

la rivista di **en**gramma
settembre **2018**

158

Miti in moto

La Rivista di Engramma
158

La Rivista di
Engramma

158

settembre 2018

Miti in moto

a cura di

Alessandra Pedersoli e Stefania Rimini



edizioni**gramma**

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, mariaclara alemanni,
maddalena bassani, elisa bastianello,
maria bergamo, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi,
francesca filisetti, anna fressola,
anna ghiraldini, laura leuzzi, michela maguolo,
matias julian nativo, nicola noro,
marco paronuzzi, alessandra pedersoli,
marina pellanda, daniele pisani, alessia prati,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson,
christian toson

comitato scientifico

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, hartmut frank,
maurizio ghelardi, fabrizio lollini,
paolo morachiello, oliver taplin, mario torelli

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

158 settembre 2018

www.egramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@egramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

© 2019

edizioniengramma

ISBN carta 978-88-94840-81-0

ISBN digitale 978-88-94840-53-7

finito di stampare dicembre 2019

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

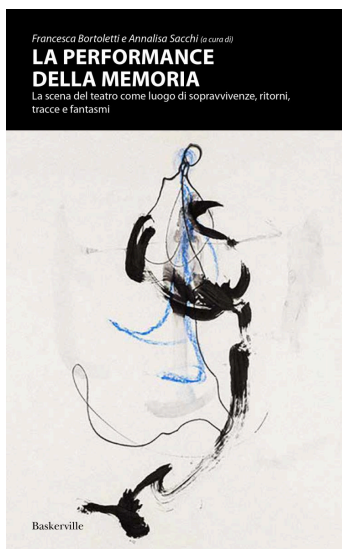
- 7 *Miti in moto. Editoriale*
Alessandra Pedersoli e Stefania Rimini
- 11 *Michel Foucault, "Errare nell'oscura festa dell'anarchia incoronata"*
Michela Maguolo
- 45 *La materia del mito*
Maria Grazia Ciani
- 57 *The British Uncanny*
Maurizia Paolucci
- 79 *La performance della memoria*
Francesca Bortoletti e Annalisa Sacchi
- 97 *Decapitare la Gorgone*
Silvia De Min
- 119 *A distanza ravvicinata. L'arte di Mario Martone*
Bruno Roberti
- 135 *Segni in piena luce. Sulla mostra "Duilio Cambellotti. Mito, sogno e realtà"*
Antonella Sbrilli, con uno scritto di Valerio Eletti

La performance della memoria*

presentazione del volume di Francesca Bortoletti, Annalisa Sacchi

* Presentiamo il volume *La performance della memoria. La scena del teatro come luogo di sopravvivenze, ritorni, tracce e fantasmi*, Baskerville, 2018. Il testo, che pubblichiamo per gentile concessione dell'Editore, è l'introduzione al volume curato dalle stesse autrici.

Introduzione



Questo libro nasce da un incontro e da un'intuizione che, balenata ormai quasi dieci anni fa nella Sala Rossa di quella Scuola Superiore di Studi Umanistici che Umberto Eco aveva fondato a Bologna, è poi andata crescendo e prendendo forma, misurandosi di volta in volta con esaltazioni e affanni, accordi e inconciliabilità. Un primo barlume di quella intuizione era apparso in realtà già alcuni anni prima fra le aule del Warburg Institute durante uno dei seminari bruniani, un tempo annuali, che ci aveva messe di fronte ai comuni interrogativi sulle intersezioni tra il paradigma teatro e le immagini di memoria, la sua arte e le sue pratiche, generando tra noi una sorta di fruttuosa alchimia.

Alla Scuola Superiore, nella grande sala affrescata in cui il corteo imperiale incontra quello papale per l'incoronazione di Carlo V a Bologna, riprendendo le fila dei dialoghi londinesi, avevamo organizzato un ciclo di lezioni magistrali, invitando o variamente coinvolgendo alcuni degli autori

che oggi figurano in queste pagine. A partire da quelle giornate nuovi incontri, confronti e scambi presero avvio popolandolo la scena del nostro cammino di nuovi autori per le pagine di questo libro e di un discorso idealmente polifonico.

Ci eravamo trovate, noi curatrici, per via di ricerche che, salpate da sponde lontanissime degli studi teatrologici, s'erano poi avvicinate attraverso l'intreccio di temi, problemi e piste comuni. Rinascimentista l'una, studiosa di estetica della performance l'altra, concordavamo su un'idea che è poi rimasta l'asse portante della ricerca che in queste pagine confluisce: ovvero che il teatro, l'arte effimera per antonomasia, è in sé *machina memorialis*, luogo di produzione di presenza sia nell'atto del suo svolgersi che in quello di memorizzare i suoi fantasmi e le sue tracce.

In un suo breve saggio Eco, gran conoscitore di mnemotecniche, interrogandosi sulle ragioni dell'impossibilità di istituire un'*ars oblivionalis*, definiva quella della memoria come la capacità essenziale di produrre presenza: si dimentica cioè, secondo questa ipotesi, non per cancellazione, ma per sovraimpressione, non per assenza ma per moltiplicazione di presenza [1]. Una presenza che nelle nostre discussioni trovava nel teatro la sua arte privilegiata, impressa nel qui e ora della sua manifestazione, ma allo stesso tempo capace di articolare la sua memorabilità futura. L'attenzione si spostava dunque nelle nostre investigazioni dall'idea di teatro come forma metaforica (teatro di memoria) – cui Eco sovente ricorre nelle sue pagine e che ritorna come costante della vasta letteratura orbitante nei *memory studies* –, alla sua qualità materiale e alla sua vocazione essenziale: quella di essere per l'appunto un'arte che produce (e moltiplica) presenza. Si trattava, dunque, sin da quell'avvio bolognese, di interrogare la scena per intravedere, nella lunga colata di tempo che va dalla *Fabula di Orfeo* di Poliziano all'*Orfeo ed Euridice* di Romeo Castellucci, il profilo di una strategia, di una logica, di una tecnica, per cui il teatro costruisce la sua propria memorabilità a venire, una memorabilità di tipo non monumentale, non immobile, non autoritario.

Il nostro oggetto, distribuito nella pluralità di saggi e di sguardi qui presentati, è stato a un tempo generale – il teatro è in sé archivio,

macchina di selezioni, ripetizioni, e disseminazioni, *medium* di un ritorno – e particolare – la ricomparsa di una precisa forma di rappresentazione che ha una determinazione storica e una serie di riemersioni. Motivo ricorrente delle nostre interrogazioni è stato infatti il rapporto che lega la ricerca di efficacia dell'azione performata con la memorabilità delle immagini e infine con il teatro, ovvero con l'esercizio della visione di ciò che passa.

C'è qui in gioco molto più che un interesse storicistico o l'indicazione di una metodologia per un rinnovato approccio allo studio d'archivio. C'è in gioco una politica degli affetti, la possibilità di dare al presente la consistenza di un campo di forze che è attraversato da un passato che si direbbe altrimenti sepolto, e che si rivolge verso il futuro.

Se un'arte della memoria fosse infatti all'opera in scena, se una certa scena fosse costruita secondo una retorica della memorabilità capace di indurre un effetto memoriale negli spettatori, allora questa scena sarebbe anche in grado di fondare una comunità non solo in termini di istantaneità (la compresenza degli spettatori nello spazio e nel tempo dell'evento) ma di durata, tramite la costruzione di una memoria – futura – comune, un segreto appuntamento tra quelli che condividono nient'altro che un ricordo. Ancora, se la costruzione di una certa memorabilità a teatro passasse per principi quantificabili, ripetibili e trasmissibili, sarebbe lecito ipotizzare che l'efficacia così scoperta tornasse poi come forma (e come forza) attualizzabile in modi e luoghi differenti nel corso della storia.

L'ipotesi centrale che il presente libro esplora è dunque che il teatro possa essere considerato un archivio di memoria in sé, che esso stesso articoli una particolare *ars memorandi*, la possibilità di comporre un archivio affettivo e mnemonico depositato nella memoria vivente dello spettatore e produttivo di un immaginario che diviene memoria comune e collettiva. Questa ipotesi differisce sostanzialmente dal dibattito classico sulla teatralità dei modelli di mnemotecnica, sull'oralità e sulle strategie di archiviazione, registrazione e trasmissione di una cultura performativa, e mira a investigare il teatro come un archivio vivente, e l'atto e lo spazio della performance come azione e luogo, spesso privilegiati, della pratica della memoria.

Partendo da questa prospettiva s'intende qui considerare lo studio della performance dal vivo, sia essa di teatro, danza o musica, non come ciò che scompare ma come atto della sopravvivenza, non per la sua condizione effimera ma per le sue ricadute, ricomparsa, ritorni e fantasmi. La tensione della nostra narrazione è spostata dal fatto spettacolo alla memoria della scena – anche quando essa, come nel caso di episodi contemporanei, è estremamente recente. In questa direzione anche i silenzi e gli oblii divengono eloquenti.

La memoria della scena

La discussione va inquadrata all'interno dell'indagine storica, che le discipline del teatro hanno fatto propria, affermando con Marc Block la "rivincita dell'intelligenza sul mero dato di fatto" e la rivalutazione dei singoli processi di memorizzazione formulata *in primis* dalle *Annales* [2], e ripresa poi dalla messa in discussione del "documento monumento" avviata da Paul Zumthor, e alla progressiva definizione di una nuova epistemologia del documento di Michel Foucault e Jacques Le Goff, ma anche dalle proposte sul concetto di memoria e sui sistemi della sua attivazione di Theodor Adorno [3].

Su queste fondamenta la nostra discussione mira a condurre l'analisi verso la comprensione di quei sistemi associativi propri dell'*ars memorandi*, divenuti oggetti di studio di preziosi contributi sulle arti figurative e sull'arte della memoria, che nel teatro trovano di volta in volta un terreno privilegiato. In particolare, a partire dalle ricerche pionieristiche attraverso cui Frances Yates ne riscopre la tradizione, l'*ars memorandi* ha variamente influenzato una serie di studi che hanno investigato i principi delle mnemoniche in campi diversi, dall'antropologia della memoria di Carlo Severi agli studi sulla meditazione monastica di Mary Carruthers, alle indagini sull'efficacia delle immagini di Lina Bolzoni [4]. E ancora, vale la pena citare almeno le ricerche di Paolo Rossi sulla logica del linguaggio come chiave universale di accesso al sapere, e quelle di Umberto Eco sulla lingua perfetta, di Paul Zumthor sulla rima mnemonica, e Pierre Nora sull'analisi delle architetture memoriali, e ancora le più recenti ricerche in ambito musicologico di Anna Maria Busse Berger che avviarono una nuova e fruttuosa linea di studi sulle pratiche mnemoniche musicali [5].

Si tratta di una tradizione di studi su cui si è composta una monumentale indagine attraverso i luoghi della memoria, cosiddetta, artificiale, dissotterrando i *loci* immaginari e reali dalla storia della cultura occidentale e riconoscendo nella tradizione dell'arte della memoria un metodo sostanzialmente coerente, nonostante le specifiche metamorfosi nel corso del tempo, a partire dalle riflessioni di Platone e Aristotele, e dal fortunato modello dell'*Ad Herennium*, compilato nel I secolo a.C. da un anonimo maestro di retorica a uso dei suoi studenti, e ancora dalle concettualizzazioni visuospatiali di Sant'Agostino.

Tuttavia, sebbene questa ricca tradizione di ricerche abbia riscoperto l'arte della memoria, mostrando il ruolo che essa gioca per secoli nel panorama culturale europeo e nelle invenzioni del teatro, paradossalmente l'interesse della teatrologia si è tenuto sostanzialmente ai margini del campo delle mnemoniche e degli studi dell'arte della memoria [6], che qui s'intende recuperare rimarcando di volta in volta la loro archetipa connessione con il paradigma teatro e l'azione performata, in cui si producono immagini, testi, repertori, gesti, pensieri 'memorabili', capaci cioè di essere ricordati nelle memorie di attori e spettatori, ma anche di moltiplicarsi e distribuirsi in forme differenti alimentando residui viventi della loro stessa manifestazione.

Questo studio mira cioè a portare alla luce un sistema di pensiero che, partendo dai fondamenti storici della teatrologia, li riattiva nelle realtà storico culturali, muovendosi all'incrocio fra discipline diverse, e fra dimensione spaziale e temporale, verbale e figurativa, socio-psicologica e culturale. Un sistema volto alla ricerca di "quel mondo di passioni, di azioni, di movimento che – come notava Aby Warburg – è l'anima della poesia", e insieme del teatro e della danza – in quanto "arti del movimento" –, come si ricava sin dai suoi studi sugli intermezzi fiorentini o intorno all'*Orfeo* del Poliziano e alla danza estatica delle menadi, sopravvissuta quest'ultima nel *Baccanale* di Isadora Duncan, a Bayreuth nel 1904 [7].

È nel Rinascimento e, con esso, nella rinascita dell'antichità classica che Warburg aveva individuato il principio del movimento, utilizzato nelle arti (e in poesia) come "strumento di intensificazione della caratterizzazione psicologica", mediato secondo lo studioso di Amburgo dalle pratiche delle

arti performative coeve da lui definite, in ripresa della formulazione burckhardiana, come 'forme intermedie' tra arte e vita: gli intermezzi, le entrate trionfali, le rappresentazioni teatrali in quanto azioni viventi riattivavano con significati diversi il modello classico, trasfigurandolo nella sfera artistica e sociale come efficace veicolo mnemonico di selezione, trasmissione e creazione di un nuovo sapere [8]. Esiste dunque un teatro superstite, il cui tempo e il cui spazio eccedono quello della sua effettiva produzione, un teatro che continua a ripetersi attraverso la sopravvivenza di resti delocati e viventi, nelle arti, in poesia o in nuova altra forma, altri tempi, altri spazi.

L'intuizione burckhardiana è tanto fertile da trasmettersi in un contesto apparentemente assai lontano: quello della contemporanea disamina sullo statuto ontologico delle arti performative. L'espressione *performing remains* suggerita da Rebecca Schneider, in risposta all'approccio radicale verso il problema dell'archiviazione e dell'archiviabilità dell'evento della performance pronunciato da Peggy Phelan [9], riecheggia infatti, non a caso, la nozione proposta da Burckhardt di *Lebensfähige Reste*, 'residui vitali', (cui fu debitore come abbiamo visto, tra gli altri, lo stesso Warburg), che manifesta una sua peculiare attuazione sulla scena teatrale. I resti non sono infatti solo vivi ma attualizzati, resi performativi, incarnati dalla sostanza materiale della scena e dal corpo vivente dell'attore.

Parallelamente alla vasta letteratura sviluppatasi intorno ai *memory studies*, a partire dagli anni Settanta del Novecento i *performance studies* di matrice nordamericana avevano infatti affrontato la questione della memoria specifica prodotta dall'evento performativo intorno all'intuizione che del teatro rimane sempre un resto non esaurito, rimane uno spettatore che si attarda, resta un'evenienza che continua a prodursi oltre il tempo istituzionale dell'evento. Se Phelan denunciava l'impossibilità per la performance di essere "salvata, registrata, documentata, se non come circuito di rappresentazioni di rappresentazioni" affermando laconicamente che "l'unica vita della performance è nel presente" [10], la visione di Schneider muta sensibilmente la prospettiva dell'analisi sostenendo che la scena teatrale sia integralmente votata alla scomparsa solo se ci si attesta sulle consuetudini e sulla operatività istituzionale dell'archivio [11], poiché, afferma la studiosa, "nel privilegiare una comprensione della performance come rifiuto di rimanere, stiamo

ignorando altri modi di conoscere, altri modi di ricordare, che potrebbero essere collocati proprio nei modi in cui la performance rimane, ma rimane diversamente?" [12]. Nell'ipotesi di Phelan la performance manifesta, nei confronti dell'archivio, della storicizzazione, della conservazione, un certo atletismo della fuga: la sua memoria non può impressionare alcuna traccia materiale [13]. Per Schneider invece la questione centrale della performance non è che, come tutte le cose, passa, ma al contrario che essa ha pressoché tutta la sua vita davanti, moltiplicata e distribuita nelle occorrenze singolari che continueranno ad alimentare i residui viventi della sua manifestazione, così come le memorie singolari dei suoi spettatori.

Se dunque analizziamo la performance non come ciò che scompare (come si attende l'archivio), ma come atto di sopravvivenza e contemporaneamente come strumento di ri-comparsa, è possibile investigare edificazioni alternative della memoria. Tra la monumentalizzazione della memoria e la metafisica dell'assenza dell'evento irripetibile si apre dunque un terzo spazio, quello della differenza, quello di una scena che rimane diversamente. Quello che intendiamo dimostrare è che il teatro come arte della memoria, specie dalla metafora e dalla pratica radicata a partire dal Rinascimento, è intelligenza della scena e della sua ricerca di futuribilità. Questa ipotesi viene fatta reagire a esperienze concentrate nel Rinascimento e nel contemporaneo, non solo e non tanto perché sono gli ambiti di specializzazione di noi curatrici, ma soprattutto perché a queste altezze cronologiche si addensano le esperienze e le teorizzazioni a nostro avviso decisive nel rapporto tra scena e memoria.

Nelle pagine di questo libro scorre, sotterranea e strutturante come colonna spinale, la trama di una storia di lunga durata, in cui teatro e arte della memoria intrecciano le reciproche traiettorie, e ricompongono alcune tracce dell'azione performata e di una memoria della scena, ne svela i ritorni, ne comprende i sistemi di memorabilità, sia quella in atto che in potenza.

Atlanti del teatro

Alla scena teatrale l'arte della memoria costantemente si riferisce, usando il teatro come una metafora spaziale più che come un evento effettivo della visione, ed elaborando in dialogo con il teatro virtuosi modelli,

sull'esempio degli antichi oratori e retori, di pratiche mnemoniche e di azioni performati, intese come esperienza del mondo che si sottrae ad una archiviazione monumentale e immobile [14]. Come un'*Idea di teatro* – che è poi il titolo di un progetto leggendario immaginato da Giulio Camillo, di cui non rimase per l'appunto che l'*Idea* (1550) [15] – l'arte della memoria si struttura nel Rinascimento sull'immagine di un teatro, o meglio di un anfiteatro, che raccoglie la memoria del sapere affidandola ad un sistema di testi e immagini, parole e cose, attivando meccanismi retorici e iconici miranti a dar forma nuova a ciò che conserva.

La scena di un'azione ideale, compiuta attraverso un percorso ordinato di luoghi, in cui viene a collocarsi un'immagine che, attraverso il gioco delle associazioni, verrà collegata alle cose da ricordare. Come spiega Lina Bolzoni in una delle numerose, preziose pagine scritte intorno ai teatri di memoria e ai sistemi mnemonici tra testi (manoscritti o a stampa), immagini e oralità, “[a]l momento del bisogno, chi pratica l'arte camminerà idealmente attraverso i ‘luoghi’; in essi ritroverà le immagini, le quali metteranno di nuovo in moto il gioco delle associazioni, così da restituire i ricordi che sono stati loro affidati” [16]. Tanto più tali immagini saranno straordinarie, impressionanti o insolite, meravigliose o ridicole, tanto meglio assolveranno al compito di essere *imagines agentes*, ovvero di permettere la fissazione mnemonica.

Una sorta di viaggio iniziatico, simile a quello compiuto dal Poliphilo dell'*Hyperotomachia*, opera d'ispirazione neoplatonica che Camillo doveva conoscere bene, in cui il protagonista mira a raggiungere Citera, l'isola di Venere – e con essa la “vera Sapienza” –, rappresentata in forma circolare e avente al suo interno un “mirabilissimo amphiteatro” [17]. Camillo, quell'anfiteatro, lo immagina (e ne realizza forse un prototipo in legno) come luogo in cui lo spettatore che vi viene ammesso sia in grado di padroneggiare, d'un sol colpo, tutto il sapere, grazie a un sistema di luoghi e immagini bastanti a “tener a mente e ministrar tutti gli humani concetti, tutte le cose che sono in tutto il mondo” [18]. Anche se si tratta di un teatro mentale, nel disegnarlo Camillo assume a modello quelli romani descritti da Vitruvio nel *De Architettura*, che dalla sua *editio princeps* del 1486 circolava fra umanisti e artisti, alimentando, parallelamente alla diffusa e varia prassi spettacolare coeva, una fertile letteratura sull'architettura di spazi scenici e sulla progettazione/

invenzione di un luogo teatrale che s'intrecciò, in un rapporto di reciproco scambio, con l'elaborazione di immagini e parole sottese alla creazione di concrete macchine memoriali [19].

Camillo rappresenta solo un caso tra quelli, numerosissimi, che nel Rinascimento europeo testimoniano della relazione tra memoria e teatro e che usano il teatro come un atlante ideale della memoria: dal *Theatrum vitae humanae* (1565) di Theodor Zwinger alle *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi* (1565) di Samuel Quicchebergs, al *Theatrum Mundi* (1581) di Pierre Boaistuau, all'*Universae Naturae Theatrum* (1597) di Jean Bodin, al *Theatrum Scholasticum* (1610) di Johann Heinrich Alsted, fino al caso forse più rilevante, il *Theatrum orbi* descritto da Robert Fludd nella sua *Ars memoriae* (1619) [20]. Su un piano generale, tutti questi esempi descrivono un luogo ideale in uno spazio a forma di teatro che ha però a che vedere con un'astrazione teatrale, non con un'entità materiale, attraverso cui, tuttavia, la 'cosa' (immagine, parola, concetto) fonda il suo fronte memorabile. Tutti questi esempi, tranne uno: il *Theatrum Orbi* di Fludd, nel quale forse è possibile intravedere il profilo di un teatro reale della storia. È lì, nel crocevia tra ars memorandi e scena materiale, che si incunea la straordinaria ipotesi della Yates, la sua possibile ricostruzione della scena del più famoso dei Teatri del mondo: il *Globe Theatre* di William Shakespeare, dove il fantasma di re Amleto pronuncia la sua supplica: "Remember me".

Su questi processi di elaborazione di pensiero e sulle connessioni dei teatri di memoria con la pratica teatrale e la potenzialità metaforica del teatro s'incentra il saggio di Andrea Torre posto in apertura del nostro volume all'interno della sezione dedicata alla "memoria della visione". La scena qui emerge integralmente come forma che pensa un pensiero mnemonico, come *machina memorialis*, e come tale essa funge tanto come metafora che come esperienza della realtà, che dal primo Cinquecento trova una sua caratterizzazione topica nell'immagine, letteraria ma anche performativa, per l'appunto del *theatrum mundi*. Un teatro che nella Venezia del Cinquecento si materializzava come edificio teatrale reale, sebbene ancoraprovisorio, di forma circolare, decorato esternamente e internamente di segni celesti e del globo, fluttuando nelle acque della laguna da piazza San Marco lungo il Canal Grande per le occasioni speciali di celebrazione e spettacolo: portava con sé l'idea di un

complesso programma poetico/visivo, e insieme politico, che selezionava e riattivava l'eredità del mondo antico, divenendo in quelle giornate festive luogo di sintesi e diffrazione di un sapere che mirava ad essere universale, mettendo davanti agli occhi degli astanti – avrebbe detto Camillo – “tutti gli umani concetti” [21]. Da questa prospettiva la rappresentazione teatrale, esemplificabile nello specifico della scena rinascimentale negli apparati delle feste, si pone come luogo privilegiato di memorabilità in cui le idee si traducono in immagini (viventi), suoni e *fabule*, attraverso i quali la memoria stessa è resa visibile.

Prendendo la festa come oggetto privilegiato della nostra narrazione, scorgiamo allora, nell'impostazione del percorso proposto da Claudia Cieri Via sulla centralità che Warburg riconosceva ai sistemi teorici ed esperienziali del teatro e alla festa, e poi ancora nelle esemplificazioni del saggio successivo sulle feste medicee, come, in queste macchine memoriali, le immagini non sono solo il ricordo di eventi rappresentati, ma segnano un passaggio privilegiato della trasmissione dell'antico. Questa si compone di forme e pratiche di un'arte rappresentativa e mimetica che si traduce in nuova forma di arte – gli arazzi, le decorazioni di uso quotidiano, le incisioni, i disegni o altre opere d'arte pittoriche scultoree – o in poesia, attivando *topoi* antichi nell'immaginario letterario dei testi rinascimentali [22]. La retorica della memoria, così, sposta e defamiliarizza la storia del teatro.

Perché una cosa è dire che il teatro è arte destinata alla sparizione nell'atto stesso della sua produzione, di fronte a cui lo storico può al più opporre un tentativo di conservazione che rimarrà sempre limitante rispetto al suo oggetto, altra cosa è dire che la scena – una certa scena – è una forma che in sé pensa ed esperisce un pensiero mnemonico. Un pensiero che nel ripetersi del cerimoniale festivo, così come in quello di ciascuna performance, assume ogni volta nuova forma. Una serie di “ripetizioni adattate”, come nel caso del reiterato spettacolo, nel corso della storia asburgica, dei cerimoniali della *Vergine* di Anversa, qui raccontati da Stijn Busselse Bram Van Oostveldt attraverso la lente della nozione schechneriana di *restored behaviour*, svelando le varianti all'interno della tradizione di un cerimoniale che ogni volta si rinnova sulla base delle contingenze storiche e festive, affermando il potere della sua memorabilità.

Un'esperienza che con François Quiviger può essere definita immersiva e multisensoriale, e che si materializza nella proposta dello studioso di analizzare il banchetto rinascimentale – momento rappresentativo e conviviale, come noto, cruciale della festa – come un'opera d'arte performativa, riconnettendo, attraverso le idee e le pratiche teatrali del XX secolo, la visione del mondo dell'età premoderna con le espressioni delle sue sopravvivenze. Ma come si compone questo sapere, quali sono i principi generali di quest'arte, quali le pratiche mnemoniche della scena e dell'azione performata?

Uno studio sull'impatto dell'arte della memoria sul teatro e le pratiche performative a partire dal teatro medievale fino ai nostri giorni è atteso da tempo. Grandi passi avanti sono stati compiuti da parte degli studi musicologici con le investigazioni di Anna Maria Busse Berger che, ripartendo dagli esiti delle ricerche di Mary Carruthers sul meccanismo mnemonico attraverso il processo di creazione di immagini in luoghi ritualizzabili [23], ha reimpostato i termini dei rapporti tra oralità e scrittura, testo e performance, notazione ed esecuzione nella società premoderna, trovando nella scrittura, come nella stampa, nuove possibilità di sviluppo dei sistemi di percepire, memorizzare, comporre e 'performare' il repertorio polifonico dell'epoca. Da questo presupposto muovono i contributi rispettivamente di Philippe Canguilhem e di Stefano Lorenzetti nella seconda parte del nostro volume dedicata alla "memoria del performer".

Nell'affermare che i brani polifonici del XV e XVI secolo, di cui ci resta un ricco repertorio testuale, non fossero composti 'sulla carta' ma 'a mente', l'interrogativo che guida le ricerche sia di Canguilhem sia di Lorenzetti mira a tessere una griglia via via sempre più serrata per spiegare in che termini l'*ars memorandi* s'invera nella performance del musicista (ma potremmo anche dire similmente dell'attore), offrendo metodi e tecniche per memorizzare il canto (Canguilhem), visualizzandolo nella mente, e costruendo mentalmente le strutture polifoniche sulle quali eseguire la sua performance (improvvisata) di *vox* e *gestus* (Lorenzetti). Tale sistema era usato non solo nel processo compositivo di testi e musiche, ma può essere considerato alla base anche di quel processo creativo che guidava la costruzione di programmi rappresentativi fatti di diagrammi e figure, come osservato nel caso specifico dei programmi visivi e poetici

ritualizzati entro la cornice della festa, attraverso la rappresentazione di pensieri memorabili.

La ricaduta poi in scrittura, sia nella forma manoscritta che a stampa, di testi, storie e musiche che componevano la performance popolava la pagina scritta di fantasmi e sopravvivenze riattivati entro nuovi sistemi, che riresentavano, come nel caso della produzione editoriale madrigalesca presa in esame da Massimo Ossi a conclusione della nostra narrazione intorno al performer, realtà e pratiche performative del musicista, come dell'attore comico dell'arte, la cui eco risuonava nella forma poetica e in un immaginario visivo che nella performance aveva trovato il suo momento di più alta memorabilità.

Le estremità del teatro

Come abbiamo visto, il relativo silenzio che gli studi teatrali dedicano a quelli di memoria è opposto a un preciso sapere che sulla scena, almeno dal Rinascimento, corre come un fiume carsico. Richard Foreman, ad esempio, ha usato a partire dagli anni Settanta come sigillo per il suo Ontological-Hysteric Theatre l'immagine di quello che è considerato da Yates il *memory theatre* per eccellenza, la miniatura contenuta nel trattato sulla memoria di Robert Fludd. Ancora oggi sempre Foreman dissemina la sua scena di indizi che rimandano, in maniera insieme ermetica e palese, all'*ars memorandi* e alle sue inclinazioni teatrali.

Ma è poi in varia misura tutto il teatro di regia, dal modernismo al contemporaneo, ad essere ossessionato dalla possibilità della sua salvazione, che va dall'annotazione minuziosa dei *Modellbuch* brechtiani alla traduzione, sotto forma filmica, di lavori mastodontici come la *Tragedia Endogonia* della Societas Raffaello Sanzio, di cui i video artisti Cristiano Carloni e Stefano Franceschetti firmano un *Ciclo filmico* (2007). E l'arte della memoria si ritrova anche esibita e tematizzata in scena, in tutta l'opera di Tadeusz Kantor, esaminata nel saggio Michal Kobialka, nella terza sezione di questo volume dedicata alla "memoria della performance"; ma anche negli interessi di Ejzenštejn e nella sua sperimentazione di regista teatrale messa qui a fuoco da Alessia Cervini.

Infine, la questione memoriale è centrale nel rapporto che si instaura col passato inteso come custode di un repertorio che nel presente viene

interrogato in un corpo a corpo che demonumentalizza le consegne della tradizione per farsi esperienza e forma di vita, com'è nel saggio che Stefano Tomassini dedica al lavoro di Cristina Kristal Rizzo su *Le Sacre du Printemps*.

Il presente acronico del teatro si distende infatti tra il tempo passato che ritorna e il tempo futuro in cui lo spettatore ricorderà: "Remember me", intima il fantasma di Amleto, un'immagine sopravvivate che nella scena ha il luogo della propria ricomparsa e la promessa della propria memorabilità. Perché il teatro non è altro, per il performer così come per lo spettatore, che "la lunga iniziazione del corpo al mistero della sua scomparsa", come sostiene Herbert Blau, che scrive: "Quando parliamo di ciò che Stanislavskij definiva 'Presenza in atto', dobbiamo parimenti riferirci alla sua Assenza, alla dimensione del tempo nell'attore, al fatto cioè che colui che sta agendo in scena potrebbe morire lì di fronte ai nostri occhi, come in effetti sta facendo" [24]. Il performer 'live' - a differenza dell'attore cinematografico ad esempio - si muove nel tempo reale che lo approssima alla sua propria morte. La presenza dell'attore costituisce così per antonomasia (poiché tocca la possibilità dell'evento radicale, il non-prevedibile estremo: la sua propria morte) il richiamo alla finitezza della scena che è poi la finitezza dell'essere umani.

Allora le "estremità del teatro", come le chiama Herbert Blau, non possono che essere la materialità del corpo e la sua scomparsa. Ciò appare tanto più chiaramente quando la materialità e la scomparsa sono eventi precipitati dal mondo sulla scena di una performance o di un *reenactment*, com'è nei lavori delle Donne in Nero di Belgrado raccontati con passione da Aleksandra Jovicevic, o ancora nel ripresentarsi dei minatori dello storico sciopero di Orgreave, in quanto attori, sul campo di battaglia contro la polizia inviata dalla Thatcher, com'è nell'opera di Jeremy Deller su cui verte la ricerca di Viviana Gravano. Perché in queste opere risuona il richiamo universale all'esposizione alla quale, in quanto essere mortali, siamo soggetti: come avviene, per altri aspetti, nel lavoro sui *Persiani* di Peter Sellars, su cui si incentra il testo di Daniela Sacco, ad apertura della nostra quarta ed ultima sezione sulla "memoria del personaggio", dove il conflitto è a un tempo antichissimo e presente, piantato com'è nel contemporaneo della guerra americana in Iraq. E universale è la vicenda memoriale, storica e privatissima che costituisce l'ossessione del teatro di

Kantor, oppure la trasfigurazione mitologica a cui viene sottoposto il corpo offeso di Els, la protagonista dolente e paradossale dell'*Orfeo ed Euridice* di Castellucci che è al centro dell'analisi di Alan Read a chiusura del volume.

Perché questa esposizione radicale alla quale siamo destinati e che in scena subisce un'intensificazione essenziale è, secondo una logica paradossale che può manifestarsi solo col teatro, un viatico per affermare il corpo: non solo il segno della sua resistenza ma, nell'implacabilità della determinazione che accomuna le azioni delle Donne in Nero coi corpi martoriati della Societas Raffaello Sanzio, coi vecchi dietro ai banchi di Kantor, con l'ordalia di un re persiano per Sellars, è testimonianza di un rispetto inviolabile. Il corpo che resiste è il soggetto del teatro, lo è sempre stato dal momento che il teatro occidentale, a partire dalla *Tragedia* classica, si è confrontato sistematicamente con l'altro suo estremo, la diaspora, quella della scena che passa e quella dei corpi che si decompongono e spariscono. La permanenza dello spettacolo oltre il tempo dell'evento, così come quella dei corpi oltre la soglia dell'esistenza, è esattamente il privilegio a cui il teatro incessantemente anela. Il privilegio di essere ricordato, in altre parole, è del teatro l'orizzonte e la speranza, e il corpo che resiste e ribadisce la sua pesantezza e la sua materialità doppia in scena, e in parte esorcizza, la sparizione che lo assedia.

Note

[1] Cfr. U. Eco, *An Ars Oblivionalis? Forget It!*, PMLA, 103.3 (maggio 1988).

[2] M. Bloch, *Apologia della storia e mestiere di storico*, Torino 1969 [1949]; Febvre L., *Problemi di metodo storico*, Torino 1966 [1953]. L'impostazione di Bloch e delle *Annales* aveva poi condotto Walter Benjamin a parlare di testimonianze in 'contropelo', ossia, come sottolinea anche Carlo Ginzburg "contro le intenzioni di chi le ha prodotte, anche se di quelle intenzioni si deve naturalmente tener conto", che implica che "ogni testo - anche quello letterario - include elementi incontrollati", quelle "zone opache" che ciascun testo lascia dietro di sé. C. Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano 2000, p. 47, pp.87-108; W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, Torino 1997, p.31. Sempre di Ginzburg si veda anche *Il filo e le tracce*, Milano 2005.

[3] P. Zumthor, *Document et monument. A propos des plus anciens textes de langue française*, "Revue des sciences humaines", 97 (1960), pp.5-19; M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, Milano 1971 [1969]; Th. Adorno, "Commitment", *The Essential Frankfurt School Reader*, a cura di A. Arato e E. Gebhardt, Oxford, 1978. Si

veda anche M. De Certeau, *La scrittura della storia*, Milano 2006 [1975]. La conseguenza immediata a questa prospettiva è stata, in ambito teatrologico, il superamento del preconcetto 'testocentrico' e il passaggio dall' 'oggetto-testo drammatico' all' 'oggetto-spettacolo' e da questo all' 'oggetto teatro', e alla concettualizzazione del 'testo spettacolare' / 'performance text' che Patris Pavis sintetizzerà nel concetto di "scrittura scenica". P. Pavis, *Dizionario del teatro*, a cura di P. Bosisio, Bologna 1998, p.386. Si veda fra gli altri anche G. Wickham, *The Medieval Theatre*, New York 1974; M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma 2008 [1988]; M. Kobialka, *This is my Body. Representational Practices in the Early Middle Age*, Minneapolis 1999; R. Guarino, *Il teatro nella storia*, Roma-Bari 2005.

[4] F. A. Yates, *L'arte della memoria*, Torino 1972 [1966]; M. Carruthers, *The Book of Memory. A study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1990; L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, Torino 1995; C. Severi, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Torino 2004. All'intento di documentare una 'storia' delle mnemotecniche e della memoria rispondono la *Bernard Zufall collection on Mnemonics* della Yale University Library e il Fondo Young, la cui acquisizione fu condotta da Umberto Eco per la biblioteca dell'Università della Repubblica di San Marino, cui si lega anche il progetto per *Atlante delle immagini di memoria* diretto da Lina Bolzoni.

[5] Cfr. P. Rossi, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano-Napoli 1960 e Id., *Studi sul lullismo e sull'arte della memoria nel Rinascimento. I teatri del mondo e il lullismo di Giordano Bruno*, "Critica di Storia della Filosofia", 14.1 (1959), pp.28-59; U. Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Bari 1993. P. Nora, "Mémoire collective", in *La nouvelle histoire*, a cura di J. Le Goff, Retz, Parigi 1978; A. M. Busse Berger, *La musica medievale e l'arte della memoria*, Roma 2008 [2005].

[6] Importanti eccezioni vanno senz'altro registrate. Si segnalano almeno M. Carlson, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor 2001; J. Enders, *The Medieval Theater of Cruelty: Rhetoric, Memory, Violence*, Ithaca-London 2002, e la raccolta *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, a cura di S. Franco e M. Nordera, Torino 2010.

[7] A. Warburg, *La Rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a cura di M. Ghelardi, Torino, 2004. Isadora Duncan si era ispirata per le sue immagini danzanti anche alla ninfa del Botticelli divenuta un topos nella formulazione warburghiana del concetto di Pathosformel all'antica. Si veda I. Duncan, *L'art de la danse*, "L'Oeuvre", 10-11, fasc. 34 (1911) ed. it. *Lettere della danza*, Firenze 1980 [1969]; Warburg Institute Archive, WIA. III.118.

[8] Aby Warburg vedeva nell'approfondimento filologico della cultura classica e nell'osservazione del mito la via necessaria per comprendere le questioni legate alle trasmissioni di un sapere e alle sue riattualizzazioni nella storia. In questa direzione il Rinascimento, e quello italiano in particolare, con la sua esigenza di rappresentare la realtà nel movimento transitorio come espressione di una gestualità intensificata, divennero da subito, come noto, il suo ambito privilegiato di indagine. A. Warburg, op. cit., p. 49-77. Si veda anche C. Cieri Via, *Introduzione a A. Warburg*, Roma-Bari 2011, p.16.

[9] Nel 1993 Peggy Phelan pubblica un saggio che sin dal titolo, *The Ontology of Performance: Representation without Reproduction*, denuncia un approccio radicale verso il problema dell'archiviazione e dell'archiviabilità dell'evento della performance. Cfr. P. Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, New York 1993.

[10] È un'asserzione che da un lato polemizza contro i tentativi di conservazione

promossi in particolare dalla teoresi semiotica e dall'altro risponde all'invito che Richard Schechner aveva rivolto ai teorici già negli anni Settanta: realizzare un vocabolario e una metodologia capaci di sostenere il peso dell'immediatezza e dell'evanescenza della performance. Se, infatti, la semiotica del teatro tentava di affermare strategie alternative di recupero e conservazione del fatto scenico, sebbene denunciandone la parzialità, la scuola americana insisteva sulla necessità di pensare radicalmente il fatto scenico come soggetto alla scomparsa, come ciò che diventa se stesso attraverso la scomparsa. Là dove la semiotica (specie con Michael Corvin, Tadeusz Kowzan, Patrice Pavis) tentava la strada della descrizione delle singole occorrenze spettacolari, trovandosi di fronte alle difficoltà relative alla documentazione e alla ricostruzione di una determinata messa in scena, oltre che con i più radicali interrogativi circa gli scopi e l'effettiva utilità di un approccio descrittivo/ trascrittivo/ricostruttivo, i performance studies americani invitavano (con Herbert Blau, Peggy Phelan, Richard Schechner, Barbara Kirschenblatt-Gimblett) a pensare rigorosamente alla performance come effimera. Cfr. R. Schechner, *Between Theatre and Anthropology*, Chicago 1985; B. Kirschenblatt-Gimblett, *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, Berkeley 1998; J. E. Muñoz, *Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts*, "Women and Performance: Journal of Feminist Theory", 8.2 (1996), p.10; H. Blau, *Take Up The Bodies: Theater at the Vanishing Point*, Urbana (IL) 1982; J. Blocker, *Where is Ana Mendieta: Identity, Performativity, and Exile*, Durham 1999 e *What the Body Cost*, Minneapolis 2004. [11] A questo proposito cfr. J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli 2005.

[12] R. Schneider, "Resti performativi", *B Motion. Spazio di riflessione fuori e dentro le arti performative*, a cura di V. Gravano, E. Pitozzi, A. Sacchi, Milano 2008, p.16.

[13] Questa tendenza sembra di recente controvertita specie nel campo dei *performance studies*, dove due convegni internazionali, il primo a Vercelli presso l'Università del Piemonte Orientale (2010), *Performance Studies International Italian Cluster #01*, dedicato all'idea di Archivi affettivi e curato da Marco Pustianaz, da Giulia Palladini e Annalisa Sacchi, e il secondo presso l'Università di Utrecht, dove si sono tenuti gli stati generali annuali di Performance Studies International con il convegno *Camillo 2.0 Technology, Memory, Experience, Performance Studies International #17*, 25-29 Maggio 2011.

[14] Cfr. J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, op.cit.

[15] L'opera a stampa fu pubblicata postuma nel 1550 sia a Venezia (da A. Bindoni) sia a Firenze (da L. Torrentino). Il testo è stato pubblicato in edizione moderna da Lina Bolzoni nel 1991 (Palermo) poi insieme a *L'Idea dell'eloquenza*, il *Detransmutation e altri testi inediti* nel 2015 (Milano). Si veda anche L. Bolzoni, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova 1984.

[16] L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, Torino 1995, p.XVIII.

[17] A Poliphilo, Camillo fa riferimento in un codice Marciano, come aveva rinvenuto Bolzoni (*Eloquenza e alchimia in Giulio Camillo: nuovi appunti*, "Quaderni utinensi", 5-6 (1985), pp.48-50; poi in *Il teatro della memoria*, cit). Si veda anche il recente saggio di Elena Tamburini su "Il teatro di Giulio Camillo e il teatro dei comici: un'ipotesi", *Culture del teatro moderno e contemporaneo per Angela Paladini Volterra*, Atti delle Giornate di studi (Roma, 2-3 ottobre 2015), a cura di R. Caputo e L. Mariti, Roma 2016.

[18] G. Camillo, *L'opere di M. Giulio Camillo*, Venezia, 1584, vol.II, p. 212, cit. in P. Rossi, op. cit., p.98.

[19] L'editio princeps del *De Architectura* di Vitruvio fu stampata a Roma nel 1486 con una dedica del pomponiano Sulpicio da Veroli rivolta al Cardinale Raffaele Riario, cugino del cardinale Giuliano della Rovere, futuro papa Giulio II. Al Riario,

Sulpicio chiedeva la costruzione a Roma di un vero teatro sul modello dell'antico: "theatro est opus". Si vedano le preziose pagine di Cruciani F., *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma 1983.

[20] Per quanto riguarda l'influenza delle mnemoniche nell'edificazione della scena rinascimentale, in particolare inglese, si veda Id., *Theatrum orbis*, a cura di T. Provierero e N. Aragno, Torino 2002; Id., *The Stage in Robert Fludd's Memory System*, "Shakespeare Studies", 3 (1967), pp.138-66; Id., *Architecture and The Art of Memory*, "Architectural Association Quarterly", 12.4 (1980), pp.4-13; Id., *Architectural Themes*, "AAFILES", 1.1 (1981-1982), pp.29-53.

[21] Fra gli altri si veda, L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino 1977; E. Muir, "Civic Ritual", *Renaissance Venice*, Princeton 1981; R. Guarino, *Teatro e mutamenti: Rinascimento e spettacolo a Venezia*, Bologna 1995; L. Padoan Urban, *Teatri e 'teatri del mondo' nella Venezia del cinquecento*, "Arte Veneta", 22 (1966), pp.137-46.

[22] Vista la vastità degli studi intorno alla festa rinascimentale, ci limitiamo a ricordare oltre agli studi pionieristici di Burckhardt e Warburg, anche Jaquot, Cruciani, Ventrone, Guarino, Pieri, Trexler, Muir, Bortoletti.

[23] M. Carruthers, op. cit. L'impostazione dell'investigazione di Busse Berger è debitrice anche degli studi antropologici di Jack Goody (*The interface between the Written and the Oral*, Cambridge, 1987).

[24] H. Blau, op. cit., p.83.

English abstract

What does remain of the theater when the curtain has closed? Can we identify a strategy, a logic, a technique, by which the theater builds its own memorability? "Remember me", the ghost of Hamlet's father, the king, intimates to his son. This is a persistent image that in the scene has the place of his reappearance and the promise of its own memorability.

The whole history of Western theater is animated by similar requests for survival, which allows the ephemeral art par excellence to persist beyond the specific moment in time of the event. This book addresses the form of returns with which the stage, in the Renaissance and contemporary theater, organize its own memorability. The subject matter is at one time general and particular. The central thesis of the book, developed through the various chapters, is that the construction of a certain memorability of the theater is based upon quantifiable, repeatable and transmissible principles. Furthermore, it is proposed that the effectiveness of the theater in terms of memorability evolves in new forms in the course of history, from antiquity to contemporary ages. Where an art of memory is at work on the stage, when a scene is built according to a rhetoric of memorability capable of inducing a memorial effect in viewers, theatre is able to found a community not only in terms of instantaneity (the presence of spectators in the space and time of the event), but also of duration, through the construction of a common - future - memory: a secret appointment among those who share nothing but a memory. The acronichal present of the scene then extends beyond the past time that returns, and the future time in which the spectator will remember, renewing the promise to Hamlet: "Remember me".



la rivista di **engramma**
settembre **2018**
158 • Miti in moto

Editoriale

Alessandra Pedersoli, Stefania Rimini

Michel Foucault, "Errare nell'oscura festa dell'anarchia incoronata"

Michela Maguolo

La materia del mito

Maria Grazia Ciani

The British Uncanny

Maurizia Paolucci

La performance della memoria

Francesca Bortoletti, Annalisa Sacchi

Decapitare la Gorgone

Silvia De Min

A distanza ravvicinata. L'arte di Mario Martone

Bruno Roberti

Segni in piena luce. Sulla mostra "Duilio Cambellotti. Mito, sogno e realtà"

Antonella Sbrilli, Valerio Eletti