpo dietro alle ali dell'uccello. Tutti dettagli che accentuano l'impressione che l'uomo sia un tutt'uno con l'animale.

La storia delle diverse denominazioni di questa figura nelle varie circostanze in cui compare offre un efficace quadro esplicativo della fortuna della magia e dello sciamanesimo. Quando l'editore Theodore De Bry commissiona la stampa del suo resoconto illustrato *First Voyage in America (Primo Viaggio in America)*, il disegno prende una forma diversa, viene ribattezzato il *conjurer* (*magico*) e si perde parte del dinamismo originale. Anche la didascalia diventa più esplicativa. Cito: "Spesso hanno maghi (*conjurer*) o giocolieri (*juggler*) che nei loro incantesimi utilizzano gesti strani e perfino contro natura poiché hanno familiarità con i demoni, che li informano sulla presenza di nemici o avversari. Si rasano la testa fatta eccezione per una cresta e si pongono sul capo un uccello nero come segno distintivo. Gli abitanti locali danno molta importanza alle loro parole che spesso ritengono vere". *Conjurer* era un termine utilizzato in periodo elisabettiano per indicare una persona che pratica le arti magiche a scopi non benigni e si rifaceva alla cialtroneria, alla stregoneria e alla venerazione del demonio, aggiungendo una sfumatura pericolosa e inquietante che era completamente assente nel *flyer*. *Juggler* porta con sé un'implicazione ancora più pesante, tanto che nel tempo diventa un vero e proprio sinonimo di trucco o inganno demoniaco. A differenza della parola *flyer*, quindi, che non è intrinsecamente legata a nessun tipo di magia soprannaturale, il *conjurer* e il *juggler* evocano il pericolo della stregoneria, satanica o meno, ma in ogni caso con un riferimento esplicito al signore dell'inganno: il demonio. Fra il *flyer* e il *conjurer* esiste quindi uno scarto peggiorativo..

Nella bella pubblicazione di De Bry, l'esotico *conjurer* fa poi un'altra apparizione: il suo volteggio si trasforma in prostrazione religiosa mentre si genuflette con la mano sul cuore di fronte a una figura in trono, seduta su un teschio animale sull'architrave spezzato del frontespizio monumentale. Questo idolo - come viene etichettato successivamente - non appare mai

nei disegni sul campo realizzati da White e non assomiglia lontanamente a nessuna delle divinità venerate dagli abitanti locali e sopravvissute all'imposizione del Cristianesimo, ma si rifà piuttosto all'immagine del capo tribù. Così l'incisione opera un passaggio subliminale dalla danza del *flyer* al territorio ben più familiare dell'adorazione del demonio a cui al tempo veniva dato moltissimo credito all'interno dei circoli protestanti. E non è un caso che il trattato di stregoneria e demonologia del re Giacomo *Demonologiae*, in cui egli credeva ciecamente e che doveva servire per educare alla caccia alle streghe, fu pubblicato solo sei anni dopo il libro di De Bry.

Oggi la figura del *flyer* ha subito un ulteriore passaggio e nel catalogo online del British Museum le illustrazioni di John White hanno riacquisito il nome originale. La didascalia aggiunge: "acquerello di uno sciamano Algonchino in posa stilizzata". Quindi, nei novant'anni trascorsi tra la stesura dell'etichetta del Pitt Rivers del 1917 della corona dello sciamano (prete) e la catalogazione dell'acquerello del 2007, la parola *sciamano* è diventata sinonimo naturalizzato di mago o stregone. La fortuna del *flyer* ci fa capire quanto la credenza in maghi e stregoni - da figure come Faust fino a molti personaggi del teatro elisabettiano - sia stata influenzata da queste prime spedizioni britanniche e dall'incontro con le pratiche magiche degli abitanti di quelli che oggi sono i Caraibi settentrionali e la Virginia. Il dottor John Dee, il famoso matematico scozzese, fu uno dei grandi sostenitori e finanziatori della Virginia Enterprise e dei primi viaggi in America. Lui stesso era considerato un potente e temuto stregone. Al British Museum è ancora conservato il disco di basalto levigato che gli era stato portato direttamente dagli angeli e che lui e il suo aiutante Edward Kelly utilizzavano per le premonizioni. Lo specchio è azteco e - come molti altri oggetti presenti nel museo da prima della catalogazione - il suo arrivo in Inghilterra è impossibile da ricostruire.

Il sospetto e la paura che circondavano la stregoneria nel XVII secolo cominciarono a scemare insieme all'espansione dei confini del potere occidentale, per una serie di motivi fra cui sicuramente la continua ricerca di conoscenza e la curiosità di comprendere non solo i popoli ma anche le loro credenze - un'attitudine comunemente conosciuta come orientalismo. Nel caso dell'America del Nord questo avveniva, non senza ambiguità, grazie al contatto diretto con le popolazioni indigene sopravvissute. La letteratura romantica e gotica, poi, contribuì a creare un'eccitante aura di mistero intorno a questi oggetti esotici che - prelevati dal loro contesto e non compresi - venivano fondamentalmente abusati. Da qui prendono vita storie di fantasmi, incantesimi e maledizioni che ci sembrano oggi molto familiari, come l'immagine della mummia che prende vita nel museo. L'esempio più famoso è però probabilmente *La ballata del vecchio marinaio* di Coleridge, dove il marinaio uccide l'albatros e per punizione deve tenerlo appeso al collo. L'animale diventa così una specie di talismano fatale che non può togliere e che lo condanna a raccontare la storia della sua colpevolezza: un altro rapporto sciamanico che il marinaio ha con l'uccello che ha ucciso.

Le proiezioni sciamaniche nello spirito di un animale divennero meno frequenti nel secolo successivo dell'Impero - e questo è un punto fondamentale. L'immaginario si spostò invece verso una possessione da parte dello spirito dei popoli soggiogati. Nel XIX secolo, quindi, la possessione spiritica e i riti sciamanici cambiarono registro e furono naturalizzati così come il bere tè, le rose dell'Himalaya nei giardini inglesi, gli uccelli del paradiso impagliati sui cappelli per signora e tutte le altre conquiste imperiali distribuite nei vari strati del tessuto sociale. La fotografia ha incentivato questo traffico di idee, come ho discusso nel mio libro *Phantasmagoria*. Non c'era più bisogno di essere un poeta o un filosofo per fare propri i capisaldi dello sciamanesimo. Gli adepti di questo nuovo sciamanesimo riflettono in modo sottile il successo della spedizione imperiale, dimostrando una minore resistenza alle contraddizioni rispetto agli scrittori gotici e romantici. Le storie che i medium raccontano riguardo ai loro alter ego, alle vite passate o alle persecuzioni che hanno subito rivelano quanto profondamente l'idea dell'unicità del sé (del proprio corpo e della propria anima) e di una stabilità della propria persona siano state fortemente rimodellate nel momento in cui sono venute a contatto con le credenze religiose e le pratiche magiche e psichiche delle culture di Paesi diversi da quelli che formarono l'impero coloniale, o in generale lontani dall'influenza cristiana.

I medium vittoriani si mostravano dubbiosi rispetto ai poteri sciamanici. Produssero però una grandissima quantità di quella che è considerata una letteratura minore: il testamento psichico. Questi biografi spirituali raccontavano di viaggi in terre lontane attraverso altri corpi. Evocavano sensi

dove incanalare gli spiriti e le voci distanti nel tempo e nello spazio oppure venivano visitati da una guida o da un alter ego - un doppio o un corrispettivo - che produceva fenomeni al loro posto, spesso con l'obiettivo di consolare qualcuno o di guarirlo da ferite interiori, soprattutto lutti. Chi vive queste esperienze percepisce se stesso come multiplo, assume altre identità e scopre vite precedenti avute in altri corpi, spesso a grandissima distanza. In questo spiritualismo a tendenza sciamanica, la "presenza" è considerata una specie di spirito guida, a volte può rappresentare tutte queste personalità insieme, un'esistenza precedente, un fantasma o semplicemente un alter ego interiore. Spesso prendeva la forma di un personaggio esotico, uno straniero. Questo straniero appartiene a quella sfera oscura dell'*indianità* a cui faceva riferimento Warburg.

Celebre ad esempio il caso del fotografo di spiriti Federick Hudson, divenuto collaboratore dell'artista Georgiana Houghton, che operava come medium. Houghton dava voce a un gran numero di spiriti, fra cui quello di una ragazzina nata in India la cui presenza era una garanzia che la qualità propiziatrice dei suoi sensi stava funzionando. Nello stesso periodo, a Manchester, Mademoiselle D'Esperance descriveva nella sua autobiografia, *Il paese dell'ombra (Luce dall'aldilà)*, di essere stata visitata nel 1897 da Elias Ben Ammand di Nazareth - che aveva passato la vita fra i lebbrosi in Palestina - e dallo spirito di Ali, un altro di questi visitatori misteriosi, così come da una certa Yolande, giovane ragazza araba di circa quindici anni che presto diventò - scrive - la figura guida dei suoi sensi. Fu uno scandalo, poi, quando uno dei partecipanti riuscì ad afferrare la giovane dalla pelle olivastria la cui ingenuità ed eleganza aveva provocato l'ammirazione e la meraviglia di tutti i circoli di sensitivi e questa si rivelò essere la stessa Mademoiselle D'Esperance.

Ma gli spiriti guida più comuni erano sempre nativi americani, che rappresentavano canali viventi e benevoli a diretto contatto con la natura e l'armonia cosmica, pronti a visitare Manchester, Birmingham, Londra o Belfast. Nelle foto psichiche, i nativi compaiono sempre completamente vestiti con i costumi tipici utilizzati nei ritratti fotografici. Il motivo di questa pratica è più profondo della semplice comodità, per i medium, di copiare e incollare immagini prese dalle riviste illustrate. I ritratti di questo tipo erano profondamente iconici e venivano realizzati tenendo conto della posterità. Questo ritratto del capo indiano Piccolo Corvo venne realizzato nel 1858, prima che i Dakota da lui guidati fossero completamente schiacciati da guerre e accordi iniqui. Qui viene intenzionalmente mostrata la grandezza e la mestosità dell'uomo così che questa icona di potere possa servire nel tempo come segno di rispetto per un grande nemico e di conseguenza un elogio del conquistatore. Nel 1862, Piccolo Corvo guidò la fallimentare rivoluzione dei Dakota. Venne ucciso dopo la sconfitta ed esposto perché chiunque potesse farne scempio.

Dopo il 1879, con la fondazione dell'Istituto per l'Etnologia Americana, si cominciò coscientemente a indirizzare i fotografi alla documentazione della vita dei nativi nel bel mezzo della sua distruzione. I soggetti si rivolgevano così all'obbiettivo per alcuni ritratti poi passati alla storia, mettendo in scena loro stessi in costume con tutti gli accessori, truccati e preparati come delle star del cinema di oggi. Penso che si potrebbe addirittura parlare di effigi per le magnifiche fotografie di Charles Melton Bell o dell'ancora più famoso Edward Curtis, il cui celebre libro commentato sui nativi americani era costruito per epitaffi, al fine di ricordare i popoli e le culture che stavano sparendo. La credenza che la macchina fotografica potesse rubare l'anima del soggetto fotografato viene confermata da queste immagini, che mettono in scena il furto dello spirito ritratto nel momento stesso in cui tentano di preservarne l'immagine. Discuto molto di queste idee nel mio libro *Phantasmagoria*.

Lo spirito dei nativi americani diede vita anche a uno degli esperimenti più atipici della fotografia degli anni Venti e Trenta, quando Madge Donohoe, una medium di origine australiana che viveva a Londra, cominciò a creare fotografie del proprio pensiero (da lei chiamate *skotografie*) senza l'aiuto di una macchina fotografica, cercando di dare voce al fantasma di un prete-dottore americano che l'aveva visitata durante le sue sedute. Dietro all'apparizione di uomini del genere in molti degli esperimenti psichici dell'era vittoriana, si trova la traccia di un passato non troppo distante in cui molte di queste persone sono state ingiustamente uccise, come l'albatros di Coleridge. Queste memorie vengono stimolate dal contatto con gli oggetti, con gli artefatti, con le fotografie e coi filmati (ne parlo sempre in *Phantasmagoria*).

Sulla scia del massacro di Wounded Knee del 1890 si sviluppò un'altra corrente di fascinazione verso i nativi americani, rappresentata dallo spettacolo dedicato a Buffalo Bill e ai suoi guerrieri derubati delle loro terre che fece il giro dell'Europa e parzialmente anche dell'America. Nello spettacolo veniva eseguita la famosa danza dei fantasmi Sioux - poi riprodotta anche nel 1894 davanti alla macchina da presa di Dickinson da guerrieri vestiti per la battaglia con tanto di tradizionali penne d'aquila. Alcuni di questi elementi di vestiario riuscirono poi a entrare nelle collezioni museali, donate dalle persone che avevano rovistato nei campi di battaglia dopo i combattimenti o che lavoravano nel campo dell'intrattenimento.

Tra 1923 e 1924 due avvenimenti molto diversi ebbero luogo a una grandissima distanza geografica e culturale uno dall'altro. Il primo rappresenta in qualche modo la massima espressione di queste tendenze allo sciamanesimo e mi servirà per arrivare alla conclusione: l'apparizione del capo Lupo Bruno presso il Cenotafio a Londra nell'anniversario dell'Armistizio. Pochi mesi dopo questo evento, Aby Warburg tenne la sua lezione sulla danza del serpente degli indiani Hopi in Arizona, New Mexico, che è stata anche l'ispirazione per l'opera di Joan.

Come molti altri sensitivi, Ada Emma Deane, che prima era una donna delle pulizie a North London, ebbe una grande fortuna come fotografa da studio, riproducendo immagini dei pensieri che venivano trasmessi alla sua macchina fotografica dai soggetti presenti o dagli spiriti che la visitavano dall'altro mondo. Uno dei suoi più cari amici, lo scienziato Olivier Lodge, anche lui convinto spiritualista, visitò molto spesso la sua casa conducendo complessi esperimenti per provare scientificamente la sua credibilità. La sua fede nelle doti spiritiche dell'amica non vacillò mai. Anche Conan Doyle fu un accanito sostenitore di Ada Deane, non scoraggiato nemmeno dallo scandalo che emerse nel momento in cui le sue foto dei morti della prima guerra mondiale furono dichiarate clamorosamente false. Mrs. Deane aveva uno spirito guida che ora siamo in grado di riconoscere: il capo indiano Lupo Bruno, che compariva portando un copricapo di penne d'aquila, del tutto simile ai danzatori dei video di Dickinson.

Lupo Bruno fece però un'apparizione ancora più sensazionale nelle fotografie che Ada Deane scattò nel 1923 durante i due minuti di silenzio davanti al Cenotafio di Londra nell'anniversario dell'armistizio. Durante le settimane precedenti aveva ricevuto molti messaggi dagli spiriti, che la avvisavano che sarebbero presto apparsi. Quel giorno, Ada, sua sorella e un'altra assistente tennero l'obbiettivo della telecamera aperto per due minuti e, quando lo svilupparono, la pellicola rivelò come promesso i fantasmi dei soldati caduti e, sopra di loro, la nobile e maestosa figura di Lupo Bruno. Le foto si diffusero nei circoli di spiritualismo, prevalentemente come fonte di conforto per chi aveva perso qualcuno in guerra. Solo successivamente un giornalista del *Daily Sketch* si accorse che i volti della fotografia non appartenevano a giovani soldati scomparsi, ma a calciatori e altri sportivi che ai tempi erano vivi e vegeti. Ma il solo pensare a un capo indiano che protegge le anime dei morti per la patria nell'Inghilterra degli anni Venti penso ci dia una visione estremamente interessante e atipica di come potessero essere considerate le coscienze altre.

Nello stesso anno, Aby Warburg, storico dell'arte e fondatore del Warburg Institute for Modern Art History, viene dimesso dalla clinica di Bellevue nell'ospedale di Crichton, in cui era stato ricoverato due volte per lo stesso disturbo mentale, e ritorna sui passi di un viaggio che aveva già compiuto 27 anni prima verso gli indiani Pueblo dell'America sud occidentale. È qui che decide di tenere una lezione sulla danza del serpente degli indiani Hopi, di cui aveva letto ma a cui non aveva mai assistito di persona. Il nome deriva dalla pratica di raccogliere, nei giorni precedenti alla danza, serpenti a sonagli e altre specie di rettili anche velenosi che poi si vengono passati fra i danzatori durante il rituale senza che nessuno rimanga ferito - e Joan Jonas, a differenza di Warburg, l'ha vista di persona. Secondo Warburg, questo stretto contatto con gli elementi naturali dava forma un pensiero simbolico e il suo fondamento, così come la sua funzione, erano stati completamente dimenticati in Occidente. La sua pubblicazione *Viaggio attraverso la regione degli indiani Pueblo nel Nuovo Messico* fa invece riferimento a un rituale a cui aveva assistito: la danza di Hemis Kachina per propiziare la crescita del mais, in cui i danzatori si rivolgono alle nuvole e alle piogge durante un rituale lungo un'intera giornata, vestiti e mascherati come le tipiche bambole di pannocchie.

Warburg si era imbattuto nel rituale di Hemis Kachina dopo aver camminato per due giorni nel deserto partendo dalla stazione ferroviaria di Blackstone. Le popolazioni superstiti in questa zona del New Mexico erano già poche e lui era stato invitato a entrare nel villaggio e a fotografare dall'alba al tramonto il rituale che sarebbe avvenuto il giorno successivo. Le sue fotografie della splendida processione dei danzatori di Hemis Kachina ci offrono uno scorcio indimenticabile del rituale così come veniva svolto appena prima di essere irreversibilmente stravolto dall'avvento della nuova America.

La conferenza di Warburg divenne presto un celebre esempio nella storia della psichiatria, dell'antropologia e della storia dell'arte, perché Warburg dimostrò le sue teorie sugli Hopi per poter convincere i medici che era guarito e poteva lasciare l'ospedale. Ripercorse tutto ciò che ricordava della danza magica fino alla dimostrazione della ragione che aveva riacquisito, trovando analogie fra l'arte rinascimentale e i rituali indiani e convincendosi di un'Indianità insita nello spirito umano. Ricercando i confini tra l'arte e il linguaggio segreto dei rituali, scoprì fra i nativi americani - almeno così diceva - un collegamento ancora ininterrotto con quel linguaggio vitale e quel simbolismo furioso racchiusi nella loro visione del serpente cosmico. Quando ristabilì una connessione con quell'esperienza liberatoria, viaggiò realmente al di fuori di sé stesso per poter poi mostrare come era riuscito a tornare indietro, profondamente guarito. Warburg trasformò la conferenza in una performance proiettando le immagini da lui stesso realizzate con una tecnologia al tempo avanzatissima. Usando arti magiche contemporanee stava infatti realizzando autonomamente una trasformazione sciamanica di rigenerazione. Ma stava anche facendo un riferimento diretto alla relazione degli indiani con la natura, con la conoscenza, con il linguaggio e con l'arte. Per noi, la sincronia che esiste fra questo aspetto magico e un proposito tanto sobrio sembra un sintomo di dissociazione. Per l'indiano, invece, non si tratta di un comportamento schizoide, quanto di un'esperienza liberatoria della comunicabilità senza limiti fra uomo e natura. L'allievo di Warburg, Philip-Alain Michaud, scrive quasi in forma di epigramma: "questa intuizione, ispirata direttamente da Brukhardt che scoprì che nelle festività rinascimentali un percorso che portava direttamente dalla vita all'arte, viene rovesciata da Warburg, che in questa cerimonia scorge lo schiudersi di un cammino dall'arte alla vita". L'arte non deve essere mimetica, può anche essere magica e performativa. In una fotografia, Warburg prende a prestito la maschera dei danzatori Kachina. Non è ancora avvenuta la trasformazione completa e, sotto la maschera, possiamo ancora vedere chiaramente un intellettualismo Warburg con il suo pesante vestito scuro. Si tratta comunque di un'immagine bellissima e preziosa, che ci restituisce il grande storico dell'arte del futuro nel 1984 che veste una corona da sciamano. Ci parla del desiderio di conoscenza e contatto con civiltà lontane, con le persone e con il loro pensiero.

Joan Jonas è tornata alla storia di Warburg, con la sua straordinaria performance, ambiziosa e poetica. Un evento dal vivo estremamente stratificato che combina un danzatore e un attore che recita le parole di Warburg, una partitura per pianoforte, i poteri demoniaci della musica spiritual afro-americana, recitazione, luci, proiezioni, diverse pietre e oggetti di scena, in particolare giochi e strumenti a percussione che fanno moltissimo rumore e diventano la firma distintiva di Joan Jonas nel momento in cui forgia un rito secolare contemporaneo. Durante la reinvenzione della conferenza di Warburg, il danzatore si trasforma in un coyote e la stessa Joan entra in scena con un fantoccio su ruote invocando la proiezione animale dello sciamano, ma in forma mortuaria. Viene così esplicitato l'intrinseco carattere tragico della sua interpretazione. "L'Indianità dell'anima umana", la frase è di Warburg, subisce qui un trattamento diverso e più maturo, dal momento che è un'artista contemporanea che si è fatta carico di questi interrogativi e ha intrapreso da sola il percorso di ritorno dall'arte alla vita servendosi unicamente dei simboli, della musica e della scenografia: tutti gli elementi che costituiscono la dimensione teatrale di un rito.

Anna Daneri: Grazie Marina per questo denso excursus che ci farà molto pensare nelle prossime ore e nei prossimi giorni. Possiamo ora passare alle domande.

Domanda dal pubblico: Ascoltandola parlare, mi chiedevo se sia possibile parlare di magia esoterica e sciamanesimo anche nella nostra contemporaneità, e soprattutto se questi possano avere una qualche funzione di consolidamento di identità, soprattutto nei confronti delle minoranze. Come se fosse un modo per stabilire dei confini fra chi può comprendere e partecipare a un certo rito e chi non può.

Marina Warner: Sicuramente esistono molte pratiche diverse. Quello che mi interessa, però, è il loro uso laico, che è interconnesso con la creazione di significato piuttosto che con la creazione di un credo o una fede. Siamo a conoscenza di molti gruppi che praticano il proprio culto inducendosi stati alterati, ma questo ha lo scopo di produrre obbedienza degli adepti a una guida (penso a molti esempi in America). Io non mi riferisco a questo e, se lo facessi, sarei molto critica. Credo che si tratti unicamente di un uso strumentale che riflette delle strutture di potere. Quello che mi interessa (anche perché mi coinvolge in prima persona) è l'immaginazione quotidiana. Ho sempre amato le storie e l'idea di viaggiare nel tempo o fuori dal corpo e mi ha sempre intrigato la fascinazione che abbiamo per queste immagini e per queste metamorfosi. Voglio trovare un modo di capirle e penso che questa cosa mi accomuni a moltissimi artisti e scrittori. Si tratta, alla fine, di un linguaggio umano per lo più, come ho tentato di spiegare, di matrice europea. Ma bisogna sempre ricordare che l'appropriazione, la proiezione nell'altro è una chiave di lettura fondamentale. Nel momento in cui la storia è locale, è legata a un senso di identità, si conosce approfonditamente la storia e la mente non può che rispondere diversamente. In qualche modo, l'ignoranza supporta l'immaginazione. Per quanto l'esotismo sia un problema, non adatterò qui una posizione politicamente corretta secondo cui solo chi ha dato origine a una certa pratica può vantare l'uso esclusivo. Sono anzi profondamente convinta che nella fusione, nell'adattamento e nel volo immaginifico della proiezione nasca qualcosa di fondamentale. Per questo mi interessano alle forme laiche e secolari e penso che anche Warburg abbia sempre fatto lo stesso. Anche in termini di fede, non era un ebreo praticante ma un uomo laico e in questo linguaggio simbolico non vedeva altro che un modo per esprimersi e, esprimendosi, entrare in contatto con sé stesso, non solo nel tempo presente ma anche in molte altre temporalità. Prendiamo l'esempio di Ada Deane: una donna delle pulizie londinese poi famosa fotografa di spiriti. Non sappiamo esattamente cosa fece perché si mantenne sempre fedele alla sua versione: gli spiriti l'avevano contattata e poi si erano materializzati attraverso la sua macchina fotografica. Se vogliamo, era una persona di nessuna importanza e senza potere. L'identificazione con il capo indiano Lupo Bruno fu una straordinaria operazione di controcultura. Un'intuizione geniale che la rendeva diversa da tutti gli altri.

Domanda dal pubblico: Parlando dell'importanza del ruolo della proiezione, cosa pensi riguardo alla fortuna del medium fotografico per visualizzare e materializzare questo tipo di visioni?

Marina Warner: Dobbiamo tenere conto che la fotografia ha per sua natura due elementi fortemente contraddittori. Da una parte è estremamente incorporea. Fondamentalmente effimera, la pellicola ha una qualità diafana insita nell'immateralità di una riproducibilità illimitata che, di conseguenza, non permette l'esistenza di un originale. Allo stesso tempo paradossalmente la sua traccia materiale è segno ineludibile della presenza di una certa luce in un certo spazio in un certo momento che viene catturata e impressa. Questa contraddizione è stata già analizzata da molto studiosi. Quello che invece credo sia stato troppo trascurato è il suo utilizzo fin dalle origini come medium dell'inconscio. Si è molto insistito sul fatto che sia il medium della documentazione. Dai fratelli Lumiere in avanti si è parlato di reportage, di cattura e registrazione dell'evento. Ma le primissime pellicole ci parlano di storie immaginarie, di cose viste con l'occhio della mente. Alla fine del XVII secolo, quando Athanasius Kircher inventò la prima lanterna magica, non la utilizzò per proiettare una bottiglia o qualsiasi altro oggetto, ma per prima cosa proiettò un angelo e un diavolo. Dopo aver creato il primo strumento per la registrazione del visibile, lo utilizzò per registrare qualcosa di invisibile. Questo perché le immagini oniriche, in qualsiasi stadio della nostra coscienza, sono per noi estremamente reali. Quindi i medium per la visualizzazione (e per la cattura di questa visualizzazione) venivano spesso utilizzati per raccontare quello che vediamo nel momento in cui chiudiamo gli occhi. E penso che da qui derivi anche la grande fortuna della fotografia spiritica.

Domanda del pubblico: Cosa pensa del fatto che Aby Warburg abbia chiesto espressamente che la sua conferenza non venisse per alcun motivo messa su carta?

Marina Warner: Ho più o meno gli stessi sentimenti che provo per il fatto che Max Bond abbia disobbedito a Kafka e non abbia bruciato i suoi manoscritti. Sono contenta che non lo abbia fatto. Lei avrebbe preferito diversamente?

Domanda dal pubblico: No, ma mi riferivo piuttosto al motivo del suo essere così esplicito rispetto alla forma che (non) avrebbe dovuto assumere la sua lezione.

Marina Warner: Penso che principalmente si vergognasse. Gombrich parla esplicitamente di questa vergogna. Un mio amico in Inghilterra molti anni fa voleva scrivere un'opera teatrale in cui la conferenza potesse essere rimessa in scena - è allora che ne sentii parlare per la prima volta. Ero molto amica di Gombrich prima della sua morte, quindi invitai a cena lui e questo mio amico per discutere dell'idea. Ricordo che la cosa fece infuriare Gombrich. Io non credo troppo nell'interpretazione intenzionale. Certamente è interessante conoscere le intenzioni dello scrittore o dell'artista ma non credo vadano prese come unica lettura possibile dell'opera. Anche il modo in cui viene recepito è di fondamentale importanza. E penso che quando un autore dichiara di volere che le sue opere siano distrutte ma non lo fa di persona è perché prova sentimenti contrastanti e ambivalenti. E questa stessa ambivalenza può essere per noi un'apertura per avvicinarci. Io sono certa che Kafka non volesse davvero che le sue opere fossero distrutte. Anche se se ne vergognava e probabilmente era molto serio nel momento in cui ha chiesto al suo più caro amico di farlo. Ma perché non lo ha fatto lui mi chiedo? Non era ancora così debole da non riuscirci. L'unica cosa che posso rispondere è: grazie al cielo non lo ha fatto.

Marina Warner

Marina Warner (1946, Londra) è scrittrice e storica specializzata in miti e favole a cui ha dedicato testi e saggi come *Phantasmagoria* (2006), *Stranger Magic: Charmed States & The Arabian Nights* (2011), *Once Upon a Time – A Short History of Fairy Tale* (2014) e *Forms of Enchantment: Writings on Art and Artists* (2018). Ha insegnato presso l'università di Essex e ora è professoressa di Inglese e scrittura creativa presso Birbeck, Università di Londra, oltre a essere la prima donna presidente della Royal Society of Literature. Commentando la propria opera, scrive: "Le storie arrivano dal passato, ma parlano al presente e io ho capito che ho bisogno di scrivere storie tanto quanto ne ho di decostruirle e collocarle in un contesto storico, perché io per prima amo leggere opere di fantasia e vorrei potermi unire alla conversazione con i miei ammirati predecessori, che vanno da Apuleio a Virginia Woolf, Italo Calvino e Angela Carter".

Fondazione Antonio Ratti
Villa Sucota, Via per Cernobbio 19
Como, Italia

info@fondazioneratti.org
+39 031 3384976
fondazioneratti.org

Soundcloud Instagram
Facebook Vimeo

Rewind

Il periodo di chiusura temporanea è stato per la Fondazione Antonio Ratti l'occasione per rendere attivo il proprio archivio. Nel corso dei suoi trentacinque anni di attività, la FAR ha promosso numerosi incontri, conferenze, workshop, seminari e pubblicazioni, invitando alla riflessione esperti di ambiti diversi, dall'arte contemporanea alla storia del tessuto, dall'antropologia alla letteratura fino alla cultura d'impresa.

Il progetto *Rewind* ha come scopo la diffusione e la condivisione di questa straordinaria risorsa. Il materiale selezionato, presentato con cadenza bisettimanale, spazia fra periodi e discipline diverse, offrendo una nuova prospettiva su tematiche e idee ancora attuali.

Guardare indietro, ri-ascoltare, re-imparare diventano così strategie per andare avanti e l'archivio si attiva come strumento fondamentale per immaginarsi nel futuro.