Francesca Bortoletti e Annalisa Sacchi (a cura di)

LA PERFORMANCE DELLA MEMORIA

La scena del teatro come luogo di sopravvivenze, ritorni, tracce e fantasmi

Baskerville

Cosa rimane del teatro quando il sipario si è chiuso?
Si può rintracciare una strategia, una logica, una tecnica, per cui il teatro costruisce la sua propria memorabilità?

"Remeber me", intima ad Amleto il fantasma del re suo padre, un'immagine insistente che nella scena ha il luogo della propria ricomparsa e la promessa della propria memorabilità.
Tutta la storia del teatro occidentale è animata da simili richieste di sopravvivenza, che permettono all'arte effimera per eccellenza di rimanere oltre il tempo specifico dell'evento.
Questo libro interroga la forma dei ritorni con cui la scena teatrale, nel Rinascimento e nel contemporaneo, organizza la propria memorabilità. L'oggetto è insieme generale – il teatro è in sé archivio, macchina di ripetizioni, medium di un ritorno – e particolare – la ricomparsa di forme specifiche di rappresentazione. L'ipotesi centrale che attraversa i vari interventi è che la costruzione di una certa memorabilità a teatro passi per principi quantificabili, ripetibili e trasmissibili, e che l'efficacia del teatro in termini mnestici torni come forza attualizzabile, nel corso della storia, sotto nuova forma, dall'antichità al contemporaneo. Laddove un'arte della memoria è all'opera in scena, quando una certa scena è costruita secondo una retorica della memorabilità capace di indurre un effetto memoriale negli spettatori, essa è in grado di fondare una comunità non solo in termini di istantaneità (la compresenza degli spettatori nello spazio e nel tempo dell'evento), ma anche di durata, tramite la costruzione di una memoria – futura – comune: un segreto appuntamento tra quelli che condividono nient'altro che un ricordo. Il presente acronico della scena si distende allora tra il tempo passato che ritorna e il tempo futuro in cui lo spettatore ricorderà, rinnovando la promessa di Amleto: "Remember me".

Francesca Bortoletti è Research Associate presso il Center for Early Modern History della University of Minnesota, dove sta conducendo una ricerca sulla *intermedialità* della festa nel Rinascimento Italiano e relativo Atlas digitale, che ha ricevuto il supporto, tra gli altri, della Delmas Foundation e dell'Italian Academy, Columbia University, di cui è stata research fellow nel 2014. Tra le sue pubblicazioni *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento.* (Bulzoni, 2008), e *L'attore del Parnaso* (Mimesis, 2012). Come research fellow del progetto ERC *Italian Voices* ha pubblicato sulla ricezione della cultura classica nella poesia bucolica rinascimentale (in *Afterlife of Virgil*, Warburg Institute, 2017) e sulle pratiche performative di corte (in *Voices and Texts*, Ashgate, 2016).

Annalisa Sacchi è Professore associato di Estetica del teatro presso l'Università Iuav di Venezia, dove dirige il corso di laurea magistrale in teatro e arti performative. È Principal Investigator del progetto vincitore di ERC Starting Grant "INCOMMON. *In Praise of Community. Shared creativity in arts and politics in Italy* (1959-1979). Tra le sue pubblicazioni *Il posto del re. Estetiche del teatro di regia nel modernismo e nel contemporaneo* (Bulzoni, 2012), e la traduzione e curatela di *Filosofi e uomini di scena* di Freddie Rokem (Mimesis, 2013). Sul lavoro della Socìetas Raffaello Sanzio ha pubblicato *Shakespeare per la Socìetas Raffaello Sanzio* (ETS, 2014) e con Enrico Pitozzi *Itinera. Trajectoires de la forme Tragedia Endogonidia* (Actes Sud, 2008).

In copertina: *Merge Memory* di Lara Hanson (www.larahanson.com)
© Lara Hanson, 2016, all rights reserved

F. Bortoletti e A. Sacchi (a cura di)
LA PERFORMANCE DELLA MEMORIA
Baskerville, Bologna (2018)
€ 20,00

ISBN-13: 978-8880000266
9 788880 000266

BSC

Biblioteca di Scienze della Comunicazione

28

Francesca Bortoletti e Annalisa Sacchi (a cura di)
LA PERFORMANCE DELLA MEMORIA
La scena del teatro come luogo di sopravvivenze,
ritorni, tracce e fantasmi

ISBN: 978 88 8000 026 6

© 2018 Baskerville, Bologna
www.Baskerville.it

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
Questo volume non può essere riprodotto, archiviato o trasmesso,
intero o in parte, in alcun modo (digitale, ottico o sonoro)
senza il preventivo permesso scritto delle autrici
e di Baskerville, Bologna.

Baskerville
è un marchio registrato da Baskerville Bologna

Il volume è composto in caratteri ITC New Baskerville

Stampato su carta riciclata ecologica di qualità.
"ACID FREE" e "CHLORINE FREE"
(prodotta con sbiancamento effettuato
senza utilizzo di acidi
e senza cloro).

LA PERFORMANCE DELLA MEMORIA

La scena del teatro
come luogo di sopravvivenze,
ritorni, tracce e fantasmi

a cura di
Francesca Bortoletti e Annalisa Sacchi

Baskerville

Indice

Introduzione 9
Francesca Bortoletti e Annalisa Sacchi

1. **LA MEMORIA DELL'IMMAGINE**

Andrea Torre
Theatro, corpo, memoria. Alle origini della *performing memory* 33

Claudia Cieri Via
Aby Warburg e il sistema performativo dell'Atlas come teatro della memoria 59

Francesca Bortoletti
Emblemi e festa. Le giostre medicee tra *fabule*, forme e figure 91

Stijn Bussels e Bram Van Oostveldt
Il *Restored behaviour* e la performance della *Vergine* di Antverpia 129

François Quiviger
Early Modern Afterlife. Il banchetto rinascimentale come arte performativa 161

2. **LA MEMORIA DEL PERFORMER**

Philippe Canguilhem
Cantare con l'occhio della mente. Il ruolo delle *visiones* musicali nella pratica del contrappunto 179

Stefano Lorenzetti
"Cibo degli occhi, cibo degli orecchi". Memoria, *pronunciatio* e l'arte di cantare *alla mente* 209

Massimo Ossi
À la recherche du temps perdu. "Il primo libro dei madrigali a tre voci" di Andrea Gabrieli 237

3. **LA MEMORIA DELLA PERFORMANCE**

Michal Kobialka
Di memoria e di storia. Il teatro dei *Minima Moralia* di Tadeusz Kantor 261

Stefano Tomassini
Oltre la moltitudine. Memoria e *adynamia* nella *Sagra della Primavera* di Cristina Rizzo 301

Alessia Cervini
Attrazione, efficicia, retorica. La riflessione di S. M. Ejzenštejn sulla memoria tra teatro e cinema 327

Viviana Gravano
La battaglia di Orgreave come *difficult heritage*: il lavoro di *re-enactment* di Jeremy Deller 339

Aleksandra Jovicevic
L'arte della memoria tra linguaggio e performance: il caso delle Donne in Nero in Serbia 369

4. **LA MEMORIA DEL PERSONAGGIO**

Daniela Sacco
Dire gli universali. *The Persians* di Peter Sellars 395

Annalisa Sacchi
Amleto o la logica del triangolo. Su riconoscimento, memoria e infanzia della scena 419

Alan Read
Orfeo e Euridice di Romeo Castellucci. Scene dall'ultimo spazio umano 453

Biografie 489

Ringraziamenti 501

What, has this thing appear'd again tonight?
Shakespeare, *Hamlet*

Francesca Bortoletti e Annalisa Sacchi

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 popolando 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 e 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

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

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 mnestico 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, ricomparse, 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].

2. Bloch M., *Apologia della storia e mestiere di storico*, Einaudi, Torino, 1969 (1949[1]); Febvre L., *Problemi di metodo storico*, Einaudi, Torino, 1966 (1953[1]). 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. Ginzburg C., *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milano, 2000, p. 47, pp. 87-108; Benjamin W., *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino, 1997, p. 31. Sempre di Ginzburg si veda anche *Il filo e le tracce*, Feltrinelli, Milano, 2005.

3. Zumthor P., *Document et monument. A propos des plus anciens textes de langue française*, in "Revue des sciences humaines", 97 (1960), pp. 5-19; Foucault M., *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano, 1971 (1969[1]); Adorno Th., *Commitment*, in *The Essential Frankfurt School Reader*, a cura di A. Arato e E. Gebhardt, Basil Blackwell, Oxford, 1978. Si veda anche De Certeau M., *La scrittura della storia*, Jaca Book, 2006 (1975[1]). La conseguenza immediata a questa prospettiva è stata, in

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 mnestica, e Pierre Nora sull'analisi delle architetture memoriali, e ancora le più recenti ricerche in ambito musicologico di

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 sintetizzarà nel concetto di "scrittura scenica". Pavis P., *Dizionario del teatro*, a cura di P. Bosisio, Zanichelli, Bologna, 1998, p. 386. Si veda fra gli altri anche Wickham G., *The Medieval Theatre*, St Martin Press, New York, 1974; De Marinis M., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma, 2008 (1988[1]); Kobialka M., *This is my Body. Representational Practices in the Early Middle Age*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999; Guarino R., *Il teatro nella storia*, Laterza, Roma-Bari, 2005.

4. Yates F. A., *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino, 1972 (1966[1]); Carruthers M., *The Book of Memory. A study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990; Bolzoni L., *La stanza della memoria*, Einaudi, Torino, 1995; Severi C., *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Einaudi, 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.

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 visuo-spaziali 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

5. Cfr. Rossi P., *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Ricciardi, 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*, in "Critica di Storia della Filosofia", 14.1 (1959), pp. 28-59; Eco U., *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea,* Laterza, Bari, 1993. Nora P., *Mémoire collective*, in *La nouvelle histoire*, a cura di J. Le Goff, Retz, Parigi, 1978; Busse Berger A. M., *La musica medievale e l'arte della memoria*, Fogli Volanti, Roma, 2008 (2005[1]).

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

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].

7. Warburg A., *La Rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914),* a cura di M. Ghelardi, Aragno Editore, 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 Duncan I., *L'art de la dance*, in "L'Oeuvre", 10-11, fasc. 34 (1911) ed. it. *Lettere della danza* (1969), La Casa Usher, Firenze, 1980; 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

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.

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. Warburg A., *op. cit.*, p. 49-77. Si veda anche Cieri Via C., *Introduzione a A. Warburg*, Laterza, Roma-Bari, 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*, Routledge, New York, 1993.

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

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. Schechner R., *Between Theatre and Anthropology*, University of Chicago Press, Chicago, 1985; Kirschenblatt-Gimblett B., *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, University of California Press, Berkeley, 1998; J. E. Muñoz, *Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts*, in "Women and Performance: Journal of Feminist Theory", 8.2 (1996), p. 10; Blau H., *Take Up The Bodies: Theater at the Vanishing Point*, University of Illinois Press, Urbana, IL, 1982; J. Blocker *Where is Ana Mendieta: Identity, Performativity, and Exile*, Duke University Press, Durham, 1999 e *What the Body Cost*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2004.

11. A questo proposito cfr. Derrida J., *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli, 2005.

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 differentemente.

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

12. Schneider R., *Resti performativi*, in *BMotion. Spazio di riflessione fuori e dentro le arti performative*, a cura di V. Gravano, E. Pitozzi, A. Sacchi, Costa&Nolan, 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.

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 ricompone 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 performate, 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

14. Cfr. Derrida J., *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 (Sellerio, Palermo) poi insieme a *L'Idea dell'eloquenza*, il *De transmutatione* e altri testi inediti nel 2015 (Adelphi Milano). Si veda anche Bolzoni L., *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova, Liviana, 1984.

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'*Hypterotomachia*, 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]".

16. Bolzoni L., *La stanza della memoria*, Einaudi, 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*, in "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*, in *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, Universitalia, Roma, 2016.

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

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 amplissim*i (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.

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*, Bulzoni, 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. Provvidero e N. Aragno, Torino, 2002; Id., *The Stage in Robert Fludd's Memory System*, in "Shakespeare Studies", 3 (1967), pp. 138-66; Id., *Architecture and The Art of Memory*, in "Architectural Association Quarterly", 12.4 (1980), pp. 4-13; Id., *Architectural Themes*, in "AA FILES", 1.1 (1981-1982), pp. 29-53.

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 ancora provvisorio, 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 humani concetti[21]".

21. Fra gli altri si veda, Zorzi L., *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino, 1977; E. Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princiton University Press, Princeton, 1981; Guarino R., *Teatro e mutamenti: Rinascimento e spettacolo a Venezia,* il Mulino, Bologna 1995;

Da questa prospettiva la rappresentazione teatrale, esemplificabile nello specifico della scena rinascimentale negli apparati delle feste, si pone come luogo privilegiato di memoralibilità 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

Padoan Urban L., *Teatri e 'teatri del mondo' nella Venezia del cinquecento*, in "Arte Veneta", 22 (1966), pp. 137–46.

22. Vista la vastità degli studi intorno alla festa rinascimentale, ci limitiamo a ricordare oltre agli studi pioneristici di Burckhardt e Warburg, anche Jaquot, Cruciani, Ventrone, Guarino, Pieri, Trexler, Muir, Bortoletti, rimandando alla bibliografia interna al volume.

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 Bussels e Bram Van Oosteveldt 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 Quiveger 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 pre-moderna 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 pre-moderna, trovando nella scrittura, come nella stampa, nuove possibilità di sviluppo dei sistemi di perce-

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 University Press, Cambridge, 1987).

pire, 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 musico (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 ri-presentavano, 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 musico, 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 Endogonidia* della Socìetas Raffaello Sanzio, di cui i videoartisti 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 de-monumentalizza 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: "Remeber me", intima il fantasma di Amleto, un'immagine sopravvivente 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 *re-enactment*, 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 con-

24. Blau H., *op. cit.*, p. 83.

flitto 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 Socìetas 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.

(Febbraio 2018)

LA PERFORMANCE DELLA MEMORIA

Acronimi

ASF	Archivio di Stato di Firenze
BL	British Library, Londra
BM	Biblioteca Marciana, Venezia
BNC	Biblioteca Nacional de Catalunya
BNCF	Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
BnF	Bibliothèque Nationale de France
BNM	Biblioteca Nazional de Madrid
BSG	Bibliothèque Sainte-Geneviève
BV	Biblioteca Vallicelliana
CNRS	Centre National de la Recherche Scientifique
GSLI	Giornale Storico della Letteratura Italiana
JAMS	Journal of the American Musicological Society
JEMH	Journal of Early Modern History
JWCI	Journal of the Warburg and Courtauld Institutes
MLN	Modern Language Notes
WIA, GC	Warburg Institute Archive, General Correspondance

1

LA MEMORIA DELL'IMMAGINE

Andrea Torre

Theatro, corpo, memoria
Alle origini della *performing memory*

> *Un artista che abbia il sentimento perfetto della forma, ma che sia abituato a esercitare soprattutto la memoria e l'immaginazione, si trova come assalito da un tumulto di particolari, i quali chiedono tutti giustizia con la furia di una folla ossessionata dall'uguaglianza assoluta. […] La stessa analogia si può notare nella pratica dell'arte del commediante, arte così misteriosa, così profonda, caduta oggi nella confusione della decadenza. […] Boufflé rappresenta le sue parti con la minuzia di un miope e di un burocrate. Tutto in lui è smagliante, ma nulla si lascia vedere, nulla può essere ritenuto a memoria.*
> Charles Baudelaire

Per quanto attraversi con differente impulso e varia declinazione l'intera tradizione dell'*ars memoriae*, il paradigma del teatro conosce, soprattutto nel XVI secolo, una produttiva interferenza con le teorie e le pratiche della memoria, e ciò avviene in concomitanza col profondo processo di ridefinizione che caratterizza in quell'intorno d'anni l'istituto teatrale tanto nei suoi presupposti teorici quanto nella sua dimensione tecnica. La memoria dell'antico grava col proprio peso di ideale modello normativo su scelte drammaturgiche e progetti scenotecnici che, come gran parte della cultura rinascimentale, devono essere letti attraverso la lente del principio di imitazione. Se l'idea (anche quella del teatro, inteso come luogo e come rito) risiede nelle parole e nelle immagini degli antichi, la memoria svolge un ruolo fondamentale nella dinamica di reperimento, conservazione e riproposizione di tale idea. Perché ciò avvenga i ricordi devono però essere organizzati in modo tale da garantire il minor tasso di perdite, quantitative e qualitative, durante il trasferimento delle materie che sono state loro affidate. Nonostante l'intervallo di tempo, le *res memorandae* debbono infatti conservare l'immediatezza e l'autonomia che ne caratterizzano l'originaria dimensione vitale, e questo può avvenire

solo se le forme che le ospitano (i *loci memoriae* progettati secondo una minuziosamente codificata scrittura degli spazi) e quelle che le rappresentano (le *imagines agentes* delineate con una personale dote di energia espressiva e coerenza psicologica) fondano un contatto creativo con esse; come già rilevava Maurice Halbwachs, infatti, "il ricordo è in grandissima parte una ricostruzione del passato operata con l'aiuto di dati presi dal presente[1]". Sembra dunque stabilirsi, sull'instabile piano del rapporto con l'Antichità, una spontanea attrazione fra due discipline – il teatro e l'arte della memoria – che tendono entrambe a sovrapporre luoghi mentali e luoghi fisici al fine di dare sempre viva forma ad un linguaggio che costantemente si ri-presenta. L'obiettivo comune è quello di animare, attraverso l'atto performativo del ricordare, un sapere anestetizzato dal tempo.

L'arte della memoria e i 'teatri prima del teatro'

Non poche sono le questioni che potrebbero dare testimonianza della connessione fra queste due pratiche. Andrebbero, ad esempio, indagati l'eventuale debito della precettistica per la costruzione di mentali *loci memoriae* nei confronti della letteratura riguardante l'architettura di reali spazi scenici; nonché, specularmente, l'importanza di un impatto visivo mnemonicamente funzionale per la progettazione di un luogo teatrale. Non priva d'interesse potrebbe anche essere un'analisi dei punti di contatto fra i personaggi che calpestano la scena teatrale e le *personae* che abitano la scena mentale. In tal caso si dovrebbero chiarire i meccanismi di quel circolo vizioso che, dalle prime codificazioni poetiche classiche attraverso le teorizzazioni medievali di matrice scolastica per giungere fino ai ripensamenti rinascimentali, vuole che solo i personaggi in tutto e per tutto ben definiti possano calcare le scene teatrali, e che la scena mentale possa esistere solo in rap-

1. Halbwachs M., *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano, 2001, p. 144.

porto a *personae* formate "con certe linee et attitudini del corpo proprie e convenevoli alle loro qualità e condizioni, in modo che anco l'interno rappresentino[2]". Fino a che punto, dunque, il modello teatrale può aver suggerito lo schema compositivo delle rappresentazioni mentali a fine mnemonico? E in che termini la scrittura drammaturgica è interessata a rendere memorabili le immagini che quadro dopo quadro invera sulla scena? Ma soprattutto, con che modalità e per quali motivi varia nel tempo l'equilibrio tra un modello interiore e un modello esteriore della scena?

Di fronte a queste domande, e altre simili che si possono formulare, l'idea di teatro con cui dobbiamo dialogare non è tanto quella istituzionalizzatasi nelle nostre coscienze per opera delle determinazioni storiche, quanto quella, più creativa e instabile, che fino all'affermarsi dell'età del classicismo ha energicamente resistito alle azioni codificanti. Questo dominio culturale, per il quale si è prontamente ricorsi alla definizione di 'teatrabile'[3], è caratterizzato da una forte potenzialità metaforica in origine percepibile solo ad un piano inconscio e generico, ma oggettivatasi poi in una ben determinata topica letteraria[4]. Nel primo

2. Dolce L., *Dialogo del modo di accrescere e conservar la memoria*, a cura di A. Torre, Edizioni della Normale, Pisa, 2001, p. 93 (da ora in poi Dolce 2001).

3. "Ed è qui il nodo epistemologico. Restituita l'origine della scena alla sua dimensione di operatività degli uomini e non di punto di partenza determinato dal punto di arrivo, è possibile riprendere i diversi insiemi culturali e i processi di integrazione di esperienze specifiche, di studio, di vita e di fantasia. All'origine del teatro non è la cultura del teatro: piuttosto, alla fine del Quattrocento, una cultura che nobilita nell'antico la propria progettualità, individua un impreciso e sfrangiato concetto di teatro, come funzione culturale, nella città, e ne investe una prassi (una zona della festa)". Ruffini F., *Teatri prima del teatro*, Bulzoni, Roma, 1983, p. 17.

4. Centrale a questo proposito è l'immagine del *theatrum mundi*, sulla quale si vedano Curtius E. R., *Europaische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948, trad.it. *Letteratura europea e Medioevo latino*, a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze, 1992, pp. 158-164 e Bernheimer R., *Theatrum mundi*, in "The Art Bulletin", 38 (marzo 1956), pp. 225-247. A testimonianza del labile statuto referenziale del termine, Lina Padoan Urban ha studiato le ricadute materiali

Cinquecento l'immagine del teatro possiede quasi esclusivamente un valore descrittivo concernente il luogo fisico ove avvengono le rappresentazioni e, quando è utilizzata come termine di paragone, essa viene sempre associata a un elemento oggettivamente percepibile del mondo umano e naturale[5]. Solo a partire dalla metà del Cinquecento l'immagine comincia a presentarsi, secondo una prassi di lì a poco costante e prediletta, come proiezione mimetica di ogni affetto e di ogni stato dell'animo[6]. Nel momento in cui l'azione normativizzante dei teorici della rappresentazione e della scena si realizza in un modello di teatro plasmato dalle tipologie sceniche ricostruite dall'esegesi vitruviana e animato dai principi poetici formulati dall'ermeneutica aristotelica, l'immagine 'teatro' rende esplicita, in modo quasi esaustivo, la propria natura

di questa metafora notando che il "termine teatro del mondo doveva essere anche di facile comprensione e corrente nel secolo XVI, giacché frequentemente si incontra anche nelle didascalie poste a commento delle incisioni che rappresentano queste macchine". Le macchine a cui fa riferimento Padoan Urban sono i teatri galleggianti che nel Cinquecento si costruiscono in occasione di grandi avvenimenti cittadini: questi teatri, di forma rotonda e ornati nei frontespizî da incisioni del globo stellato e dei segni zodiacali, volevano rappresentare l'intero universo dispiegato nella celebrazione della personalità festeggiata (cfr. Padoan Urban L., *Teatri e 'teatri del mondo' nella Venezia del Cinquecento*, in "Arte Veneta", 20 (1966), pp. 137-146).

5. Costanzo M., *Il Gran Theatro del Mondo*, in Id., *Dallo Scaligero al Quadrio*, Scheiwiller, Milano, 1961, pp. 239-278.

6. L'utilizzo della metafora 'teatro' come espressione di un punto di vista della vita e non come descrizione di un suo elemento è ricondotto da Costanzo a riflesso dello scarto soggettivistico che investe tutta la cultura occidentale all'alba della rivoluzione scientifica e che in ambito letterario è rinvenibile nel passaggio dallo psicologismo petrarchesco (e, seppur in tono minore, petrarchista) alla dimensione lirico-mimetica della poesia secentesca: "L'immagine emblematica del 'gran Theatro del Mondo' opera dunque contemporaneamente in due direzioni: contro tutto ciò che vi è di indefinito, di intempestivo, di imprevisto nel mondo naturale; contro le sensazioni e gli effetti più temibili e indisciplinabili del nostro stesso animo". Costanzo M., *op. cit.*, p. 270. Il ricorso all'immagine del teatro ha una funzione tranquillizzante perché da un lato allude all'irrealtà del fatto portato a paragone, e dall'altro perché l'elemento irrazionale è paragonato a qualcosa di pienamente razionale (nella sua artificiosità tecnica) come il teatro dell'epoca.

metaforica, fino ad allora limitata dalla funzione denotativa che era chiamata ad espletare in una cultura dove il termine 'teatro' non godeva di una univoca leggibilità[7]. È in questo panorama di 'teatri prima del teatro' che la tradizione dell'arte della memoria consente di far emergere le potenzialità metaforiche del termine 'teatro' prima della loro attuazione forzata all'interno del dominio letterario.

Il vivo dialogo fra oggetto-teatro e metafora-teatro può essere ben osservato in quell'utopico progetto di conoscenza universale che il retore e cabbalista Giulio Camillo (1480-1544) ha tentato di inverare nel suo *Theatro della Memoria*[8]. Concentrando in sé, senza soluzione di continuità e possibilità di definizione, le nature di luogo teatrale, *wunderkammer*, biblioteca, macchina, libro, corpo

7. "Ciò che è certo è che il teatro non nasce come funzione della rappresentazione, ma come funzione di una cultura. E nasce con forte valenza metaforizzante, indipendente dalle prassi rappresentative. Le poche ricerche esperite sui significati del termine teatro ne indicano concordantemente l'indeterminatezza: il teatro è qualcosa in cui tra l'altro, e in alcune epoche marginalmente, si possono anche fare rappresentazioni teatrali". Ruffini F., *op. cit*, p. 19. In tale ottica palazzi e giardini possono definirsi 'teatri' in quanto anch'essi si pongono come grandiose *imagines mundi*: cfr. almeno Sinisi S., *Il Palazzo della Memoria*, in "Arte Lombarda", 38-39 (1973), pp. 150-160; Fagiolo M., *Il giardino come teatro del mondo e della memoria*, in Id. (a c. di), *La città effimera e l'universo naturale del giardino*, Officina Edizioni, Roma, 1980, pp. 125-141; e Kuwakino K., *L'architetto sapiente: giardino, teatro, città come schemi mnemonici tra il XVI e il XVII secolo*, Olschki, Firenze, 2011.

8. "Camillo promette più volte che nei luoghi del suo Teatro si potranno trovare sia le materie, sia gli artifici (cioè le figure retoriche) e la lingua in cui sono state trattate. […] Nei luoghi del Teatro erano collocati i frammenti tratti dalle varie enciclopedie (ad esempio da Plinio). Ma non solo. Una delle promesse ricorrenti è che nel Teatro si troveranno anche le forme migliori in cui le materie sono state trattate: nei diversi luoghi, affidati alla forza memorativa e vivificante delle immagini, Camillo deposita i risultati di quel lavoro che lo aveva impegnato a lungo, e cioè l''anatomia' dei grandi testi, una specie di grande schedario in cui le belle forme disperse nella tradizione sono ordinate, frammentate, pronte al riuso". Bolzoni L., *Introduzione* a Camillo Delminio G., *L'idea del theatro, con* L'Idea dell'eloquenza, *il* De transmutatione *e altri testi inediti*, a cura di L. Bolzoni, Adelphi, Milano, 2015, pp. 43-44 (da ora in poi Camillo 2015).

umano e idea neoplatonica, il *Theatro* di Camillo si offre innanzitutto agli occhi dei suoi attori-spettatori come esperienza del mondo ad alto investimento conoscitivo. Esso è al contempo il luogo, lo strumento, il metodo e il risultato di uno sguardo che partecipa del reale, modificandone le forme e subendone reciprocamente l'influenza. La difficoltà che proviamo nel comprendere la struttura e i meccanismi del *Theatro*, nonché l'alone di mistero che ne vela l'esistenza storica, sono il sintomo di un'esperienza che si sottrae all'archiviazione, resistendo alle definizioni, rifiutando la catalogazione a distanza, e aprendosi soltanto a una partecipazione non mediata. E tutto ciò avviene *come* teatro. Ma possiamo anche dire che tutto ciò avviene *in quanto* teatro, poiché si presenta tanto come stilizzazione della realtà (definizione) quanto come funzione della realtà (esperienza). Sospeso tra natura (in cui il segno è espressione della cosa) e convenzione (in cui il segno è espressione della parola) il segno-teatro può esprimere una vita delle forme nel momento in cui ancora fa dialogare *res* e *verba*, spettacolo e testo.

L'esperienza del mondo nel *Theatro* di Camillo: corpo e memoria

Vi è un documento, giustamente famoso, che sottolinea il valore fondativo dell'esperienza camilliana, nonché la precoce percezione che di esso si ha nel primo Cinquecento. Nel giugno del 1532 Viglio Aytta da Zwichem riferisce a Erasmo da Rotterdam la propria esperienza di spettatore del Teatro di Memoria progettato a Venezia da Giulio Camillo, un vasto e complesso sistema retorico-cabalistico di conoscenza universale che si comprenderebbe appieno, a detta del suo stesso autore, proprio a partire dal significato etimologico del termine 'teatro':

> Egli chiama questo suo *teatro* con molti nomi, dicendo ora che è una *mente* e un'*anima* artificiale, ora che è un'anima provvista di finestre. Pretende che tutte le cose che la mente umana può concepire e che *non si possono vedere* con l'occhio corporeo, pos-

> sono tuttavia, dopo esser state raccolte con attenta meditazione, essere espresse mediante certi simboli corporei in modo tale che l'osservatore può, *all'istante*, percepire con l'occhio tutto ciò che altrimenti è celato nella profondità della mente umana. E appunto *a causa di questa percezione corporea lo chiama un teatro*[9].

In Camillo vi è l'idea di una memoria organicamente connessa con l'universo; una memoria grazie alla quale il microcosmo umano può comprendere pienamente e ricordare con precisione il macrocosmo divino. Gli influssi neoplatonici di matrice pichiana e ficiniana rivelano sensibilmente la loro presenza in una concezione della memoria come segno della componente divina presente in ogni uomo[10]. Se calata in uno spazio che riproduce su

9. "Hoc autem theatrum suum auctor multis appellat nominibus, *aliquando mentem et animum fabrefactum, aliquando fenestratum*: fingit enim omnia quae mens humana concipit, quaeque corporeis oculis videre non possumus, posse tamen diligenti consideratione complexa signis deinde quibusdam corporeis sic exprimi, ut unusquisque oculis statim percipiat quicquid alioqui in profundo mentis humanae demersum est. *Et ab hac corporea etiam inspectione theatrum appellavit*". Erasmo da Rotterdam, *Opus epistolarum*, a cura di P. S. Allen, Clarendon Press, Oxford, 1941, pp. 29-30 (corsivi dell'autore). Si confronti il brano con la testimonianza che anni dopo fornisce Bernardino Partenio: "Clarissimum certe documentum attulit Julius Camillus Forojuliensis. Is enim in suo illo admirabili apparatu, quod Theatrum appellavit, quoniam in omnium conspectu, atque oculis, non unius tantum hominis divitios, sed universis illius aurei saeculi quasi spectaculum proposuit". Partenio B., *Pro lingua Latina oratio*, Giolito, Venetia, 1545: s.i.p. Ma si veda anche la definizione fornita da Cesare Cesariano: "*Spectaculi*: idest loci erecti e divisi per li aspicienti e commoranti, etiam ciamati spectatori per che stavano ivi ad aspectare e contra aspicere le cose utile al senso de l'anima, quale erano representate: e questo li graeci appellano Theatro". Cesariano C., *Vitruvio in vulgare sermone comentato et affigurato*, libro V, capo sexto, in Marotti F., *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, Feltrinelli, Milano, 1974, p. 116. Sul ruolo dell'esegesi vitruviana nella storia del teatro rinascimentale si veda Klein R. e Zerner H., *Vitruvio e il teatro del Rinascimento italiano*, in R. Klein, *La forma e l'intelligibile*, trad. it. Einaudi, Torino, 1975, pp. 316-335.

10. Cfr. Secret F., *Le têâtre du monde de Giulio Camillo Delminio et son influence*, in "Rivista critica di storia della filosofia", 4 (1959), pp. 419-437; Vasoli C., *Tra retorica, cabala, arte della memoria e religiosità: G. Camillo Delminio*, in *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, a cura di V. Branca e C. Ossola, Olschki, Firenze, 1984, pp. 133-154; Bolzoni L., *Scrittura e arte della memoria. Pico, Camillo e l'esperienza*

scala minore le armoniose proporzioni del cosmo, se posta di fronte a immagini che condensano nel loro sincretismo simbolico tutti i principi del reale, la mente umana ricorda la propria natura sovraumana, ossia vede istantaneamente e immediatamente tutto ciò che è celato nelle sue profondità, tutto ciò che esiste. Quasi "picciol mondo" che accoglie l'indagine, gnoseologica e al contempo ontologica, condotta dalla *mens* sul proprio passato, la scena viene descritta come la "meravigliosa fabrica del corpo umano[11]"; e il *Theatro* della memoria viene presentato dallo stesso Camillo, in una lettera indirizzata a Marc'Antonio Flaminio, in una veste che ne esalta l'anfibia natura di organismo vivente e di libro:

> E come che per la grande vicinità delle parti parrà forse a voi adombrarsi il lume della distinzione, nondimeno, se vedeste come nel libro sono collocate, parebbevi non senza gran maraviglia separatamente vedere, in ordine da non uscir mai di mente, tante arche, o conserve che dir vogliamo, da riporre ciascuna cosa e ciascun modo di dire che nel mondo sia. E che le parti del corpo come luoghi ricevere si possano ci insegna Galeno, il quale, nell'opera che fece delle passioni che alle membra dell'uomo possono avvenire, dice le parti del corpo umano da tutti gli antichi essere state chiamate luoghi[12].

cinquecentesca, in *Giovanni Pico della Mirandola,* a cura di G. C. Garfagnigni, Olschki, Firenze, 1997, pp. 359-381; Robinson K., *A Search of the Source of the Whirlpool of Artifice. The Cosmology of Giulio Camillo*, Dunedin Academic Press, Edimburgo 2006; Bolzoni, *Introduzione*, cit., pp. 75-81.

11. Le citazioni sono tratte da una lettera, databile intorno al 1525, indirizzata a Marc'Antonio Flaminio, in cui Giulio Camillo tenta di fornire al corrispondente una descrizione sufficientemente esauriente del progetto che ormai da molti anni lo vedeva impegnato. Pur conscio del fatto che "essendo dalla presenza vostra divisa l'opra, è come impossibile, per adombramento che si faccia di lei, potervi mettere innanzi della sua divinità la forma grande e dell'ordine l'utilità maggiore", Camillo si presta a soddisfare la curiosità del Flaminio forse spinto dalla "ferma speranza per mezzo vostro di uscire dalla miseria in che, per non abbandonar lui [*scil.* il progetto del *Theatro*], caduto mi trovo". La lettera è raccolta in Camillo Delminio G., *L'idea del teatro e altri scritti di retorica*, Edizioni RES, Torino, 1990, pp. 5-9. Da ora in poi Camillo 1990.

12. Ivi, p. 6.

Edificio e cosmo celeste, corpo umano e testo scritto. Una molteplicità di ambiti referenziali sembra coagularsi e trovare forma in ciò che Camillo definisce *theatro*. La *clavis universalis* dell'analogia consente a Camillo di leggere nel mondo una naturale coincidenza fra strutture delle *res* e strutture dei *verba*, e di riconoscervi sottesa una più profonda, ma ugualmente lineare, continuità fra mondo divino, mondo naturale e mondo delle *artes* umane[13]. Tale unitaria origine metafisica, che si può recuperare con una *reductio ad unum* del molteplice reale, è il pre-testo della "meravigliosa fabrica" ideata da Camillo, lo spirito vitale che ne anima le coordinate temporali:

> E per trovar via di dar forma a questa forma di eloquenza giudico esser ben fatto di distinguer le idee in tre considerazioni: avanti la cosa, ne la cosa, dapoi la cosa. Idea avanti la cosa è per grazia di exempio la forma del teatro ne la mente divina principalmente, poi ne l'angelica e secondo i platonici ne la nostra, ma sotto il globo lunare in quello stato che può dar l'esser a tutti i teatri che potessero esser fatti al mondo. Idea ne la cosa fu poi quella forma del teatro che alcuno architetto messe già in quella materia che si vede in Roma e in Verona, ma idea dapoi la cosa è quella che l'architetto può trar da quella che è in esser nel teatro di Roma o di Verona e collocar nella mente[14].

13. "Giulio Camillo, com'è noto, dedicò la vita intera al grandioso disegno del suo *Theatro*, non riuscendo però a realizzarlo nella forma che egli stesso riteneva privilegiata: un Libro capace di funzionare al modo d'una macchina testuale riproducente le infinite possibilità di permutazione gnoseologica, delle idee, delle parole e delle cose, in modo da tradurre nel dicibile-memorizzabile il reale-conoscibile; un Libro-Teatro nel quale, attraverso una complessa meccanica di montaggio e di utilizzazione, fosse possibile condensare il sapere universale, distribuendolo in chiave d'allegoria, secondo il principio della *dispositio* retorica, in 'luoghi' di facile reperibilità, ed estraendolo mediante opportune connessioni mnemoniche fondate sul criterio della corrispondenza metafisica di strutture dei *verba* e delle *res*". Bologna C., *Il 'theatro' segreto di Giulio Camillo: l'Urtext ritrovato*, in "Venezia Cinquecento", 1.2 (1991), pp. 217-271 (217). Si vedano anche Id., *Giulio Camillo, il canzoniere provenzale N2 e un inedito commento al Petrarca*, in "Cultura neolatina", 47 (1987), pp. 71-97 e Id., L'Arca della Mente, in Cenacoli. Circoli e gruppi letterari, artisti, spirituali, a cura di F. Zambon, Medusa, Venezia, 2007, pp. 177-198.

14. Camillo 2015, pp. 254-255.

E anche quelle spaziali:

> Ma per dar (per così dir) ordine all'ordine, con tal facilità che *facciamo gli studiosi come spettatori*, mettiamo loro davanti le dette sette misure, sostenute dalle misure de' sette pianeti, *in spettaculo, o dir vogliamo in theatro*, distinto per sette salite. E perché gli antichi theatri erano talmente ordinati che sopra i gradi allo spettaculo più vicini sedevano i più honorati, poi di mano in mano sedevano *ne' gradi ascendenti* quelli che erano di menor dignità, talmente che ne' supremi gradi sedevano gli artefici, in modo che i più vicini gradi a' più nobili erano assegnati, *sì per la vicinità dello spettaculo, come anchora perché dal fiato degli artefici non fossero offesi*, noi, *seguendo l'ordine della creation del mondo*, faremo seder ne' primi gradi le cose più semplici, o più degne, o che possiamo imaginar esser state per la disposition divina davanti alle altre cose create. Poi collocheremo di grado in grado quelle che appresso son seguite, talmente che nel settimo, cioè nell'ultimo grado superiore, sederanno tutte le arti et facultà che cadono sotto precetti, non per ragion di viltà, ma per ragion di tempo, essendo quelle come ultime da gli huomini state ritrovate[15].

Il totalizzante progetto camilliano di divinizzazione del naturale[16], che si realizza platonicamente come anamnesi di una naturale e originaria unità, assume sulla scena del *Theatro* i connotati di un percorso di iniziazione ai gradi della sapienza, che è al contempo cammino a ritroso lungo i gradi dell'essere, e dunque indagine alla scoperta della componente celeste che abita la materia (alchimia), l'uomo (deificazione) e i suoi prodotti (eloquenza)[17]. La visualizzazione di tale programma di

15. Ivi, pp. 154-155. Corsivi dell'autore.

16. "Tre esser le vere transmutatorie, cioè la divina, quella delle parole, considerata dall'eloquente et quella ch'è pertinente alli metalli". Ivi, p. 281.

17. "Hor fatto ritorno a quel ch'io dissi, che la materia prima è recetto de tutte le essentie de tutte le nature et de tutte le substantie delle cose, perché de esser il recetto et proportionato alli ricevuti et in sé colocato, di che darà vera similitudine questo nostro theatro fabricato della virtù de 7 pianeti (le quali sono etterne) e contiene in sé li concetti de tutte le cose in eterna virtù prodotte et non create, perché non è destinata ad una cosa più ch'a un'altra, anci ciascuna sta

formazione potrebbe realizzarsi attraverso le sette porte corrispondenti alle sette gradinate lungo le quali si apre la cavea del teatro di Camillo[18]. Oppure mediante le sette facciate dei sette gradoni in cui si sviluppa il grande e macchinoso periatto eptagonale posto dietro al *frons scenae*, leggibile tanto orizzontalmente (si paleserebbero così tutte e sette le corsie designate dai simboli celesti) quanto verticalmente (facendo ruotare, uno alla volta o con movimento molteplice e quindi combinatorio, i sette gradi che riassumono la storia degli elementi della creazione)[19]. I differenti punti di vista dai quali si è tentato di dare forma materiale al *Theatro* di Camillo rispecchiano l'insufficienza e la reciproca contraddittorietà delle testimonianze dei suoi contemporanei, e oltre a rendere ancor più problematica la comprensione di modalità e scopo del suo funzionamento contribuiscono a consolidare i dubbi su una sua effettiva realizzazione. Resta invece indubitabile il valore

nel universale, che è eterna; (…). Ma noi volendo colocar cose etterne, produtte et non create, habiamo anchora luoco procatiato, ricetto etterno et non creato, che è la fabrica del theatro". Camillo 2015: pp. 290-291.

18. "Il Teatro è, così, al centro del Rinascimento veneziano ed è organicamente legato ad alcuni dei suoi prodotti più caratteristici, la sua oratoria, le sue immagini, e, possiamo aggiungere, la sua architettura. La ripresa di Vitruvio da parte degli architetti veneziani, culminante in Palladio, è certamente uno dei caratteri più tipici del Rinascimento veneziano: anche qui, Camillo, con il suo adattamento del teatro vitruviano ai suoi fini mnemonici, è al centro". Yates F. A., *L'arte della memoria*, trad. it. Einaudi, Torino, 1972, p. 157.

19. Tale ricostruzione del *theatro* di Camillo è stata suggerita a Giuseppe Barbieri dalla lettura del trattatello *De universae nostrae machinae spiritalis* facente parte dell'enciclopedica *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica atque Technica Historia* (1617) di Robert Fludd. In quest'opera si descrive un impianto scenico di struttura piramidale costituita dalla sovrapposizione di sette pedane eptagonali: "Ci troviamo di fronte a sette, 'Planetarium frontispicia' (p. 501), a quarantadue pedane abbastanza vaste da contenere delle azioni teatrali (p. 493) e a quarantanove facce di gradini in cui 'historiae quaedam dipingendae sunt, ad Planetae personam pertinentes' (p. 493): la 'machina' ospitava perciò immagini planetarie ed azioni, 'quadri' teatrali complessivi". Barbieri G., *L'artificiosa rota: il teatro di Giulio Camillo*, in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, a cura di L. Puppi, Electa, Milano, 1980, scheda 254, p. 214.

metaforico del *Theatro*, il suo statuto di idea. Resta, a mio avviso, non solo nella declinazione retorico-enciclopedica dell'archivio (tanto nella sua accezione di libreria magica[20] quanto in quella, più dinamica, di galleria) ma anche nell'immediata e specifica definizione di luogo teatrale. In quanto 'teatro', il *Theatro* di Giulio Camillo ha una funzione di simbolo e soprattutto un valore esistenziale che si coagula interamente intorno al suo originario nucleo semantico. È un corpo, vivo, da guardare. È un corpo, vivo, che agisce.

Problematico – soprattutto per osservatori abituati all'idea di una limpida reciprocità fra teatro e spettacolo – sarà piuttosto stabilire la collocazione del punto di vista e, conseguentemente, l'oggetto su cui andrà a finire lo sguardo. Le due ricostruzioni critiche della 'meravigliosa fabrica' di Camillo, quella di Giuseppe Barbieri e quella di Frances Yates, divergono proprio in relazione al punto di vista adottato. Il primo propone un'interpretazione delle dinamiche del *Theatro* profondamente legata alla concezione di evento e luogo teatrali che proprio in quegli anni si stava formando attraverso l'esegesi normativa di Aristotele e Vitruvio. Concentrare le potenzialità ermetico-retoriche del *Theatro* nella meccanica combinatoria di un gigantesco e complesso periatto presuppone infatti l'individuazione di un punto di vista privilegiato (quello che coincide con la postazione dei ceti nobili e che unicamente consente una visione corretta e integrale della scena), nonché l'unidirezionalità dello sguardo, dalla platea alla scena,

20. "The implication of small size then, seems to indicate that Camillo was describing the kind of pigeon-hole or slot finds in a desk. H. M. Allen describes the Theatre as a 'a mysterious cabinet of which the dockets and pigeon-holes accounted for all departements of human knowledge'. We might image a cabinet or a glorified bookcase, in which there are seven shelves or levels to hold all the books of Camillo's Theatre. This would bring it to a more wiedly size, and allow the possibility that he carried it about with him on his travels". Wenneker L. B., *An examination of* L'Idea del Theatro *of Giulio Camillo, including an annotated translation, with special attention to his influence ao embleme literature and iconography*, Ph.D., University of Pittsburgh, Pittsburgh 1970, p. 85.

e l'univocità dell'atto di comunicazione, dalla scena alla platea (Fig. 1).

Fig. 1 - *De universae nostrae machinae spiritalis,* in Robert Fludd, *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica atque Technica Historia,* Hyronimi Galleri, Oppenheim, 1617.

A fronteggiarsi, talvolta in modo ideologicamente speculare, sono due mondi che non interagiscono e che limitano il dialogo alle circostanze mimetiche. In tale ottica il *Theatro* di Camillo è solo l'oggetto dello sguardo e non un corpo vivo che a tale sguardo partecipa: la dimensione ermetica scompare quasi del tutto a vantaggio di quella retorico-enciclopedica[21].

Meno meccanica, e forse più influenzata dal contesto culturale in cui il *Theatro* affonda le proprie radici piuttosto che da quello su cui proietta le proprie ombre, è la ricostruzione

21. Cfr. Barbieri G., *Andrea Palladio e la cultura veneta del Rinascimento*, Il Veltro, Roma, 1983.

che di esso ci offre Yates. Applicando il modello vitruviano all'*idea* di Camillo, la studiosa inglese mostra come il percorso ascensionale di iniziazione, ossia lo sguardo dello spettatore, si organizzerebbe in senso discensionale dai più bassi elementi del reale fino ai pianeti, che occupano i sette ordini di gradoni, e di lì al mondo sovraceleste, attraversando la scena e le sette *sephirot* che la delimitano. La scena è quindi il luogo della sapienza divina e ad essa si giunge progressivamente, attraversando i vari gradi della vita elementare e subceleste che si dispiegano lungo la cavea, proprio come fa la vista di ogni comune spettatore[22]. Ma la scena è anche il luogo ove si colloca il punto di vista dell'iniziato-mnemonista che imprime nella propria mente l'immagine-motore dei sette pianeti e da essa risale ai contenuti dei vari gradoni del teatro, ossia alla conoscenza di ogni elemento del reale. La dimensione di archivio del *Theatro* si evidenzia dunque immaginando una scena abitata unicamente dallo spettatore (che in quel momento è però anche regista e protagonista di un personale teatro di memoria) intento a ricordare il ricordabile attraverso il vagare dello sguardo all'interno di una proiezione plastica della propria memoria (Fig. 2).

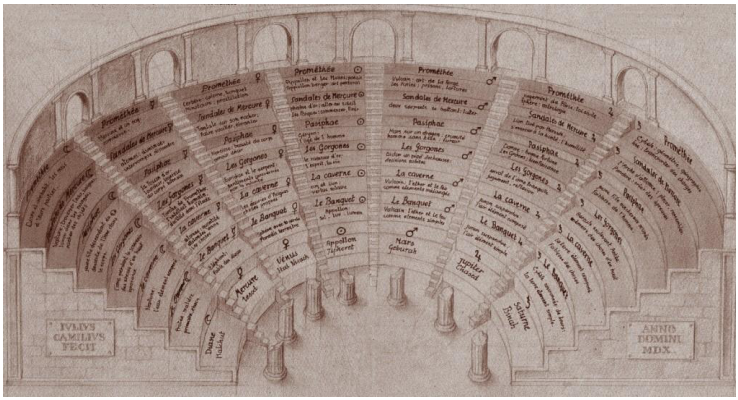


Fig. 2 - Ricostruzione immaginaria del Theatro di Giulio Camillo, disegno, XVII secolo.

22. Cfr. Yates F. A., *op. cit.*, pp. 121-147.

Potremmo dunque così schematicamente articolare il *theatro di sapientia* vagheggiato da Camillo: 1) la discesa dello sguardo dalla platea alla scena (e oltre) rappresenta la fase conoscitiva in cui, attraverso le rigorose analisi e catalogazione del reale, si giunge alla comprensione dei principi primi e di lì, astraendo, a quella del mondo divino; 2) la salita dello sguardo dalla scena alla platea indica invece la fase anamnestica in cui l'iniziato recupera il ricordo di ogni particolare leggendo i legami di corrispondenza naturale[23]. Secondo quanto ci testimonia lo stesso Camillo nel suo *Discorso in materia del suo Teatro*, l'atto performativo di costruzione di un sapere assume i connotati di un percorso ciclico, di una metaforica *artificiosa rota* dello sguardo che distende i propri raggi dalla platea alla scena, e viceversa:

> Ma quando la cosa non sarà onesta, o vero sarà povera, se lo scrittore la metterà dentro del centro di quella nostra artificiosa rota […], se lo scrittore adunque la metterà dentro del cerchio della detta rota, tirando et assumendo dalla circonferenzia al centro tutte quelle cose che la possano aggrandire, potrà senza dubbio farla parer quasi tale quale sono le grandi[24].

Inattendibile per la sua natura metaforica, e forse semplificatoria della complessa *fabrica* camilliana, tale immagine ha però il pregio di suggerire un modello ideale di teatro caratterizzato ancora, e ancora per poco (soprattutto in una tensione fra esistenza materiale e confinamento metaforico), dalla persistenza di un rapporto performati-

23. "Dovea primieramente, come feci, veder se negli ordini miei trovava alcuno artificio ridotto all'universale, il quale mi potesse mostrar il camino alla trattazione di questa materia particolare; e se ne avessi trovato più di uno, qualmente io trovai, mio officio era di correr subito alla particolar materia e considerar ben le circostanze sue, tirar dall'altezza quell'artificio universale che più fusse stato accommodato al nome della persona, del loco e delle circostanze, et unirlo talmente con quelle e quelle con lui, che dell'universal artificio e della particolar materia avesse a riuscire un corpo solo, pieno di corrispondenze". Camillo 1990, p. 138.

24. Ivi, p. 21.

vo e dialettico fra scena e spettatore, e dall'assenza di una esclusiva dinamica riproduttiva dell'atto teatrale[25].

Il *Theatro* di Camillo è forse una delle ultime occasioni d'incontro fra *res* e *verba*, proprio perché il valore metaforico, di cui è espressione, non risulta in sé autosufficiente ma necessita ancora di una proiezione materiale; e, viceversa, perché la sua natura fisica si realizza solo nella trascendenza.

Il teatro si presenta dunque nell'esperienza camilliana come luogo di conoscenza, in cui si assiste all'inveramento, sempre rinnovato mai iterato, di scene *di* memoria all'interno di una scena *della* memoria; scena che dovrebbe in un certo senso essere determinata "dalla compresenza fisica di attori e spettatori che con i loro gesti, le loro reazioni e i loro stati d'animo […] s'inscrivono nella rappresentazione, conferendole una fondamentale variabilità e apertura di significato[26]". Forse proprio per questa dimensione intrinsecamente, costitutivamente, performativa esso è divenuto modello per quegli artisti contemporanei che sulla scena (reale e/o digitale) ne hanno cercato di riprodurre la qualità riflessiva "con l'inversione funzionale di palcoscenico e pubblico, come accade nel *Theatre of Memory* (1985) di B. Viola, in *Memory Theater One* (1985) di R. Edgar, in *Memory Theater VR* (1997) di A. Hegedüs o nei progetti *Camillo* (1988) di E. Hrvatin[27]".

25. "L'immagine straordinaria del Teatro come una mente piena di finestre, una mente artificiale, dove viene rovesciato all'esterno ciò che si nasconde nell'interiorità, ci aiuta a capire, come si diceva, il capovolgimento cui il modello del Teatro viene sottomesso. Lo spettatore è al centro, sul palcoscenico; intorno a lui si dispongono i luoghi e le immagini, ma nello stesso tempo in quello spettacolo è la mente che si dispone in tutta la sua ricchezza: la mente umana capace di contenere/ricordare/ricreare l'intera realtà. Sulle gradinate del Teatro lo spettatore proietta dunque se stesso". Camillo 2015, p. 38).

26. Neumann B., *La performatività del ricordo*, in *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, a cura di E. Agazzi e V. Fortunati, Meltemi, Roma, 2007, pp. 305-322 (315).

27. Matussek P., *Teatro della memoria*, in N. Pethes e J. Ruchatz, *Dizionario della memoria e del ricordo*, trad. it. Mondadori, Milano, 2002, pp. 569-570 (570).

La visione del mondo nel *Theatro* di Fludd: archivio e memoria

Un altro interessante impiego mnemonico della scena teatrale trova testimonianza nell'apparato iconico che accompagna la dissertazione sull'*ars memoriae* presente nell'enciclopedica *Supernaturali, naturali, praenaturali et contranaturali Microcosmi Historia* di Robert Fludd. Convinto assertore della filosofia ermetico-cabalistica di Ficino e Pico, probabile confratello della misteriosa setta dei Rosacroce, attento lettore del *Corpus Hermeticum* e delle sue espressioni rinascimentali, Fludd eresse il suo 'Teatro della Memoria'[28] in un'epoca (l'età giacomiana) che già si predisponeva alla rimozione dell'immaginario rinascimentale a favore dei nuovi 'metodi' (scienza e logica), e in un paese (l'Inghilterra della prima metà del Seicento) dove le scene di memoria da lui prospettate, nonché i palcoscenici-archivi da lui progettati, trovavano concrete espressioni[29]. Il suo sistema di memoria consiste in una combinazione tra una ripresa, ermeticamente potenziata, delle rappresentazioni mnemoniche medievali dei vizi e delle virtù ('*ars*

28. Cfr. Schmidt-Biggermann W., *Robert Fludd's* Theatrum memoriae, in *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750*, a cura di J. J. Berns e W. Neuber, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1993, pp. 154-169.

29. Sull'importanza della rappresentazione del *theatrum orbi* di Fludd per gli studi che mirano a ricostruire i teatri e la scena elisabettiani, primi fra tutti il Globe e i drammi di Shakespeare, insiste Frances Yates: "The evidence of various kinds collected in this book all points to the Theatre of the World as the 'Idea' of the Globe Theatre. To the cosmic meanings of the ancient theatre, with its plan based on the triangulations within zodiac, was added the religious meanings of the theatre as a temple, and the related religious and cosmic meanings of the Renaissance church. The Globe Theatre was a magical theatre, a cosmic theatre, a religious theatre, an actors' theatre, designed to give fullest support to the voices and the gestures of the players as they enacted the drama of the life of man within the Theatre of the World. These meanings might not have been apparent to all, but they would have been know to the initiated. His theatre would have been for Shakespeare the pattern of the universe, the idea of the Macrocosm, the world stage on which the Microcosm acted his parts. All the world's a stage. The words are in a real sense the clue to the Globe Theatre". (Yates F. A., *Theatre of the World*, Routledge and Kegan Paul, Londra, 1969, p. 189).

rotonda') e il ricorso al classico sistema della collocazione di immagini (soprattutto persone in movimento) entro edifici reali ('*ars quadrata*'). A regolare le dinamiche di questa combinazione sono gli influssi magici delle orbite celesti, dei segni zodiacali e delle sfere planetarie, influssi che testimoniano la volontà di Fludd di fornire un sistema totale che rappresenti l'universo mondo nella complessa reciprocità delle sue parti, negli scambi di energia vitale indotti dall'interazione microcosmo-macrocosmo.

Ciò che a noi però più interessa della particolare *ars memoriae* di Fludd è la tipologia del luogo di memoria che egli elegge come più fedele e funzionale espressione del suo progetto di memorizzazione del reale: il teatro. O meglio, quello che lui intende con il termine 'teatro', cioè il palcoscenico: "Definisco teatro quello in cui tutte le *azioni* dei vocaboli, delle sentenze e dei particolari di un discorso o di argomenti *vengono esposte*, come in un pubblico teatro dove si *recitano* commedie e tragedie[30]".

Di questa scena Fludd descrive con esoterica sintesi la conformazione, lasciando alla diretta visione delle figure allegate il compito di una piena illustrazione del luogo. Esse rappresentano un palcoscenico sviluppato prospetticamente e caratterizzato in un caso da tre porte e negli altri da cinque porte (Fig. 3). Queste si possono raccogliere tutte nella parete centrale (*frons scenae*), su un doppio ordine verticale che prevede nel centro della zona superiore anche un bovindo, oppure distendersi lungo l'intero arco visivo delle tre pareti della scena (Fig. 4).

In queste porte, o da queste finestre, dovevano apparire, secondo Fludd, le immagini dirette o allusive di ogni ricordo. Finestre aperte nella mente del microcosmo (uomo), esse fungevano anche da sguardo sinottico sul macrocosmo (mondo). Una peculiarità di queste stanze illustrate, che accompagnano il trattato, sta nel loro

30. Fludd R., *Supernaturali, naturali, praenaturali et contranaturali Microcosmi Historia*, t. II, tract. 1, sectio 2, portio 3 (*De animae memorativae scientiae*), liber I, cap. X, Hyeronimi Galleri, Oppenheim, 1619, p. 55 (corsivi dell'autore).

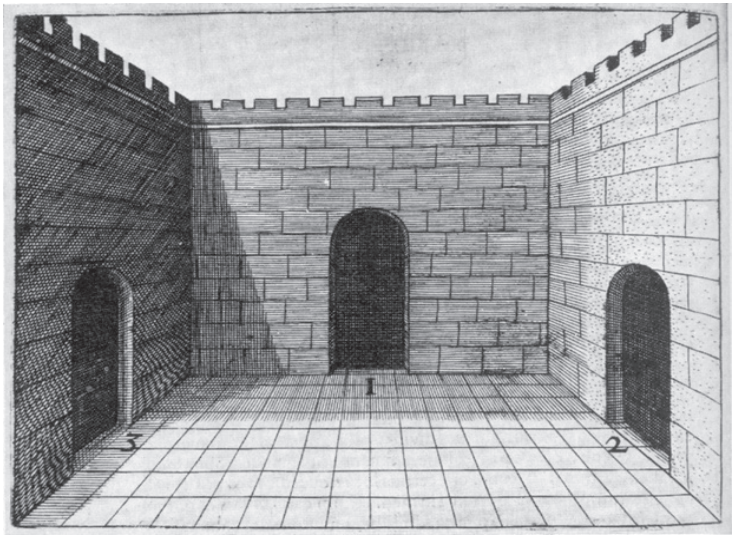


Fig. 3 - *Palcoscenico mnemonico I*, in Robert Fludd, *Supernaturali, naturali, praenaturali et contranaturali Microcosmi Historia,* Hyronimi Galleri, Oppenheim, 1619.

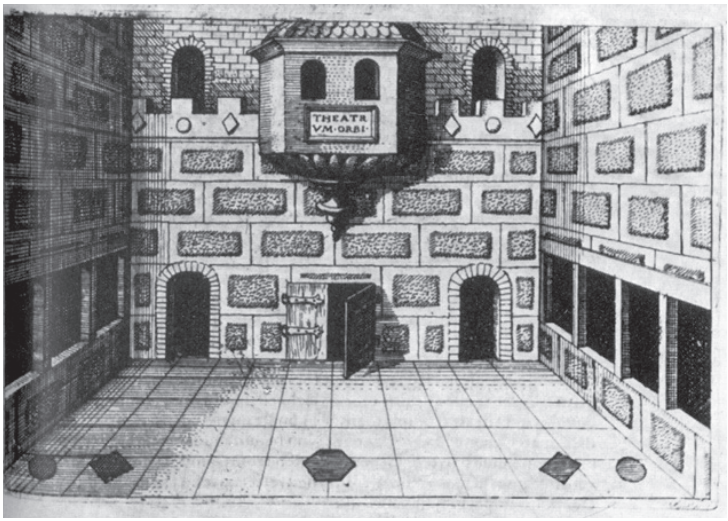


Fig. 4 - *Palcoscenico mnemonico II*, in Robert Fludd, *Supernaturali, naturali, praenaturali et contranaturali Microcosmi Historia,* Hyronimi Galleri, Oppenheim, 1619.

presentarsi vuote, nel non ospitare alcuna primaria e connotata unità immaginale, nel loro offrirsi alla vista e all'immaginazione del lettore come dispositivi mnemonici esclusivamente potenziali.

Proprio in ragione di questo funzionale vuoto, possiamo rinvenire un'analoga configurazione spaziale e partecipazione del lettore alla *compositio loci* in una precedente e più famosa esperienza d'incontro tra parole e immagini: l'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, un romanzo allegorico, stampato dal Manuzio nel 1499 con magnifiche illustrazioni xilografiche, che narra del viaggio onirico del portagonista Polifilo alla ricerca dell'amata Polia. Mi riferisco, in particolare, al brano relativo alla volta mosaicata che raffigura con grande realismo le pene infernali di chi ha amato troppo o troppo poco. Attraverso una lunga e minuziosa ecfrasi l'autore offre alla vista mentale del lettore ogni dettaglio di un'illusionistica decorazione che dà al protagonista Polifilo l'impressione di trovarsi veramente in un girone infernale, e ad ogni lettore quella di star leggendo la descrizione di un luogo reale e non di un'opera d'arte. Al pieno dispiegamento del dispositivo retorico dell'*enargheia* sul piano testuale, corrisponde però su quello visivo la strategica sottrazione di ogni dettaglio connotante e la conservazione della sola struttura locale (Fig. 5).

Si sceglie di raffigurare il luogo in cui la scena infernale si svolge ma non la scena stessa; quella dovrà invece essere ricreata mentalmente, e inserita in tale spazio vuoto, ad opera del lettore, che così riprodurrà autonomamente in sé la stessa esperienza di visione e conoscenza vissuta dal protagonista. Non diversamente, il lettore del trattato illustrato di Fludd è chiamato direttamente in causa dall'autore nel difficile compito di verificare, quasi in presa diretta, il funzionamento della macchina mentale delineata teoricamente. Di accompagnarlo, cioè, "cum gli occhi comitanti i piedi", come avrebbe detto Francesco Colonna[31].

31. Cfr. Colonna F., *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di M. Ariani e M. Gabriele, Adelphi, Milano, 2004, pp. 248-252. Su questo passaggio dell'*Hypnerotomachia* cfr. Refini E., *Leggere vedendo, vedere leggendo.*

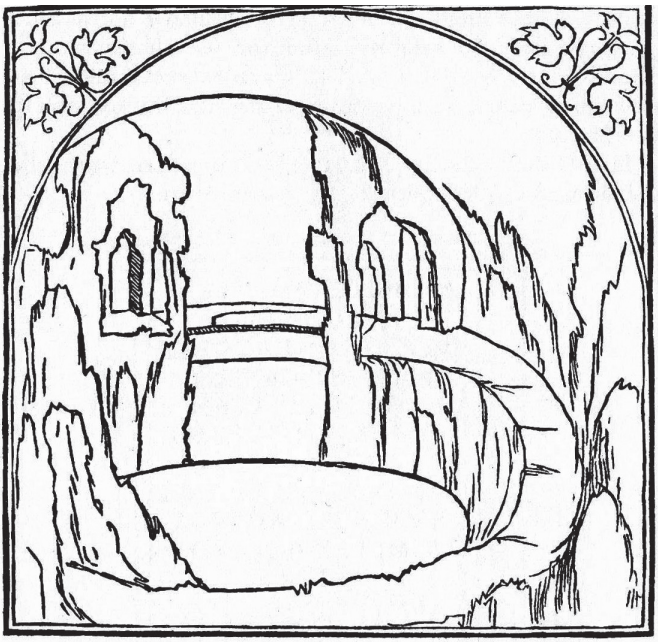


Fig. 5 - *Volta mosaicata, in Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili,* Aldo Manuzio, Venezia 1499.

Nulla però ci vieta di pensare che le immagini a cui gli spettatori della scena ermetica di Fludd fissavano i propri ricordi fossero non solo quelle dipinte sulle cinque aperture del *frons scenae* ma anche quelle evocate da una qualsiasi rappresentazione emozionalmente efficace giocata su di un palcoscenico, sia esso interiore o reale. Il punto di vista di questo teatro della memoria sorge infatti dall'auditorium e riduce la scena a una stanza di memoria ove *far agire* la moltitudine di rappresentazioni del sapere[32], contando sulla potenza immaginativa connaturata all'atto

Osservazioni su testo iconico e verbale nella struttura della Hypnerotomachia Poliphili, in "Italianistica", 38.2 (2009), pp. 141-164 (151-153).

32. "Sitque illa theatri umbra similitudinibus spirituum agentium repleta". Fludd R., *op. cit*, p. 55.

teatrale[33]. Questo vagare dello sguardo negli spazi della memoria avvicina il Teatro di Fludd alla 'meravigliosa fabrica' di Giulio Camillo (che con esso condivide anche una profonda compromissione con le corrispondenze metafisiche tra uomo, natura e divinità), ma nel suo possedere dei precisi limiti (la scena rappresentata) evidenzia il maggior grado di compiutezza (di definizione e quindi di affrancamento dal campo metaforico) che, tanto nei meccanismi quanto nelle finalità, lo distingue dall'*anima artificiale* camilliana. Le illustrazioni che accompagnano il testo ci dicono che per il filosofo inglese il teatro è soprattutto uno spazio di memoria, in cui la dimensione spaziale e architettonica (teatro come luogo, e *locus*) prevale sulla funzione performativa. Se nella prospettiva dinamica di Camillo la costruzione di una complessa macchina, che consente di catalogare tutto lo scibile e riprodurne in infinite variazioni i caratteri, viene ancora avvertita come un'occasione per fare esperienza del mondo, le scene della memoria – che, statiche sulla pagina, Fludd consegna alla vista e alla riproduzione – si offrono come un moderno data-base al preciso compito di ordinare il mondo. Come per la memoria s'intravvede il passaggio dall'immagine del corpo a quella dell'archivio, così per il paradigma teatro si rivela già attuata in Fludd la transizione dalla dimensione dello spettacolo alla dimensione del testo.

Muoversi sulla scena (della mente)

L'elaborazione di uno spazio (mentale o fisico) di scena non è però privo di conseguenze sulle pratiche ospitate in esso. Se infatti, come si è visto nell'*ars memoriae* inglese, la 'quarta parete' può coincidere con la memoria dello spettatore che tenta di assorbire le tracce fantastiche esposte sulla scena, chi progetta nella sua integralità uno spettacolo deve presumibilmente regolare gli equilibri

33. "Sit ergo Jason in primo loco collocatus, vellus aureum manu tenens, Medea in secundo, Paris in tertio, Daphne in quarto, et Phoebus in quinto significans diurnam esse constellationem et masculam: atque sic in coeteris theatris orientalibus". Ivi, p. 62.

creati tra spazio e movimenti in modo tale che "le cose dela representatione fusseno da li spectatori bene prospicite e contenute a la memoria visuale[34]". Così come i corpi che li abitano anche queste scene debbono essere ricordate in sé e in funzione del proprio contenuto. L'impianto scenografico è dunque un luogo privilegiato per valutare quanto e come uno spettacolo si dispone ad essere ricordato. Ad esempio, in un'altra illustrazione della *forma theatri* Fludd inserisce un pavimento a scacchiera, forse per gusto della varietà, forse per alludere alla contrapposizione fra il luminoso *Theatrum orientalis* e l'oscuro *Theatrum occidentalis* in base alla quale si organizza la macchina mnemonico-enciclopedica della sua *ars memoriae* (Fig. 6)[35].

La tradizione mnemotecnica è del resto spesso ricorsa all'ordine strutturale e ai meccanismi logici del gioco degli scacchi per fornire sistematicità alla progettazione dei luoghi mentali e rigore alle dinamiche del ricordo[36]. Al di là delle suggestioni drammatiche derivanti dalla collocazione di persone conosciute in uno spazio mentale ben delineato, un'applicazione pratica in campo teatrale delle potenzialità

34. Cesariano C., *op.cit.*, p. 119.

35. "Primum ergo theatrum habebit colorem album, lucidum et splendidum, prae se ferens diem, diurnosque actiones. Quare in oriente collocabitur, quia Sol ab Oriente se attollens diem incipit, claritatemque mundo pollicetur. Secundum vero fingetur imbutum colore nigro, fusco et obscuro: illudque in Occidente positum imaginaberis, quia Sol in Occidente existens noctem et obscuritatem brevi venturam denunciat". Fludd R., *op. cit.*, p. 55.

36. "Nel giuoco de gli scacchi (secondo noialtri Italiani) v'entrano il re e la reina, i rocchi, gli arfili, i cavalli e le pedine. E questi si fanno una parte neri un'altra bianchi, variandoli per lo scacchiere. Per i principali adunque eleggerai sedeci persone da te conosciute vestite di bianco o con fregi bianchi, et altrettante nere o con fregi neri; e queste porrai in due luoghi con insegne, o alcune operazioni, accioché siano in un punto quando il bisogno lo ricerchi; e quando vorrai ricordarti il giuoco, per ciascun tratto ripon la sua imagine nel suo luoco, in guisa che se'l rocco bianco leverà il nero fingerai nelle tue imagini che un bianco parimente levi un nero. Ma con le regole dette di sopra potrai raccordarti agevolmente di qualunque cosa". Dolce 2001, pp. 190-191. Cfr. anche Di Lorenzo R.D., *The collection form and the art of memory in the* Libellus super ludo schacorum *of Jacobus de Cessolis*, in "Mediaeval Studies", 35 (1973), pp. 205-221.

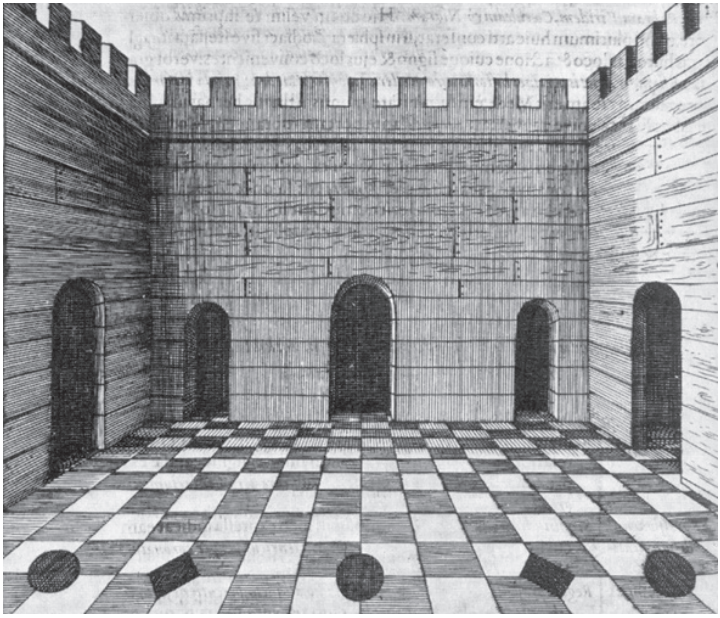


Fig. 6 - *Palcoscenico mnemonico III*, in Robert Fludd, *Supernaturali, naturali, praenaturali et contranaturali Microcosmi Historia,* Hyronimi Galleri, Oppenheim, 1619.

mnemoniche insite nell'organizzazione ragionata di un palco è offerta da Angelo Ingegneri del suo discorso *Della poesia rappresentativa.* Nel sottolineare i risultati registici raggiunti nello spettacolo inaugurale del Teatro Olimpico di Vicenza, Ingegneri ricorda con soddisfazione che, nonostante l'elevato numero di attori sulla scena, le "persone […] givano così bene ordinate, e disposte, che ognuna d'esse, senza una minima confusione, od intrico, ritrovava il luoco suo[37]". L'accorgimento scenico, che soccorreva la memoria degli attori nell'esatta riproduzione dei movimenti e nel corretto percorrimento delle traiettorie che la scrittura coreografica imponeva loro, constava nell'aver "compartito [*diviso in parti, organizzato in loci*] il pavimento del palco a foggia di marmi di diversi colori". Seguendo le

37. Ingegneri A., *Della poesia rappresentativa et del modo di rappresentare le favole sceniche*, Baldini, Ferrara, 1598, p. 72.

direttrici mentali che la varietà cromatica del pavimento consentiva di generare, "ciascun personaggio sapeva per quale ordine di quadri egli avea a camminare così nel venire, come nel ritorno, et a quante pietre gli era di bisogno fermarsi, e parimente quando cresceva il numero in scena delle persone, e facea di mestieri cangiar disposizione, ognuno era ben istrutto a quale altra fila, e colore di mattoni gli conveniva ridursi[38]". Davanti agli occhi degli spettatori si dispiegava pertanto un complesso reticolo di possibili posizioni e movimenti degli attori, idealmente analogo a quello dei pedoni di una scacchiera o a quello delle immagini di memoria suggerite da Camillo nel suo *Theatro*[39]. Se una determinata composizione geometrica del palco offre all'attore dei punti di riferimento per gestire senza errori la propria presenza sulla scena, l'ordine che da essa l'occhio dello spettatore può percepire consente senza dubbio una corretta comprensione dei contenuti che si vanno rappresentando e fornisce su di un piano più generale un modello mentale di luogo ordinato. Di fronte a un esempio efficace lo sguardo dello spettatore può ricostruire un'idea della scena e accoglierne nell'interiorità l'equilibrio strutturale e le predisposizioni immaginifiche. Di questo sguardo attivo Fludd ci ha fornito alcune istantanee, e i teorici del teatro rinascimentale italiano più di un'elaborazione concettuale. D'altronde la modalità percettiva, che produce ciò che Cesare Cesariano definisce

38. Ivi, pp. 73-74.

39. "L'ordinamento orizzontale dei sette gradi si intreccia con quello verticale dei sette pianeti. Ne risulta una specie di scacchiera, sulla quale il gioco delle immagini si può attuare attraverso gli spostamenti e le combinazioni. Una stessa immagine viene infatti usata in luoghi diversi e varia il suo significato in relazione al grado in cui si viene a trovare. […] c'è un certo automatismo nel proliferare dei significati in corrispondenza con lo spostarsi dell'immagine sulla scacchiera dei luoghi". Camillo 2015, p. 22. Si ricordi che Camillo giustifica questo dinamismo delle *imagines* entro la 'tavola' dei *loci* in base allo stesso criterio di economia mnemonica invocato anche da Cesariano e Ingegneri a proposito della scena teatrale ("per non aggravar la memoria di diverse imagini in cose medesime, facciamo che si rivegga la medesima figura sotto diverse porte". Ivi, p. 176).

"la memoria visuale" dello spettatore, ossia la prospettiva, abita proprio la soglia immaginaria fra scena e platea, fra occhio e memoria, offrendosi – nella duplice natura di operazione metaforica e di strumento tecnico – come possibile inquadramento del mondo entro un consolante ma illusorio ordine razionale e geometrico.

Claudia Cieri Via

Aby Warburg e il sistema performativo dell'Atlas come teatro della memoria

In una lettera di Aby Warburg a Mary Hertz del 9 giugno 1897 lo studioso, riflettendo sul suo interesse nello scrivere una storia culturale del XVI secolo come inizio della prima età moderna, affermava:

> …c'è un argomento con il quale si potrebbe illustrare questo sviluppo magnificamente: le origini del dramma di Shakespeare e la sua relazione con il Medioevo e l'antichità classica così come è avvenuto attraverso il Rinascimento italiano… se solo si potesse presentare questo argomento come una ricerca di storia dell'arte[1]!

L'interesse di Aby Warburg per le immagini nelle loro multiformi espressioni era rivolto non solo alle immagini artistiche della pittura o della scultura, ma anche alle immagini legate al teatro, alle danze, ai rituali, e alle feste. Le feste, in particolare, erano definite da Warburg 'forme intermedie' che costituiscono dei ponti fra l'arte e la vita, come egli stesso affermava, con riferimento a Jacob Burckhardt e alla sua concezione della storia della cultura enunciata nel suo libro *La civiltà del Rinascimento in Italia*, pubblicato nel 1860.

> Difatti se è lecito supporre che le feste mettevano sempre davanti agli occhi dell'artista nel loro aspetto fisico quelle figure che appartenevano ad una vita realmente in movimento, allora ci appare evidente il processo formativo artistico…. A questo proposito è riconoscibile quanto ha scritto Jacob Burckhardt, il quale nel suo giudizio complessivo, appare anche qui un anticipatore infallibile: 'Le feste italiane, nella loro forma più elevata, segnano un vero passaggio dalla vita all'arte[2]'.

1. Warburg Institute Archive, General Correspondance (d'ora in poi WIA, GC). *Lettera di Aby Warburg a Mary Hertz del 9 giugno 1897.*
2. Warburg A., *OPERE I. La Rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a cura di M. Ghelardi, Aragno Editore, Torino, 2004, p. 127.

Gli Intermezzi fiorentini del 1589

Gli interessi di Aby Warburg per il teatro risalgono già al suo giovanile saggio sugli *Intermezzi teatrali* del 1895, frutto di ricerche documentarie, condotte alla Biblioteca Nazionale di Firenze, sulle feste Medicee, in particolare relative al matrimonio fra Ferdinando dei Medici e Cristina di Lorena del 1589[3]. Il saggio, dal titolo *I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589*, fu tradotto in italiano da Alceste Giorgetti, il quale ne aveva apprezzato l'analisi storica e documentaria e l'intreccio fra gli aspetti artistici, mitologici, iconografici in rapporto al teatro antico[4]. Il particolare interesse per questi *Intermezzi* fu determinato dalla straordinaria collaborazione dei vari personaggi che partecipavano alla realizzazione di tale macchina teatrale: dall'ideazione di Giovanni de' Bardi, -"dalla cui Camerata – ricorda Warburg – venne fuori la riforma melodrammatica anticheggiante", a Emilio de' Cavalieri, intendente teatrale, a Bernardo Buontalenti, disegnatore dei costumi e macchinista, e a Bastiano de' Rossi nel ruolo di umanista e interlocutore con il pubblico. È interessante rilevare come il processo identificativo dei ruoli dei protagonisti del grande evento mediceo compiuto da Warburg possa essere assimilato alla dinamica che informa l'analisi artistica e culturale di un'opera d'arte, che Warburg definirà in via sperimentale 'iconologica', come un metodo innovativo, così ben messo a fuoco molti anni dopo da Michael Baxandall nel suo libro *Painting and Experiences in Fifteenth-Century Italy*[5].

L'ampio interesse per lo studio di Aby Warburg da

3. Warburg A., *I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro dei Conti di Emilio de' Cavalieri. Saggio storico-artistico*, in Id., *OPERE I*, cit., pp. 152-225.

4. Si veda Agostinelli R., *Aby Warburg e gli intellettuali italiani attraverso la corrispondenza (1893-1929)*, in *Aby Warburg e la cultura italiana*, a cura di C. Cieri Via e M. Forti, Mondadori, Milano, 2007, pp. 27-40.

5. Baxandall M., *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford University Press, Oxford, 1973.

parte di storici del teatro e teorici, con particolare riferimento agli aspetti metodologici, dimostra l'apprezzamento per il suo pensiero, che ha avuto il merito di mettere a fuoco il ruolo documentario delle immagini e il carattere interdisciplinare della ricerca, e che troverà nel sistema dell'Atlante un originale '*mis en page*' visiva e concettuale[6].

Dagli intermezzi teatrali fiorentini alle feste italiane della seconda metà del Quattrocento, diligentemente registrate nei suoi appunti del 1903, a quelle della Corte di Caterina de' Medici, raffigurate negli splendidi arazzi di Valois (1927), financo alle feste e agli scambi culturali con il nordeuropa (1928), sui quali Warburg infatti si sofferma fino agli ultimi anni della sua vita, il tema della festa è stato fra gli interessi dello studioso che ha coinvolto i miti dell'antichità e la loro sopravvivenza nella produzione postclassica sia artistica che teatrale e musicale (Fig. 1).

Fig. 1 -Annibale Carracci, *Il sacrificio del Pitone, dagli Intermezzi per le nozze di Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena,* Firenze, 1588, incisione.

6. Katritzky P., *Aby Warburg and the Florentine Intermedi of 1589: Extending teh Boundaries of Art History*, in *Art History as cultural History. Warburg's projects*, a cura di R. Woodfield, G+B Arts, Amsterdam, 2001, pp. 209-258, con bibliografia.

Orfeo all'origine del melodramma di Monteverdi

Negli anni successivi al saggio sugli *Intermezzi,* all'inizio del Novecento, il teatro divenne per Warburg non solo un'interessante occasione di riflessione sul rapporto fra parola e immagine, alla base della sua ricerca teorica fondativa dell'iconologia, ma informò in particolare quel concetto di *Pathosformel*, che Warburg andava concettualizzando fra le prime volte nel saggio su *Dürer e l'antichità* del 1905 a proposito del disegno dell'artista tedesco conservato alla Kunsthalle di Amburgo[7]. Qui la rappresentazione del drammatico episodio di Orfeo ucciso dalle Baccanti, raccontato da Ovidio nelle *Metamorfosi*, diventerà una sorta di manifesto polisemantico e coinvolgerà il grande tema del *Nachleben der Antike* nel XV secolo, attraverso la ripresa dello stile all'antica di Andrea Mantegna da parte di Albrecht Dürer, nell'attenzione al patetismo morfologico, espresso dai gesti e dai movimenti delle figure (Fig. 2).

Nel saggio Aby Warburg indicava un ulteriore processo d'intensificazione delle immagini nel rapporto con l'*Orfeo* di Angelo Poliziano, che si proiettava verso il melodramma di Monteverdi, in un dialogo fra rappresentazione agìta, dialogo verbale e musicale, potenziando il tema del sacrificio di Orfeo, il *pathos* della sua morte e la sua sublimazione che già trovava una magnifica espressione poetica nei versi conclusivi del poema augusteo: "…da quella bocca ascoltata perfino dai sassi e compreso dalle bestie commosse… l'anima si disperse, con l'ultimo respiro nel vento[8]".

7. Warburg A., *Dürer e l'antichità italiana* (1905), in *OPERE I*, cit., pp. 403-423.

8. Ovidio, *Metamorfosi,* XI, vv. 38-43, ed. Einaudi, Torino, 1994. Cfr. Cieri Via C., *Orfée, et les 'Pathosformeln' à l'antique*, in *La naissance de l'Opera. Euridyce 1600-2000*, a cura di F. Decroisette, F. Graziani e J. Heuillon, L'Harmattan, Parigi, 2002, pp. 313-335.

Fig. 2 - Albrecht Dürer, *Orfeo,* Kunsthalle, Hamburg, disegno.

Pochi anni prima, nell'autunno del 1899, Aby Warburg aveva tenuto tre conferenze su Leonardo. La seconda conferenza era dedicata in particolare ad alcuni disegni di figure all'antica, conservati a Windsor (Royal Library, 12708) ed eseguiti probabilmente per l'allestimento dell'*Orfeo* di Poliziano a Milano fra il 1505 e il 1508, che però non ha lasciato alcuna traccia né storica né documentaria. In alcuni suoi disegni, Leonardo sembra guardare alle xilografie dell'edizione bolognese dell'*Orfeo* del 1494, mentre traduceva i versi del Poliziano nelle figure patetiche all'antica che volteggiano, corrono e ballano nei disegni datati fra

il 1515 e il 1516 e conservati alle Gallerie dell'Accademia a Venezia (Fig. 3)[9].

Fig. 3 - Leonardo da Vinci, *La morte di Orfeo,* attr., WIA.III.108.

Alla luce di queste considerazioni il mito di Orfeo nella rappresentazione della morte del musico apollineo non era dunque per Warburg, come lui stesso affermava, "soltanto un tema di *atelier* d'interesse puramente formale, ma un'esperienza vissuta appassionatamente con piena intuizione del dramma misterioso della leggenda dionisiaca rivissuta realmente nello spirito e secondo le parole dell'antichità pagana; ciò è dimostrato dal primo dramma italiano del Poliziano, dal suo Orfeo concepito in ritmi ovidiani, rappresentato per la prima volta a Mantova[10]".

Questo rapporto con il dramma sottolinea il valore contenutistico in termini vitali dell'interpretazione dei modelli antichi da parte degli artisti del Rinascimento

9. WIA.III.50.1-2-3, *Leonardo Lectures.* Cfr. Pedretti C., '*Non mi fuggir donzella….' Leonardo regista teatrale di Poliziano*, in "Arte Lombarda", N.S., 128, 2000, pp. 7-16. Si veda anche il contributo di Elena Povoledo nel volume di Pirrotta N., *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi. Con un saggio critico sulla scenografia di Elena Povoledo*, Einaudi, Torino, 1969.

10. Warburg A., *Dürer e l'antichità italiana*, cit., p. 412.

"nel tentativo di inserire le formule genuinamente antiche di un'intensificata espressione fisica o psichica nello stile rinascimentale che si sforza di rappresentare la vita in movimento[11]".

In proposito Warburg conierà l'espressione di "*Pathosformel all'antica"* che s'inserisce in quella grande problematica, eletta dallo studioso di Amburgo come *leit motif* della sua ricerca, vale a dire la sopravvivenza dell'antico. Questa si lega a quel concetto di *Nachleben* che aveva caratterizzato in termini diversi sia l'arte del Rinascimento che l'impostazione di un nuovo corso degli studi di storia dell'arte con una particolare attenzione alle immagini, ai loro valori espressivi attraverso la sopravvivenza di quei *topoi*, modelli antichi che con continuità e variazioni vediamo riproporsi nelle opere d'arte financo alle immagini della pubblicistica contemporanea[12].

Nelle sue ricerche giovanili, testimoniate in parte dai *Frammenti fondamentali per una pragmatica scienza dell'espressione (1889-1903)*[13], raccolti per il progetto di un libro che non riuscì mai a definire, Warburg aveva messo a fuoco un processo psicologico espressivo determinato da un forte impulso emotivo che si manifesta nella ritualità religiosa e nelle forme antropomorfiche per venire successivamente vissuto nella mimica del teatro come forma intermedia

11. Ivi, p. 413.

12. Sul concetto di *Pathosformel* si veda Settis S., *Pathos und Ethos. Morphologie und Funktion, Vortraege aus dem Warburg –Haus,* vol. 1, Akademie Verlag, Berlino, 1977, pp. 31-73; Curtius E., *Letteratura europea e Medioevo latino,* a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze, 1992; Radnoti S., *Das Pathos und der Daemon über Aby Warburg,* Budapest, 1985; Cieri Via C., *Il concetto di 'Pathosformel' fra relgione, arte e scienza*, in *Le metamorfosi degli antichi dei*, a cura di M. Bertozzi, Modena, 2002, pp. 114-140; Hurttig M. A., *Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel*, Köln, 2013 e da ultimo Becker C., *Aby Warburg's Pathosformel as Methodological Paradigm,* in "Journal of Art Historiography", 9 (2013), pp. 1-25.

13. WIA.III.43. *Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckunde* (1889-1903); Aby Warburg, *Frammenti sull'espressione. Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde,* Ed. critica a cura di S. Müller, trad. di M. Ghelardi e G. Targia, Edizioni della Normale, Pisa, 2011.

fra la vita e l'arte. Il disegno della Kunsthalle di Amburgo è inserito nella tavola dell'*Atlante della Memoria* dedicata alle opere del maestro di Norimberga, ispirata ai modelli antichi attraverso la rielaborazione degli stessi da parte di Andrea Mantegna e di Pollaiolo. Tale accostamento trova una spiegazione nelle stesse parole di Aby Warburg che affermava: "La scultura italiana, riscoprì le formule del *pathos* antico del linguaggio mimico…l'Ercole del Pollaiolo che strozza Anteo e vince l'Idra ha avuto dalla stessa scultura antica lo sconvolgente *pathos* dell'ideale virile atletico; egli è quasi più antico dell'antichità stessa[14]".

Più tardi, nel 1932, Fritz Saxl nell'interpretare i pensieri e le idee di Aby Warburg sulla scultura scrive:

> Per comprendere come mai gli artisti del Rinascimento non comunichino il proprio pathos per mezzo di invenzioni del tutto originali, ma adottino piuttosto forme preesistenti che già un tempo erano state chiarite dal punto di vista artistico, occorre spiegare come sia possibile che determinati tipi artistici mantengano attraverso i secoli la loro forza pregnante. In parte tali forme devono certo la propria efficacia alla equilibrata e misurata chiarezza dei contorni con cui la grecità d'epoca classica ha riassunto tutte le precedenti forme espressive. Ma che il loro contenuto emotivo possa trasmettersi a livello generale in maniera tanto stupefacente si deve secondo Warburg al fatto che, pur nell'approccio pieno di stile del mondo artistico dell'antichità classica, risuoni ancora l'eco di quel trasporto e quello sconvolgimento passionali che nei culti orgiastico-dionisiaci scatenavano in modo incredibile i moti espressivi del corpo[15].

Tali gesti, tali atteggiamenti e tali posture diventeranno dei *topoi* sui quali Aby Warburg rifletteva già nei suoi appunti giovanili. Più tardi ancora Fritz Saxl ritornerà sul concetto di *topos* di Aby Warburg, nel citato saggio del 1932:

14. Warburg A., *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante*, in Id., *OPERE I*, cit., p. 620.

15. Saxl F., *Die Ausdrucksgebaerden der bildenden Kunst,* in *Bericht über den XII. Kongreß der Deutschen Gesellschaß für Psychologie in Hamburg* (April 1931), trad. it. *Gesti espressivi nell'arte figurative, con una nota di C. Cieri Via*, in "Annali di Critica d'Arte", 8 (2012), pp. 9-41.

"Si tratta principalmente di fenomeni di cristallizzazione di forme espressive costanti, così come della loro trasformazione e del loro riutilizzo in successivi stadi della storia dell'umanità[16]".

Sul comparativismo artistico, linguistico e culturale

Su tali riflessioni Warburg aveva fondato dunque quel concetto di "*Pathosformel*", ossia di "formule di *pathos*", ben esemplificato nei materiali che andranno a comporre le tavole considerate in rapporto al mito di Orfeo. Negli appunti raccolti tra il 1905, data del saggio su *Dürer e l'Antichità*, e il 1911, sotto la denominazione *Schematismus der Pathosformeln*[17]", Warburg elenca quei *topoi* sui quali impernia la sua riflessione sulle formule di *pathos*: dalla danza, alla corsa, al movimento, al rapimento, alla battaglia, al trionfo, alla morte. Si tratta di *topoi* che si esprimono in immagini simboliche e contengono in sé valori e forze patetiche contrapposte: "In ogni simbolo risiede contemporaneamente e egualmente un elemento di aggressione (*amfassendes*) ed un elemento di conservazione (*zuruckstossendes*)", scriverà Warburg negli appunti del 1928 raccolti sotto il titolo: *Pathos, Pneuma, und Polarität*[18]. Su tali riflessioni sono imperniati in maniera sistematica gli schemi già formulati da Aby Warburg fra il 1906 e il 1907 e raccolti sotto il titolo *Versuch einer Phenomenologie*

16. Ivi, p. 12. Nell'*Introduzione* alla prima edizione italiana degli scritti di Warburg (*La Rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura,* La Nuova Italia editrice, Firenze, 1966), Gertrud Bing spiega il significato di formule di *pathos* ricorrendo al concetto di *topos* letterario: "Nella retorica viene detta *topos* una forma divenuta convenzionale, sempre utilizzata per comunicare un significato o un'atmosfera. Warburg constata che qualcosa di analogo è presente nell'arte figurativa" (p. XI). In proposito si vedano anche i citati studi rispettivamente di Salvatore Settis e Ernest Robert Curtius.

17. Cfr. i materiali d'archivio nella cartella 71.1, *Schematismus der Pathosformeln,* 1905-11 (vecchia segnatura 138.1). Cfr. Cieri Via C., *Aby Warburg. Il concetto di Pathosformel fra Religione, Arte e Scienza,* in *Le Metamorfosi degli antichi dei*, a cura di M. Bertozzi, Panini, Modena, 2002, pp. 114-140.

18. WIA.III.12.22.

des Stilwandels im XV als Comparation Erscheinung, contenuti nella cartella 72.I dell'Archivio londinese, in cui, a proposito della trasformazione dello stile, sono indicati i gradi di intensità espressi dalle opere d'arte in una funzione grammaticale di comparazione[19]. Il riferimento alla linguistica comparativa di Hermann Osthoff, nella sua opera dal titolo *Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen*, dà la chiave di lettura dei diversi gradi di intensità espressiva delle immagini[20]. A tale forma di comparazione linguistica Warburg farà riferimento ovviamente anche per le tavola della Memoria. Nell'Introduzione a *Mnemosyne*, Warburg scriveva in proposito:

> Una prospettiva comparatistica, soprattutto per l'assenza in questo campo di lavori preparatori che forniscano un quadro sistematico e riassuntivo, ha dovuto limitarsi allo studio dell'opera di pochi tipi principali di artisti, ma in compenso ha dovuto tentare di comprendere con un'indagine sociopsicologica di una certa profondità il senso di questi valori espressivi conservati nella memoria come funzione di una tecnica intellettuale significativa. Già nel 1905 l'autore era stato confortato in tali tentativi dallo scritto di Osthoff sugli aspetti suppletivi delle lingue indogermaniche[21].

In questi schemi del 1906-1907, tracciati per esemplificare la "trasformazione dello stile", Aby Warburg procede alla sistematizzazione in tale struttura schematica delle opere di alcuni artisti del Rinascimento che, così inseriti in diversi gradi di intensità espressiva, dal Positivo al Comparativo al Superlativo, arrivano a caratterizzare l'arte del

19. WIA.III.72.1 *Versuch einer Phenomenologie des Stilwandels im XV. Jahrundert als Comparationserscheinung*. Cfr. Cieri Via C., *Aby Warburg e il Comparativismo*, in *L'Histoire de l'art et le Comparatisme*, Les Horizons du detour, Somogy Edition d'Art, Paris, 2007, pp. 275-288. Sul compartivismo linguistico e iconico si veda, *Ekstatische Kunst – Besonnenes Wort. Aby Warburg und die Denkräume der Ekphrasis*, a cura di P. Kofler, Monaco, 2010.

20. Osthoff H., *Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen*, Heidelberg, 1899.

21. Warburg A., *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Warnke in coll. con C. Brink, ed. it. a cura di M. Ghelardi, Aragno Editore, Milano, 2002.

Quattrocento fra tradizione medievale e rinnovamento umanistico alla luce della rinascita dell'antichità classica.

In particolare il livello definito 'Comparativo' è costantemente articolato nel pensiero di Warburg in *Spiel und Drama,* vale a dire in commedia e tragedia, le due forme della rappresentazione teatrale nelle due polarità di graduale intensità espressiva e contenutistica. L'ultimo grado di intensità espressiva, il "Superlativo", si articola in quiete e movimento, in olimpico e demoniaco, vale a dire in apollineo e dionisiaco o patetico con un preciso richiamo alla filosofia di Nietzsche e alle sue teorie esposte nella *Nascita della tragedia:* "Avremo fatto in estetica un gran passo in avanti quando saremo giunti non solamente alla comprensione logica ma all'immediata certezza intuitiva che l'intero sviluppo dell'arte è legato al dualismo di apollineo e dionisiaco[22]".

Qui Warburg vuole evidenziare la contrapposizione fra immagini che esprimono il massimo grado di serenità, proprio dell'*ethos* apollineo, e immagini che esprimono il *pathos* dionisiaco. In questo stadio 'Superlativo' la composizione di tale polarità, nel senso di una sussunzione del *pathos* nell'*ethos*, si esprime solo in alcune opere di Andrea Mantegna e di Albrecht Dürer, quali la morte di Orfeo nel Palazzo Ducale di Mantova o il disegno della Kunsthalle di Amburgo dallo stesso soggetto, eseguito da Albrecht Dürer in occasione del suo primo soggiorno veneziano, per le quali viene utilizzata l'espressione di "*Pathosformeln all'antica"*. Per rappresentare la morte nel momento della sopraffazione orgiastica di Orfeo da parte delle Baccanti, dunque, Mantegna e Dürer hanno utilizzato comparativamente le immagini antiche impresse e sopravvissute nella memoria, in quanto espressioni 'superlative' cristallizzate di un'azione patetica primitiva. Una forma di armonia esprimono pertanto queste immagini che vivono la morte in termini etici e patetici. Nella loro espressione raffrenata,

22. Nietzsche F., *La Nascita della tragedia,* (1872), a cura di P. Chiarini, con la collaborazione di R. Venuti, Laterza, Roma-Bari, 1995, p. 21.

il valore etico-estetico sublima lo sconvolgimento patetico del dramma.

L'immagine artistica appartiene, dunque, secondo Warburg, a quell'ambito intermedio in cui si radicano i simboli fra il dinamismo della realtà e la staticità della regola e dell'astrazione, fra il *pathos* e l'*ethos* nel tentativo di superare quella tragica tensione fra il pensiero magico istintivo e la logica discorsiva[23].

Fra questi due poli si muoveva il suo pensiero già negli anni '90 per trovare, attraverso il passaggio dalla religione e dal mito alla scultura antica, al dramma e alle rappresentazioni teatrali moderne, una forma di sublimazione nella rappresentazione artistica del mito di Orfeo, in cui l'espressività patetica verrà contenuta e composta nella forma artistica del disegno di Albrecht Dürer che traduce in immagine quella splendida riflessione formulata da Aby Warburg nel 1914: "L'*ethos* apollineo germoglia insieme con il *pathos* dionisiaco quasi come un duplice ramo da un medesimo tronco radicato nelle misteriose profondità della terramadre greca[24]".

Le immagini del mito di Orfeo ritornano anche nella tavola 5 dedicata alle opere classiche, condividendo con queste il patetismo nelle pose, negli atteggiamenti, nelle espressioni, nei gesti, che sottolineano ancora quella polarità fra *pathos* ed *ethos* di matrice nietzschiana.

In particolare l'inserimento nella tavola del sarcofago di Medea, che Warburg aveva visto a Berlino nella raccolta di opere collocate nelle sale dell'Altes Museum, progettato da Schinkel nel 1830 in severe forme neoclassiche, dimostra l'interesse di Warburg per quella polarità del dramma antico fra la frenesia del *pathos* e la serena grandezza dell'*ethos*.

23. Rampley M., *From Symbol to Allegory. Aby Warburg's Theory of Art*, in "The Art Bulletin", 79 (1997), pp. 41-55.

24. Warburg A., *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante*, cit., p. 607.

Infatti nello splendido rilievo romano del II secolo D.C., tale polarità era esemplificata dalla compostezza del gruppo sulla sinistra, che rappresenta Medea in atteggiamento meditabondo e le figlie di Pelia, in contrapposizione alla dinamica sconvolgente della follia di Medea nella figura sulla destra[25] (Fig. 4).

Fig. 4 - Sarcofago col mito di Medea, da Roma, vicinanze di Porta San Lorenzo, 140-150 DC ca, Warburg Atlas.

Alla follia di Medea, Aby Warburg rimanda in occasione del suo saggio del 1914, dove osserva come la gestualità drammatica nell'affresco della *Strage degli Innocenti* del Ghirlandaio potesse rivelare una possibile eco della tragedia antica, in particolare in rapporto alle immagini della leggenda di Medea sui sarcofaghi antichi, aggiungendo:

> Anche a questo proposito però non si tratta di determinare un singolo debito archeologico; l'aspetto essenziale è che qui il primitivo Quattrocento, che apprezziamo così tanto per la sua ingenua quiete, precipita, riguardo al linguaggio gestuale, nel più esteriore stile barocco[26] (Fig. 5).

25. Al mito di Medea ed in particolare al sarcofago di Berlino Aby Warburg dedicò uno studio "Die Rache der Medea auf römischen Sarkophagen", in WIA.III.35, Strasburgo, 1890.

26. Warburg A., *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante*, cit. p. 656. In una nota a margine Warburg sottolineava la differenza tra antichità e Barocco: "…nel Barocco si trova l'azione transitoria, nell'Antichità il momento della premura contemplativa, vale a dire della *coscience*, ossia la consapevolezza del momento tragico". Ivi, p. 658, n. 48.

Fig. 5 - Domenico Ghirlandaio, *Strage degli Innocenti,* Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni, affresco.

Aby Warburg, Walter Benjamin e il dramma barocco

Il rapporto con il dramma antico è rivissuto da parte di Warburg nella cultura rinascimentale attraverso un crescente interesse per la cultura barocca e per la sua espressione stilistica che potenzia il senso drammatico delle immagini.

Il termine 'barocco' ricorre già nei citati *Frammenti* giovanili, nei *Grudlegende Bruchstücke,* dove lo studioso traccia uno *Schizzo per alcune tesi di psicologia artistica.* Negli aforismi dell'autunno del 1890 sulla *Storia dell'ideale del bello,* Aby Warburg a margine scrive: "[…] in questa forma mi si rappresentò per la prima volta lo studio sull'elemento barocco nel primo Rinascimento. Chiarii in questo senso i miei progetti una volta a Schmarsow[…][27]".

Al barocco dunque Aby Warburg conferirà un'articolata valenza attributiva in termini stilistici per lo più in rapporto o in contrapposizione al Rinascimento: "[…]

27. WIA.III.43, *Grundlegende Bruchstücke,* 1. Nov. 1896. Berlin, Jägerstr. 6. August Schmarsow, conosciuto in occasione del suo viaggio a Firenze del 1888, divenne uno dei suoi riferimenti proprio sul problema della rappresentazione e dell'espressione.

laddove alla *concinnitas* albertiana, quale requisito della bellezza ideale, la tendenza al movimento caratterizza il panneggio fiorentino verso il Barocco". Questo confronto connoterà la contrapposizione fra Leonardo e Botticelli alla fine degli anni Novanta del Quattrocento, secondo quanto lo studioso amburghese scriveva:

> Leonardo fu l'unico capace di rappresentare il riflesso esterno della vita interiore in una rappresentazione più alta, senza manierismo di tratto, e senza scadere in quella agitazione motoria di tipo barocco, fattore snaturante che già dalla metà del XV sec. minacciava l'arte fiorentina[28].

Ma negli appunti degli anni Novanta, Warburg già introduceva quella dimensione 'polare' – poi formulata nel 1914 in rapporto al pensiero di Nietzsche come un'erma bifronte con Apollo da una parte e Dioniso dall'altra – che trova espressione nell''armonico Raffaello' e nel 'sublime Michelangelo'[29].

Una più ampia riflessione sul 'barocco', rimasta incompiuta, caratterizzerà gli anni Venti dopo il ritorno da Kreuzlingen. Negli appunti dedicati alla mostra sulle *Metamorfosi* di Ovidio del 1927, Aby Warburg affermava in maniera lapidaria: "L'arco è l'antenato del barocco[30]". In questo aforisma un elemento tipologico si carica di senso per introdurre ancora una volta il tema cardine della sua speculazione: il "*Nachleben der Antike*" nelle epoche postclassiche. Ma come sopravvive l'antico nell'arte barocca? L'arco, come forma concettuale, espressiva dell'antichità romana, è un *topos* che Warburg aveva introdotto in occasione del suo soggiorno a Roma nel 1912 quando, accanto allo stile espressivo pieno di temperamento delle immagini in movimento derivate dai sarcofaghi antichi che espri-

28. WIA.III.49.1, *Leonardo Lecture*, Hamburg, 1899.
29. WIA.III.43, *Grundlegende Bruchstücke*, 6.IX.1890.
30. WIA.III.97, *Ovid Austellung*, 1927. Cfr. Cieri Via C., *Un'idea per le Metamorfosi di Ovidio*, in *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, a cura di C. Cieri Via e P. Montani, Nino Aragno Editore, Torino, 2004, pp. 305-345.

mevano il pathos tragico dei miti greci, Warburg poneva le sculture trionfali che rivelavano il *pathos* 'imperatorio' della vita eroica romana[31].

L'impatto con i modelli dell'antichità romana dovette essere molto forte legandosi a quella visione 'tettonica' che Warburg andava concretizzando a contatto con l'arte e le teorie di Adolf von Hildebrand[32] e con la struttura intellettuale di Jacob Burckhardt. Infatti, attraverso l'osservazione dei monumenti e delle vestigia dell'antichità romana, l'interesse di Aby Warburg per il tema trionfalistico si fa sempre più pressante ed incisivo. Tale stile, espressione di un'ideologia di potere, condurrà all'arte barocca, cui Warburg opporrà una esigenza etica – già annunciata nel saggio del 1914 con riferimento al concetto di 'quieta grandezza' di Winckelmann – tutta implicita nella dialettica fra vincitori e vinti che informa anche la *Strage degli innocenti*, l'affresco di Ghirlandaio a Santa Maria Novella[33]:

> L'attenzione nei confronti del problema dell'influsso dell'antico ci permetterà di dimostrare in questa sede che lo stesso Domenico Ghirlandaio non potè sottrarsi alle esigenze di una simile capacità espressiva idealmente accentuata. Tant'è che anche lui cominciò ad utilizzare motivi tratti dalla scultura antica per giungere ad una trasformazione stilistica che fosse in grado di intensificare il movimento delle sue figure […] Tali figure avevano dovuto apprendere […] il loro stile espressivo pieno di temperamento 'all'antica' dai sarcofagi autenticamente antichi, ma anche dalle sculture trionfali, giacché i primi esprimevano il *pathos* tragico dei miti greci, le seconde rivelano il *pathos* imperatorio della vita eroica romana[34].

31. Cieri Via C., *Il trionfo antico fra pathos ed ethos,* in *Trionfi romani*, a cura di E. La Rocca e S. Tortorella, Electa Milano, 2008, pp. 10-18.

32. Von Hildebrand A., *Il problema della forma* (1893), Milano, 1996.

33. All'affresco del Ghirlandaio con la *Strage degli Innocenti* è dedicata la tavola 45 dell'*Atlante della Memoria.*

34. Warburg A., *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante*, cit., pp. 586-587.

Questa doppia matrice dell'antichità conferisce forza patetica ed espressiva alle figure coinvolte in una tragedia dove la brutalità e gli affetti si intrecciano, dando luogo a quella "*baruffa bellissima*", così definita da Giorgio Vasari nella *Vita* dell'artista[35].

Dopo gli anni fiorentini e l'incontro con l'antichità romana, Warburg circoscriveva dunque il tema della sopravvivenza dell'antico in termini stilistici al nodo problematico che investe l'antico nella sua doppia valenza di eredità greca e romana in rapporto all'arte del Rinascimento maturo, ossia fra il realismo quattrocentesco e l'enfatico stile barocco. Questo nodo tematico porta lo studioso a leggere anacronisticamente l'affresco con la *Strage degli innocenti* di Ghirlandaio a Santa Maria Novella alla luce della poesia di Giovan Battista Marino che, scriveva Warburg, "è giustamente ritenuta il florilegio di quell'enfatico stile barocco che si esaurisce nella più crassa elaborazione di violenze e stati di eccitazione umani[36]".

Negli stessi anni Venti, nella "Premessa gnoseologica" al *Dramma barocco tedesco*, Walter Benjamin interveniva sulla letteratura barocca tutta intenta alla ricerca di un suo stile, citando il contemporaneo Victor Manheimer:

> Interiormente vuoti e nel più profondo sconvolti, esteriormente assorbiti da problemi tecnici e formali – che sulle prime sembravano concernere pochissimo le questioni esistenziali dell'epoca – tali erano quasi tutti i poeti barocchi. […]
> I prodotti di questa letteratura non sorgono tanto dalla vita della comunità, piuttosto essi cercano di dissimulare attraverso la forzatura della maniera, la mancanza di prodotti validi nell'ambito della scrittura. Perchè il barocco è un'epoca meno contrassegnata dal vero e proprio esercizio dell'arte che non da un inconteni-

35. Ivi, p. 656. Su Ghirlandaio vedi anche Warburg A., *Ghirlandaio 1,* in *Die Stilwandlung in der florentinischen Malerei II. Ghirlandaio,* WIA.III.75.5. Id. *L'antico romano nella bottega di Ghirlandaio*, 19.01.1929, conferenza tenuta alla Biblioteca Hertziana a Roma il 19 gennaio del 1929, in Id., *OPERE II*, cit., pp. 829-874.

36. Warburg A., *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante*, cit., p. 658.

> bile volere artistico. E così è sempre nelle cosiddette epoche di decadenza[37].

In proposito Walter Benjamin fa riferimento al *Kunstwollen* di Riegl: "Per questo Riegl scoprì questo termine proprio nell'arte tarda dell'impero romano[38]". Con lo storico dell'arte austriaco, il filosofo condivide una storicità dell'immagine nel suo carattere veicolante, dimostrando una fondamentale connessione fra forma ed espressione culturale e modi di percezione.

Il problema della forma, e dunque dello stile in termini di linguaggio espressivo che aveva caratterizzato gli studi di Warburg nei primi anni del Novecento, trova una certa assonanza nelle considerazioni di Walter Benjamin sull'attualità del barocco, in seguito al crollo della cultura classica tedesca:

> A ciò si aggiunge la ricerca di uno stile estremamente elaborato nel linguaggio, di uno stile atto a farlo apparire all'altezza del tumulto degli eventi del mondo e caratterizzato dalla abitudine a congiungere un blocco di aggettivi col soggetto, come Grosstanz, Grossdich, che sono vocaboli barocchi. E ovunque neologismi. Attraverso molti di essi si esprime la ricerca di un nuovo pathos[39].

Tale elaborazione sul problema dello stile in termini linguistici ci rimanda al citato uso dei 'comparativi' e dei 'superlativi' da parte di Warburg derivati dal comparativismo linguistico di Herman Osthoff a indicare quelle forme di diversificate intensità espressiva delle immagini elaborate nei suoi appunti sulla *Ricerca di una fenomenologia della trasformazione dello stile nel XV secolo come fenomeno di comparazione* del 1906-1908[40].

37. Benjamin W., *Il dramma barocco tedesco* (1928), Einaudi, Torino, 1971, p. 39.

38. *Ibidem.*

39. Ivi, p. 40.

40. WIA.III.72.1.1.*Versuch einer Phaenomenologie des Stilwandels im 15. Jahrhundert als Comparationserscheinung*, 1906-1907. Cfr. Cieri Via C., *Vom Wort zu Bild! Riflessioni dall'Archivio di Aby Warburg*, in *Immagine*

Herman Osthoff – come ha ricordato Saxl – ha dimostrato nella sua opera, *Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen,* che proprio nell'esprimere l'accrescimento anche nei nostri linguaggi si sono conservati degli arcaismi, un fenomeno che egli definisce 'suppletivo'. La semplificazione dei linguaggi evoluti rispetto a quelli primitivi, con la sostituzione di una sistematica concettuale, trova delle eccezioni nei casi in cui l'accrescimento, funzionale ad una maggiore intensità emotiva di un termine, è determinato da una diversa radice (ad esempio per l'aggettivo *bonus*, la forma comparativa *melior*, e quella superlativa *optimus*). Tale ricchezza espressiva, indicata dall'accrescimento, si mantiene anche nel linguaggio più evoluto[41].

L'interesse per il "*Drama",* come forma complessa e completa di espressione artistica, si sviluppa nel pensiero di Warburg in particolare dopo il ritorno da Kreuzlingen e si lega anche alle sue ricerche su Rembrandt. Il saggio del 1926, dedicato all'artista di Leida è fra i più complessi dello studioso di Amburgo. Infatti qui Warburg introduce nuovi temi alla luce delle antiche riflessioni, che chiamano in causa il dramma antico e moderno da Euripide a Shakespeare, da Medea ad Amleto, per arrivare ad elaborare una dimensione etica fondata sul sacrificio che si esprime in quella pausa di riflessione del pensiero, che egli definirà *Denkraum.*

Dopo la prima guerra mondiale e il ritorno da Kreuzlingen, Warburg riaffronta il tema della sopravvivenza dell'antico nella degenerazione delle forme tardo rinascimentali per introdurre il Rinascimento del XVII secolo nell'epoca di Rembrandt. Nel saggio del 1926 Warburg concepisce il barocco non in termini di evoluzione o di derivazione dall'ultima fase del tardo Rinascimento, ma piuttosto come una significante interazione con il Rinascimento[42]. La scarsa teorizzazione di Warburg su

e Scrittura, a cura di M. G. Di Monte e M. Di Monte, Meltemi, Milano, 2006, pp. 223-243.

41. Saxl F., *Die Ausdrucksgebaerden,* cit., p. 429, n.1.

42. A proposito dello studio di Saxl e Warburg del 1927 sul dipinto delle Filatrici di Velasquez (Museo del Prado di Madrid) e la

questo tema non ci impedisce tuttavia di cogliere nelle sue riflessioni l'eco del pensiero di Riegl nelle formulazioni presenti nella *Genesi dell'arte barocca a Roma* (*Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, 1908). Per Riegl il barocco è interessante come sito di conflitto fra due opposti *Kunstwollen*: il soggettivismo dell'arte del Nord e l'obiettivismo dell'arte italiana. Mentre il fondamentale carattere del barocco è detenuto dalle sue contraddizioni: da una parte mantiene l'enfasi dell'arte italiana sulla rappresentazione narrativa, ma dall'altra parte tenta di rappresentare il suo aspetto soggettivo[43].

Nel saggio dedicato a Rembrandt del 1926, Warburg riflette proprio su questa dialettica mettendo a confronto l'arte di Antonio Tempesta, ora narrativa ora enfatica, rispetto al 'soggettivismo' dell'arte di Rembrandt che nel *Claudio Civile* – il dipinto eseguito per il Municipio di Amsterdam, ora al National Museum, Stoccolma (Fig. 6) – ripropone quell'attenzione al ritratto di gruppo che lega l'individuale al mondo, secondo le riflessioni avanzate in proposito da Riegl ne *Il Ritratto di gruppo olandese* (*Das holländische Gruppenporträt*, 1902).

Come per Riegl, anche per Warburg la differenza storica tra Rinascimento e Barocco viene individuata nel contrasto tra l'arte italiana e l'arte del nord.

In occasione del congresso del 1912 dedicato alla storia delle relazioni artistiche internazionali e specialmente ai rapporti dell'Italia con le altre Nazioni, un acceso dibattito aveva animato la conferenza di Paul Schubring dal titolo: *La posizione dell'artista nordico e dell'artista meridionale*. Qui in particolare egli contrapponeva al mondo eroico espresso dagli artisti italiani il mondo doloroso degli artisti del nord:

loro interpretazione in chiave di *Nachleben der Antike*, si veda K. Hellwig, *Aby Warburg und Fritz Saxl entretseln Velazquez. Ein Spanisches Intermezzo zum Nachleben der Antike*, De Gruyter, Boston, 2015.

43. *Warburgs Denkraum, Formen, Motive, Materialien*; [die im vorliegenden Band versammelten Vorträge .. sind mehrheitlich das Ergebnis zweier Tagungen, die 2008 und 2011 am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin (ZfL) stattfanden] M.Treml, (hrsg.), Monaco, 2014.

Fig. 6 - Rembrandt, *Claudio Civile,* Stoccolma, National Museum.

"Se l'artista del sud convive più sensualmente con la sua atmosfera radiosa, noi nordici avvertiamo immediatamente la commovente interiorità di Rembrandt il cui mondo doloroso non è sempre eroico, ma è spesso umano e interiore, poiché l'eroismo comporta durezze e freddezza[44]".

Il dipinto di Rembrandt, dunque, nel superamento della narratività dell'episodio e a vantaggio di un'essenzialità e densità dell'immagine, s'impone nella sua espressività sull'osservatore nell'istante di sospensione temporale ca-

44. Schubring P., *Die Stellung des nordischen und südlichen Künstlers zum Bildvorwurf*, in *L'Italia e l'arte straniera.* Atti del X Congresso internazionale di Storia dell'arte in Roma (1912), Maglione & Strini, Roma, 1922, p. 50 e seg., trad. it. In Warburg A., *La posizione dell'artista nordico e dell'artista meridionale nei confronti dei soggetti delle opera d'arte*, in *OPERE I*, cit., pp. 557-569, Leipzig 1930, pp. im Zeitalter Rembrandt, 1926.

ricata di una forte emotività visiva e simbolica, potenziata dalla posizione frontale del tavolo intorno al quale si dispongono i congiurati in una sorta di ritratto di gruppo. Tale composizione, che ha il suo modello nell'*Ultima di Cena* di Leonardo da Vinci, definito da Warburg stesso come l'episodio più carico di drammaticità, è focalizzata sull'incrocio delle spade investite da un'intensità luminosa, in modo tale da spingere in primo piano l'atto simbolico, il patto di alleanza, carico di tutta la portata ideologica e contenutistica della ritualità del popolo batavo, espressa attraverso una tecnica compositiva e materica di 'barbara energia'[45]. Accolto il significato ideologico del ruolo di Claudio Civile, riattivato nella figura di Guglielmo di Orange sulla scorta dei versi del poeta olandese Joost van Vondel, Warburg si concentra sull'arte di Rembrandt e sul suo valore etico in contrapposizione al trionfalismo romano rappresentato ed espresso dalle intenzionalità celebrative della decorazione per il Municipio di Amsterdam informata all'arte di Antonio Tempesta[46].

L'interesse di Warburg per questo dipinto coniugava l'interpretazione del soggetto del giuramento di Claudio Civile da parte di Rembrandt alla forma artistica. Diversamente dagli artisti italiani come Tempesta o dai loro epigoni nordici del XVII secolo, Rembrandt prende le distanze da ogni forma di barocco trionfalismo che esalta il vuoto movimento o l'eccessivo *pathos* orgiastico dell'azione: "La nuova concretezza di Rembrandt – scriveva Warburg in proposito – oltrepassa la vuota *Pathosformel* classica che, proveniente dall'Italia del secolo XVI, dominava i superlativi del linguaggio gestuale europeo[47]".

Negli stessi anni la riflessione critica di Walter Benjamin sul dramma barocco tedesco del XVII secolo, enun-

45. Schama S., *Rembrandt's eyes*, Lane, Londra, 1999.

46. Cieri Via C., *Warburg, Rembrandt e il 'percorso dei salti del pensiero'*, in "Schifanoia", 42-43, (2012), pp. 35-55; Id., *Introduzione a Aby Warburg*, Laterza, Bari-Roma, 2011.

47. Warburg A., *L'antico italiano nell'epoca di Rembrandt,* in Id., *OPERE II*, cit., p. 515.

ciata nella premessa gnoseologica, è impostata proprio sulla diversa accezione del *Trauerspiel* rispetto alla tragedia antica e sulla presa di distanza dallo spirito classico del Rinascimento. Lo stile poetico del dramma tedesco è piuttosto barocco, anche se con ciò non si pensa soltanto alla ridondanza e al sovraccarico, e si intende invece risalire ai profondi principi della composizione e alla struttura allegorica della letteratura del Seicento:

> Il dramma del barocco tedesco appariva così come un'immagine sfigurata dell'antica tragedia. In questo schema tendeva ad articolarsi senza difficoltà ciò che, in quelle opere, risultava urtante e anzi barbarico a un gusto raffinato. L'intreccio intessuto intorno alle azioni dei capi e dello stato sostituiva l'antico dramma regale, la ridondanza il nobile pathos dei greci e il sanguinoso scioglimento finale la catastrofe tragica. Così il dramma barocco si proponeva come un goffo Rinascimento della tragedia….il dramma barocco considerato come dramma del Rinascimento si presenta nelle sue opere più rilevanti inficiato da altrettanti obbrobri stilistici[48].

In apertura del saggio su Rembrandt, Warburg scriveva:

> L'antichità pagana, per come c'è stata tramandata in parola e immagine, dava e dà alla cultura europea, dalla fine dell'Antichità, le fondamenta della sua civilizzazione. Da questa eredità antica possiamo scoprire, attraverso un'analisi psicologica e comparativa, le tendenze alla selezione e al cambiamento nel tempo[…]. Questo metodo dovrebbe essere applicato[…] all'epoca di Rembrandt[49].

Il tema trionfalistico quale sopravvivenza dell'antico in stile e in immagini si trasforma nelle pagine della conferenza su Rembrandt in un linguaggio ora lirico, ora satirico, ora ludico atto ad esprimere l'eredità culturale del popolo olandese attraverso l'affermazione della propria origine batava, nelle sue manifestazioni legate alla cultura popolare, alle feste, alle entrate trionfali quali forme di

48. Benjamin W., *Il dramma barocco*, cit., p. 33.
49. Warburg A., *OPERE II*, cit., p. 517.

sopravvivenza di ritualità antiche. Con riferimento al *Ramo d'oro* di Frazer, Warburg indicava la via che permetteva di cogliere "la duplice tragicità della regalità originaria in quanto polarità inerente alla sua forma primitiva[50]".

A tale polarità del sovrano guarda anche Walter Benjamin a proposito del dramma barocco con riferimento ora al principe, ora al buffone, ora al tiranno, ora al martire: "Il tiranno e il martire sono nel barocco le teste di Giano di chi è incoronato. Sono le elaborazioni barocche, necessariamente estreme dell'essenza regale[51]".

È dunque proprio questa dimensione etica, popolare e a volte ironica, che Warburg riconduce al mondo nordico, ad arginare quel trionfalismo 'baroccamente' arrogante della tradizione romana, sopravvissuta nelle forme dell'arte rinascimentale e barocca che si gioca sulla polarità fra sacrificio e trionfo. "La poesia tragica – scrive Benjamin nel capitolo *Dramma e Tragedia* – si basa sull'idea del sacrificio". A questo, Benjamin sostituisce il martirio nel dramma barocco, all'eroe tragico sostituisce il martire.

Il sistema performativo dell'Atlas come teatro della memoria

Al sacrificio umano Warburg dedicherà alcune tavole della mostra dedicata alle *Metamorfosi* di Ovidio che contengono in nuce le sue riflessioni sulla tragedia antica e sul dramma moderno, sul *Trauerspiel,* in quanto rappresentazione del lutto, attraverso il tema della morte sacrificale e del lamento funebre. In questi anni Warburg propone una nuova polarità fra i sacrifici di Polissena e di Ifigenia e la cerimonia delle spade, con l'elevazione sullo scudo del trionfatore in cerimonie di glorificazione.

La cerimonia delle spade praticata in Inghilterra fino al XIX secolo e chiamata *morris dance* comportava

50. Ivi, p. 577.

51. Benjamin W., *Il dramma barocco*, cit., p. 57; Lessing G. E., *Drammaturgia d'Amburgo* (1893), trad. it a cura di P. Chiarini, Laterza, Bari, 1956. Cfr. Weigel S., *Walter Benjamin. La creatura, il sacro e le immagini*, Quodlibet, Macerata, 2014, in part. pp. 53-78 e 199-228.

l'adorazione del sovrano tramite una danza in cerchio che culminava nell'esecuzione della figura del folle che poi veniva fatto resuscitare, secondo un rituale di cui Warburg indaga le diverse manifestazioni ed espressioni: dalla tragedia antica alla quale aveva già fatto riferimento a proposito degli *Intermezzi del 1589*, alle danze Hopi, fino alle contemporanee danze in circolo dell'Europa orientale e ai più recenti riti di iniziazione documentati da ritagli di giornali e dalle fotografie raccolte in alcune tavole di lavoro dello studioso[52] (Fig. 7).

Fig. 7 - Aby Warburg, *Danze,* WIA.III.108.

52. Cieri Via C., *Aby Warburg e la danza come puro atto della metamorfosi*, in "Quaderni Warburg Italia", 2-3 (2004-2005), pp. 63-136. Sul tema del sacrificio cfr. Cieri Via C., *Menschenopfer. Qualche riflessione su Rembrandt*, in "Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art", 4 (2013), pp. 1-24.

Nel dipinto di Stoccolma al di là di ogni azione trionfalistica, Rembrandt si concentra sul momento che precede la battaglia, caricando l'immagine di Claudio Civile di tutta quella tensione determinata dalla vendetta del suo popolo nei riguardi dei Romani, cui si lega l'affermazione della propria identità nazionale e dunque della propria dignità. Tale momento fortemente drammatico e carico di *pathos* permette a Warburg di evocare un personaggio del mondo antico: Medea, che con la spada sguainata medita sull'uccisione dei suoi figli, come è raffigurata nella pittura antica di Timomaco (Fig. 8).

Fig. 8 - *Medea e i suoi figli, Pompei,* Casa dei Dioscuri, Napoli, Museo Archeologico.

Warburg accosta, dunque, il dipinto di Rembrandt ai modelli antichi e rinascimentali riattivati, nell'ottica della cultura nordica, da un punto di vista sia formale sia contenutistico. Questi contribuiscono, secondo lo studioso, all'invenzione di quella straordinaria rappresentazione del Claudio Civile: non un eroe tragico ma un eroe silenzioso, un martire che recepisce sia il *pathos* drammatico e la solennità dell'evento, sia la tensione interiore dell'attesa e della riflessione che precede l'azione e ha il suo modello nella tragedia antica e nel dramma moderno, in *Medea* e in *Amleto*.

> Quegli artisti che richiedono al loro pubblico di corrispondere a una disperata concentrazione di energie mentali di fronte ad un futuro pericoloso e incerto e di provare compassione per gli eterni problemi di Amleto (il principe melanconico di Shakespeare) per il conflitto della coscienza fra moti riflessi e comportamenti riflessivi (così come sono incarnati nell'appello morale della Medea e del Claudio Civile trasformati in immagini di un culto etico) quegli artisti rischieranno sempre di essere respinti dai produttori del trionfale consenso accordato al presente. Ma il giorno della resurrezione finì col sorgere per quanti lo andavano cercando, così per l'esitante *Medea* creata da Lessing come anche per il *Claudio Civile* di Rembrandt[53]".

In *Dramma e tragedia*, Walter Benjamin scriveva che "il silenzio molto più che non il *pathos* classico diventò la sede eletta di un'esperienza della sublimità dell'espressione linguistica che di solito vive molto più intensamente nella letteratura antica che non in quella successiva[54]". Qui il filosofo si sofferma sulla 'riflessione' come mezzo artistico di cui si era avvalsa la tragedia antica ma anche il dramma di Calderon de la Barca e di Shakespeare. Tutte le tragedie antiche sono drammi del destino – afferma Benjamin – interpretazioni tendenziose del passato mitico, in cui è

53. Warburg A., *Italienische Antike im Zeitalter Rembrandt* (1926) trad. it. *L'Antico italiano nell'epoca di Rembrandt*, in Id., *OPERE II,* cit., pp. 627-628, trad. modificata dell'Autore.

54. Benjamin W., *Il dramma barocco*, cit., p. 106.

celebrata nella morte e nel sacrificio dell'eroe l'avvento di una nuova legge.

Aby Warburg nella sua critica al vacuo e ridondante formalismo barocco, fa appello alla sensibilità artistica di Rembrandt in grado di opporre al '*trionfalismo imperatoriale*' romano il *pathos* greco nella dimensione essenziale di '*barbara energia*'. Il consequenziale rovesciamento dei canoni classici, affondando le radici nella drammaturgia – con riferimento anche all'opera di Lessing – attraverso una "nuova unità piena di energia di parole e musica", parlava di azioni tragiche e dilemmi di coscienza.

Gia nelle prime riflessioni di Benjamin del 1916 sul significato del linguaggio nel *Trauerspiel*, il lamento funebre si dissolve e si risolve nel linguaggio del sentimento puro, nella musica, il *Trauerspiel* raccoglie l'infinita risonanza del suo suono. "Nel *Trauerspiel* – scrive Benjamin – il lutto evoca se stesso ma anche si redime. Questa tensione e soluzione del sentimento nella sua propria sfera è rappresentazione[55]".

In conclusione anche Warburg, come Benjamin, aveva in animo di dedicare alla tragedia antica e al dramma barocco ampi spazi della sua riflessione come testimonia anche l'annata dei *Vorträge der Bibliothek Warburg* dedicata al dramma[56]. In particolare il saggio, in apertura del VII volume dei *Vorträge,* di Konrad Theodor Preuss, dal titolo *Der Unterbau des Drama*, è dedicato ai fondamenti della tragedia. Si tratta di un lungo saggio con il corredo di 61 tavole di cui alcune doppie che documentano le rappresentazioni rituali presso diverse popolazioni del mondo: dai Pueblo, ai Messicani, agli abitanti dell'Alaska, e rivela un interesse comparatista ed antropologico vicino alle ricerche di Aby Warburg.

Nei due saggi che seguono prevale una riflessione sulla

55. Benjamin W., *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiele und Tragoedie* (1916), in *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Surkhamp, Frankfurt, 1974-1989, II, 1, pp. 137-140.

56. Alla storia del dramma sono dedicati i *Vorträge der Bibliothek Warburg* del 1927-28, a cura di F. Saxl, Teubner, Leipzig, 1930.

tragedia antica focalizzata sul tema della morte e del dolore che si confronta con la poesia drammatica dei Romani[57]. La progettazione del volume risale con molta probabilitá al 1926, come testimonia una lettera di Fritz Saxl a Eduard Norden del 14 dicembre 1926, di ringraziamento per la segnalazione del professore Josef Kroll, i cui studi interessano molto sia Saxl sia Warburg e aggiunge, con riferimento al programma delle *lectures* dell'anno successivo sulla *Storia del dramma*: "Kroll potrebbe parlare della rappresentazione dei misteri medievali[58]".

Il dramma, tema che coinvolge il rapporto fra parola, immagine, musica, movimento e recitazione come massima forma di *Pathosformel* alla luce dell'opera d'arte totale, della *Gesamtkunstwerk*, fra Wagner e i movimenti secessionisti, troverà pertanto esiti interessanti, benchè solo embrionali, nella riflessione di Aby Warburg sul dramma antico in rapporto al tema del sacrificio, che occupava il *suo* pensiero negli anni degli studi su Rembrandt, con interessanti connessioni teoriche con il dramma barocco tedesco, oggetto negli stessi anni degli studi di Walter Benjamin[59].

Infatti tali temi sono stati in parte sviluppati nella sua conferenza su Rembrandt per la quale Warburg ringraziava, fra gli altri, Wolfgang Steichow, in una lettera del 10 maggio 1926: "….per averlo illuminato sul dramma olandese[60]".

57. Vossler K., *Die Antike und die Bühnendichtung der Romanen*, in *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1927-28, cit., pp. 219-256.

58. WIA, CG, *Lettera di Fritz Saxl a Eduard Norden del 14 dicembre 1926*.

59. Cfr. Port U., '*Catarsi del dolore'. Le Pathosformeln di Aby Warburg e i loro antecedenti concettuali nella retorica, nella poetica e nella teoria della tragedia*, in *Pathosformeln, retorica del gesto e rappresentazione. Ripensando Aby Warburg*, in "Moderna", 6.2 (2004), pp. 39-67, pubblicato nel 2006; Rampley M., *Mimesis and Allegory. On Aby Warburg and Walter Benjamin*, in *Art History on Cultural History. Warburg's Projects*, a cura di R. Woodfield, G+B Arts, Amsterdam, 2001; Cieri Via C., *Aby Warburg e il dramma barocco,* in "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", 3.2 (2010), pp. 31-43; Hellwig K., *Aby Warburg und Fritz Saxl entretseln Velazquez. Ein Spanisches Intermezzo zum Nachleben der Antike*, De Gruyter, Boston, 2015.

60. WIA, GC, *Lettera di Aby Warburg a Wolfgang Steichow, del 10 maggio 1926*.

L'interesse di Aby Warburg per il teatro già emergeva da una lettera del novembre 1924 di Ernst Beutler della biblioteca universitaria di Amburgo nella quale viene indicata la disponiblità del libro richiesto dallo studioso dal titolo: *Das Salzburger Barocktheater* di Arthur Kutscher, pubblicato a Leipzig nel 1924. Nella stessa lettera si fa riferimento a una conferenza sulla 'storia del dramma' tenuta da Karl Reinhhardt alla Kulturwischenschaftliche Bibliothek Warburg[61].

Tale interesse per il dramma antico è ulteriormente documentato dai *Kästen*, quelle scatole dove Warburg raccoglieva materiali di vario genere su argomenti specifici, dedicati in questo caso appunto al '*Drama*'[62]. È evidentemente un interesse, quello per il *Drama*, riconducibile alla gestualità e all'espressività drammatica, che emerge dagli appunti raccolti, riferiti ai dipinti dedicati al sacrificio di Polissena ad opera di Tiepolo a Bruxelles, o di Moyaert, oppure all'opera letteraria *Polyxena* di Samuel Coster del 1644, o ancora alla serie di schizzi con *Perseo ed Andromeda* di Peter Nolpe ad Amsterdam del 1642, alla *Proserpina rapita* di Giulio Strozzi del 1631, alla *Medea* di Jan Siz del 1648, per arrivare al sacrificio di *Lystra* già nella serie di arazzi di Raffaello. Si tratta di temi, testi e immagini che ricorrono sia nelle tavole di materia rembrandtiana sia in quelle della *Ovid-Austellung*, allestita nella nuova sede del KBW all'inizio del 1927 dedicate alla *Opfertod*, alla *Opfertanz,* al *Menschenopfer*.

Quest'ultima tavola, sul sacrificio umano in particolare, ha per protagonista Medea insieme ad altre eroine della tragedia antica, come Polissena ed Ifigenia che sopravvivono nelle rappresentazioni seicentesche appena citate (Fig. 9).

Per concludere, tale interesse per il *Drama* trova espressione, come forma artistica complessa e completa, nel passaggio, quasi poetico, che chiude con parole 'silenziose'

61. WIA, GC, *Lettera di Aby Warburg a Ernst Beutler, in novembre 1924.*

62. WIA, Kasten, 9, *Drama.*

Fig. 9 - Aby Warburg, *Menschenopfer,* Ovid Austellung, WIA.III. 97.2.

la lettera scritta da Aby Warburg all'amico Carl Neumann nel 1927 a proposito del saggio su Rembrandt:

> Nel giardino dei salti del pensiero: Ovidio, Claudiano, Seneca, Laocoonte, Tacito, l'Apollo del Belvedere, sono solo pochissime delle innumerevoli maschere del *pathos* nel coro della tragedia *Energeia*, nella quale sono solo pochi gli attori principali: Mania, Sophrosyne, Mneme e Virtus; gli atti di queste tragedie li chiamiamo allora 'epoche della cultura'. Oppure, se non vuol saperne di metafore antiche, propongo …la seguente citazione: "Qual è il possedimento ereditario dell'uomo? Solo la pausa eternamente transeunte tra impulso e azione[63]".

63. WIA, GC, *Lettera di Aby Warburg a Carl Neumann, del 22 gennaio 1927.* La lettera in lingua originale è stata pubblicata in Pinotti A., *La sfida del batavo monocolo. Aby Warburg, Fritz Saxl, Carl Neumann sul Claudius Cibilis di Rembrandt*, in "Rivista di Storia della Filosofia", 3 (2005), pp. 493-530. La trad. it. è ora pubblicata in Cieri Via C., *Warburg, Rembrandt e il 'percorso dei salti del pensiero'*, cit.

Francesca Bortoletti

Emblemi e festa
Le giostre medicee tra *fabule*, forme e figure[*]

È nella festa che il teatro del Rinascimento trovava la sua più feconda unità formalizzante. Al suo interno si combinavano pratiche spettacolari, visioni e valori politici e ideologici in cui le parole dei poeti venivano tradotte in immagini visive, *memorabilia*, entro una cornice celebrativa che diventava specchio della società, rappresentata in una dimensione ideale e mitica[1]. l modello era l'antico, riscoperto attraverso lo studio delle opere classiche, greche e romane, e riattivato entro le nuove forme di rappresenta-

[*] La presente pubblicazione è il risultato della ricerca svolta come fellow dell'Italian Academy for Advanced Studies, Columbia University nell'a.a. 2014-2015.

1. Dopo gli studi pionieristici di Aby Warburg sulle feste fiorentine all'inizio del secolo scorso, gli studi intorno alla civiltà del Rinascimento hanno riconosciuto alla 'festa' un valore concettuale e programmatico. La bibliografia è ricca e ci limitiamo a rimandare agli studi fondanti di: Jacquot J., *Les fêtes de la Renaissance*, 3 voll., CNRS, Parigi,1956–75; Yates F. *The Valois Tapestries*, The Warburg Institute University, Londra, 1959; ai successivi studi di Zorzi L., *Il teatro e la città,* Einaudi, Torino, 1977; Cruciani F., *Per lo studio del teatro Rinascimentale: la festa*, in "Biblioteca teatrale", 5 (1972), pp. 1-16; Id., *Il Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Bulzoni, Roma, 1983; Trexler R., *Public Life in Renaissance Florence*, Cornell University Press, New York, 1980; Muir E., *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton University Press, Princeton, 1981; Strong R., *Renaissance Festival 1450-1650*, The Boydell Press, Woodbridge, 1984; Guarino R., *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, il Mulino, Bologna, 1995; Plaisance M., *Florence. Fêtes, spectacles et politique à l'époque de la Renaissance*, Vecchiarelli, Roma, 2008; Bortoletti F., *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento. Da Firenze alle corti*, Bulzoni, Roma, 2008; Ead. (a cura di), L'attore del Parnaso, Mimesis, Milano, 2012. E ancora agli studi promossi dalla Society for European Festivals Research (SEFR Book Series): *Court Festivals of the European Renaissance: Art, Politics and Performance,* a cura di J. R. Mulryne e E. Goldring, Ashgate, Londra, 2002; *Europa Triumphans: Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*, a cura di J. R. Mulryne *et al.*, Ashgate, Farnham, 2004; *Ceremonial Entries in Early Modern Europe: the Iconography of power,* a cura di J. R. Mulryne, M. I. Aliverti, A. M. Testaverde, Ashgate, Farnham, 2015.

zione della festa, con l'invenzione di strutture effimere e di un immaginario figurativo e testuale che attingeva dalla letteratura e dalla mitologia. Gli dei pagani apparivano sulla scena cortigiana, e le storie dei loro miti, adattati alla storia contemporanea e agli intrecci con la cultura romanza, ispiravano soggetti dilettevoli ed educativi per il popolo. Entro la cornice della festa si realizzava una pratica di costruzione di *imagines agentes*, sulla quale gli umanisti elaboravano un articolato programma visivo, verbale, sonoro e sensoriale: un archivio vivente di sintesi e diffrazioni del sapere che attivava nuove forme di arte e poesia.

Questo saggio intende analizzare i sistemi di modificazione di temi letterari e visivi riadattati dall'antico e il potere delle immagini e della performance festiva nella creazione di una memoria collettiva e 'specialistica' dell'evento. Si propone cioè di guardare la festa come uno spettacolo *intermediale*[2] che include elementi visivi e letterari, finalizzati a creare in un tempo ideale un'immagine magnificante della società sul modello degli antichi e un sistema comunicativo primariamente politico. Nell'analizzare i processi di selezione e riattivazione della cultura classica nella festa di corte, questo studio intende quindi ricostruire un network di associazioni di testi e immagini legati all'evento festivo, volgendo, in questa sede, una specifica attenzione al sistema figurativo e letterario degli emblemi.

Gli emblemi, come le imprese, sono infatti un caso esemplare di come codice figurativo e codice linguistico potevano interagire. Un'inestimabile risorsa per comprendere l'uso programmatico di poesia e immagine nella cultura rinascimentale che, nella festa e nell'intrattenimento umanistico, trovava pratiche espressive differenti e, come si cercherà di dimostrare, una sede privilegiata di memorabilità. Per entrambi – emblemi e festa – è fondamentale

2. Sulla nozione di '*intermediality*', si rimanda a K.B. Jensen, *Intermediality,* in *The International Encyclopedia of Communication*, a cura di W. Donsbach, Blackwell Reference Online, 2008.

la componente iconico-descrittiva che assumeva di volta in volta fonti e modelli vari, letterari e figurativi, riadattati all'interno di un codice comune di organizzazione della conoscenza che utilizzava figure retoriche (l'*ecfrasis*, ad esempio), oppure l'allegoria, o ancora la mnemotecnica.

Il complesso gioco tra parola e immagine attivava nella cultura rinascimentale un sistema innanzitutto di organizzazione della conoscenza, attraverso giochi di associazioni e rimandi richiedenti un ruolo attivo dello spettatore, che doveva essere in grado di riconoscerne i modelli e i valori dell'invenzione. Affrontare lo studio degli emblemi significa pertanto cercare di capire quale sia il meccanismo che soggiaceva a tale gioco sottile tra parola e immagine. Similmente, affrontare lo studio della festa e del linguaggio della perfomance in rapporto al repertorio degli emblemi significa investigare il rapporto tra visivo e verbale in relazione alle forme della percezione ed entro un sistema rappresentativo di "temi e concetti"[3] ricco di valenze politiche e ideologiche. Significa, cioè, studiare la 'visualità' della scena, concepita essa stessa come icona e analizzata in relazione ai dispositivi verbali e concettuali dai quali scaturiva l'esperienza sensitiva e conoscitiva dello spettatore. Tuttavia non era scontato che un'elaborazione sofisticata ed erudita della tradizione iconografica corrispondesse ad una sicura e facile decodificazione da parte del pubblico. I livelli di creazione a partire dai modelli, come quelli di percezione e ricezione, erano, come vedremo, molteplici e, nella cornice festiva, si legavano alla specificità dell'evento politico e delle ricerche degli eruditi di un ordine culturale che, imitando l'antico, fondava il 'nuovo sapere' in una cultura ideale, generando nuove forme simboliche, nuove immagini, nuova poesia in un intreccio di "favola, forma e figura[4]".

3. Panosfky E., *Iconografia e iconologia. Saggio sulla storia intellettuale*, Jaca Book, Milano, 1993, p. 34.

4. Chastel F., *Favole, forme, figure*, trad. it. di M. Zini e M. V. Malvano, Einaudi, Torino, 1988.

Il *dittico* mediceo

Parlando di emblema e festa non si può non partire dall'*emblematicità* delle due note giostre medicee, organizzate rispettivamente per Lorenzo, l'anno in cui sarebbe salito al potere, e per il fratello Giuliano pochi anni dopo. L'una è cantata nella *Giostra* da Luigi Pulci e nelle *Stanze* da Angelo Poliziano l'altra:

E' mi parea sentir sonar Miseno,
quando in sul campo Lorenzo giugnea
sopra un caval che tremar fa il terreno;
e nel suo bel vexillo si vedea
di sopra un sole e poi l'arcobaleno,
dove a lettere d'oro si leggea:
"Le tems revient", che può interpetrarsi
tornare il tempo e 'l secol rinnovarsi.
(*Giostra*, 64)[5].

Pargli vedersi tuttavia davanti
la Gloria armata in su l'ale veloce
chiamare a giostra e valorosi amanti,
e gridar "Iulio Iulio" ad alta voce.
Già sentir pargli le trombe sonanti,
già divien tutto nell'arme feroce;
cosí tutto focoso in piè risorge,
e verso il cel cota' parole porge[…]
(*Stanze*, II, 40)[6].

Il 7 febbraio del 1469 il giovane Lorenzo de' Medici si presenta alla sua città, in piazza Santa Croce, al suono di trombe e trombetti, come un valoroso cavaliere fra i tanti

5. Pulci L., *La giostra*, in Id., *Opere minori*, ed. a cura di P. Orvieto, Mursia, Milano, 1986; La giostra del 1469 è descritta anche in un anonimo *Ricordo*, conservato nel Cod. Magliabechiano n. 1503, classe VIII e trascritto da Pietro Fanfani in "Il Borghini", 2 (1864), pp. 475-483 e 530-542.

6. Poliziano A., *Stanze per la giostra*, in Id., *Stanze, Orfeo, Rime*, ed. a cura di D. Puccini, Garzanti, Milano, 1992. Della giostra del '75 è nota anche una descrizione di Giovanni Aurelio Augurelli, manoscritta: Laur. Plut. xxiv, 46 riprodotta in Pavanello G., *Un maestro del Quattrocento. G. A. Augurello*, Venezia, 1905, pp. 228-43 e in parte da Del Lungo I., *La giostra di Giuliano*, in Id., *Florentia. Uomini e cose del Quattrocento*, Barbera, Firenze, 1897, pp. 391-412 (un secondo manoscritto è stato pubblicato in una rara edizione a stampa: *Ioannis Aurelii Augurelli poetae celeberrimi Carmina nondum vulgate*, Arimini, 1818). Sono noti anche una cronaca di Leonardo Morelli (*Cronaca*, in *Delizie degli eruditi toscani*, t. XIX); un poemetto di Naldo Naldi (di cui un esemplare è conservato alla BnF, Rés. K748 2); una descrizione anonima trascritta in parte in Poggi G., *La giostra medicea del 1475 e la "Pallade" del Botticelli*, in "L'Arte", 5 (1902), pp. 71-77; e numerose lettere. Kristeller P. O., *Un documenro sconosciuto sulla giostra di Giuliano de' Medici (1939)*, in Id. *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma, 1969, pp. 437-450 (445-446). Sulla descrizione del Naldi si veda lo studio di Hulubei A., *Naldo Naldi: Étude sur la joute de Julien et sur les bucoliques dédiée à Laurent de Médicis*, in "Humanisme et Renaissance", 3.2 (1936), pp. 169-186.

cavalieri che partecipano in cadenzata sequenza al rito di una giostra. Porta uno stendardo – dipinto da Andrea Verrocchio[7] – con sopra un sole, un arcobaleno e insieme una figura di donna vicino ad un ceppo di alloro solo in parte fiorito e con il motto "le tems revient", il tempo ritorna, si rinnova. A distanza di sei anni, il 28 gennaio del 1475, Giuliano, suo fratello, scende nel campo della nuova giostra, sempre in Santa Croce, portando come sua insegna – fatta questa volta per mano di Sandro Botticelli[8] – Amor Minerva e Gloria a rappresentazione della sua forza.

La rilevanza di questi due eventi nel tessuto festivo mediceo e nell'immaginario politico e culturale fiorentino ha destato l'interesse di molti studiosi, a partire dal ricco e fondante scritto di Aby Warburg e le sue acquisizioni sulla vividezza di una spettacolarità diffusa nel quattrocento e sulla persistenza, ancora negli ultimi anni del secolo, della componente tardo-gotico in osmosi con quella classicistico-rinascimentale[9]. La ricca rete di immagini e testi intessuta da Warburg è stata poi ripresa e arricchita, *in primis*, dal noto studio di Salvatore Settis di ulteriori documenti testuali e visivi[10]. Questi mirarono a decifrare la complessa

7. Fra i lavori compiuti dal Verrocchio per la famiglia Medici compaiono, in un elenco del 27 gennaio 1495 conservato nell'archivio della Galleria degli Uffizi (*Miscellanee manoscritte*, vol. I n. inventario: 60), il riferimento allo "stendardo per la giostra dj Lorenzo", insieme al ritratto di "una dama di rilievo ch'è posta in sul elmo" e ancora una "dipintura d'uno stendardo chon uno spiritello per la giostra dj Giuliano". La lista delle tre opere compare sotto la voce "De Donatj". Il documento è trascritto da von Fabriczy C., *Andrea del Verrocchio ai servizj de' Medici*, in "Archivio di Storia dell'Arte", 8 (1895), pp. 171-176. Si veda anche Seymour C., *The sculpture of Verrocchio*, Greenwhich, Conn., 1971, Appendix 1, p. 174.

8. Hermann Ulmann per primo aveva richiamato l'attenzione su un passo del Vasari descrivente un emblema del Botticelli rappresentante una "Pallade su un'impresa di bronconi che buttavano fuoco", vedendo in questo emblema quello portato nel campo della giostra da Giuliano. Ulmann H., *Sandro Botticelli*, Monaco, 1893, pp. 112-115.

9. Warburg A., *La rinascita del paganesimo antico*, trad. it. di E. Cantimori, Firenze, 1966, pp. 23-25.

10. Settis S., *Citarea 'su una impresa di bronconi'*, in "JWCI", 34, (1971), pp. 135-177. Ricchi di note e osservazioni sulla giostra del '75

struttura allegorica e visiva legata essenzialmente all'impresa di Giuliano, analizzata a partire dalle incisioni che accompagnano le edizioni del testo polizianeo. Gli studi successivi arrivarono infine ad osservare nella giostra del '75 uno scarto culturale rispetto a quella del '69, segnato anche dall'avvenuta assimilazione, tra la scrittura e la scena, della filosofia neoplatonica elaborata in quegli anni dal circolo mediceo[11].

I due eventi festivi e i relativi poemetti del Pulci e del Poliziano sono tuttavia considerabili, come nota Rossella Bezzi, come due parti di un dittico. È il Pulci stesso a indicare la via, nelle strofe conclusive del suo poemetto (terminato, lo ricordiamo, nel '74), che fa intravedere all'orizzonte l'imminente nuovo simbolico trionfo di casa Medici, chiamando alla giostra Giuliano, e invitando il 'compar' Poliziano a celebrarne la vittoria con il suo canto poetico (*Giostra*, 159, vv. 6-8 e 160). E alla giostra del '69 e al collega Pulci, il Poliziano rimanda nelle sue *Stanze* a più riprese (II, 5, vv. 7-8 e 6), come meglio vedremo lungo il corso della nostra trattazione. Inoltre, in entrambi i casi, alla *routine* cortese e cavalleresca entro cui la parte Guelfa era solita, a Firenze, organizzare una giostra per i giorni di Carnevale, si legavano antefatti politici a cui i due poeti fanno, sia pur velatamente, riferimento nelle rispettive scritture, e che appaiono più chiaramente esplicitate nelle cronache cittadine: ossia la pace che i Medici stipularono insieme a Milano e Napoli con Venezia, il Papa e il Colleoni, nel maggio del '68; e quella rinnovata nella lega del

sono gli studi di Ruggieri R. M., *Letterati poeti e pittori intorno alla giostra di Giulano de' Medici*, in "Rinascimento", 10 (1959), pp. 165-196 e quelli già citati Poggi e di Del Lungo. Si veda inoltre il più recente studio di Randolph A. W. B., *Engaging symbols. Gender, Politics, and Public Art in Fifteenth-Century Florence*, Yale University Press, Yale, 2002, pp. 193-241.

11. Si veda il prezioso catalogo curato da Paola Ventrone: *Le tems revien. 'L tempo si rinuova: feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico Firenze*, Silvana, Milano, 1992, e in particolare i saggi della stessa Ventrone e di Rossella Bessi e le schede del catalogo della mostra relative alle giostre medicee.

'74 con Milano e Venezia, a cui poi si unì anche il Papa[12].

All'interno di tale unità – segnata dai due poemi, ma anche dalla continuità dell'operare del Verrocchio per entrambe le giostre e dal passaggio delle consegne al Botticelli per lo stendardo di Giuliano – mira a procedere la nostra analisi, riportando l'attenzione alla giostra del '69 e al poema del Pulci[13], analizzandoli in relazione alla giostra successiva e alla scrittura del Poliziano come punti di partenza di una politica culturale festiva di cui Lorenzo fu l'artefice primo e che vide proprio nel teatro e nelle feste uno strumento comunicativo di espressione politica. Sebbene l'attitudine di Lorenzo verso il teatro e lo spettacolo non avesse niente di paragonabile alla rinomata passione del duca Ercole d'Este o similmente della figlia Isabella, tuttavia, come nota Paola Ventrone, è evidente dalla peculiarità della 'regia' di questi eventi che Lorenzo ne riconosceva "la necessità come strumenti di costruzione del consenso, che adoperò sapientemente e oculatamente […] solo in momenti particolari della sua vicenda politica," usando il cerimoniale civico e festivo esistente e costruendo entro la cornice celebrativa la propria immagine regale[14].

12. "E tu, ben nato Laur, sotto il cui velo / Fiorenza lieta in pace si riposa, / né teme i venti o 'l minacciar del cello […]"(*Stanze,* I, 4, vv. 1-3). Ne fanno esplicita menzione anche l'Augurelli e il Morelli (vedi nota 6).

13. Oltre alla breve introduzione in Pulci L., *Opere minori*, cit., pp. 55-60, si vedano anche gli studi sulla questione dell'attribuzione del poema in Volpi G., *Le stanze per la giostra di Lorenzo de' Medici*, in "GSLI" 16 (1890), pp. 361-367; Id., *Di nuovo delle* Stanze per la giostra di Lorenzo, in "GSLI", 32 (1898), pp. 356-359 e Truffi R., *Ancora delle* Stanze per la giostra di Lorenzo, in "GSLI", 24 (1894), pp. 187-201. Si veda anche Carocci C., *La giostra di Lorenzo de' Medici messa in rima da Luigi Pulci*, Bologna, 1899 e il più recente studio di Davie M., *Luigi Pulci's* Stanze per la giostra*: Verse and Prose Accounts of a Florentine Joust of 1469*, in "Italian Studies", 44.1 (1989), pp. 41-58.

14. Si veda il ricco studio di Paola Ventrone: *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Le Lettere, Firenze, 2016 e in particolare il capitolo: *L'età del Magnifico*, pp. 221-272 (225). La citazione interna al passo sopra trascritto è tratta da Martelli M., *Il sacco di Volterra e la letteratura contemporanea: storia di un'operazione di politica culturale*, in "Rassegna volterrana", 70 (1994), pp. 187-214 (195).

Nella regia complessiva e nell'eccezionale sfarzo degli eventi del '69 e del '75, le immagini dei rampolli di casa Medici erano accompagnate da nuovi valori ideologici e politici, celebrati nel rituale festivo tradizionale della giostra attraverso un rinnovato apparato iconografico di emblemi, costumi e imprese, a cui il popolo "allegramente" assistette, e che il Pulci e il Poliziano riattivarono entro la finzione letteraria rinnovandone i segni sotto nuova forma.

Fulcro della nostra investigazione sarà, allora, l'intero apparato festivo e l'orditura delle due nobili cavalcate di Lorenzo e Giuliano con il loro seguito di trombettieri, paggi e cavalli e i rispettivi emblemi. Ossia, il programma iconografico di emblemi e segni che ordinavano lo spettacolo in una visione della realtà percepibile al volgo, ma che tuttavia lasciava aree di mistero su cui fece leva forbitamente la penna del 'compar' Poliziano con le sue *invenzioni* poetiche. Si tratta di un apparato dominato dallo sfarzo delle vesti e vessilli dei cavalieri che indossavano, reiterandolo, gli stemmi dei loro signori, e che vide sfilare una sequenza di figure, per lo più, femminili, rappresentanti, secondo tradizione, le dame amate dai cavalieri, assunte in queste giostre come segni allegorici di un progetto iconografico di cui l'emblema di Lorenzo e quello di Giuliano sono solo la punta dell'iceberg. E se il racconto del Pulci indugia maggiormente nella descrizione dell'emblema laurenziano, il suo poema non viene meno alle attese del lettore, testimone con buona probabilità del grandioso spettacolo, trasponendo entro le convenzioni letterarie le singole tappe del rito cavalleresco e la galleria di immagine di cui lo spettacolo si era composto. Si osserverà quindi, in un gioco di associazioni e rimandi, come la struttura, solo apparentemente effimera, del mirabile spettacolo attivava in realtà sistemi di diffrazione sia testuali che figurativi dell'immaginario mostrato e agito nelle giostre. Un immaginario che tra persistenza e desuetudine di segni e codici nutriva la cultura visiva e poetica del Rinascimento.

La cornice della Giostra: festa in *fabula*

È dunque dallo straordinario evento festivo a cui tutta la cittadinanza assisteva con vibrante partecipazione per il suo significato civico e politico e per la presenza e volere di Lorenzo e Giuliano, che il Pulci e il Poliziano attinsero i loro modelli visivi e poetici per i rispettivi poemi, riconducendo l'evento/giostra entro la cornice della tradizione letterario-cavalleresca l'uno, e quella di matrice classica, l'altro. Questi modelli, come nota Settis, presupponevano sempre "una mobile esperienza di immagini e di colori della Giostra", e delle figure di stendardi, imprese e di motti e trionfi di cui questo vivo spettacolo dell'epoca si componeva.

Non è casuale d'altronde che entrambi i poemetti riconducano l'antefatto letterario ad una situazione che appartiene ancora una volta alle pratiche festive del tempo: quella della festa nuziale, fatta di balli, canti e ancor 'divise e segni', nel caso dello scritto pulciano, e quella della caccia, che spesso accompagnava le giornate festive cortigiane, per le rime polizianee[15].

15. La caccia assunse, infatti, nelle corti quattrocentesche una forma ludica e spettacolare, spesso densa di significati politici oltre che erotici, offerta – al pari delle giostre e torneamenti – a diletto di un gruppo di spettatori-attori durante le giornate festive. Come nota Marzia Pieri, "per questi giochi si utilizzavano decorazioni naturalistiche di notevole effetto – festoni di fiori e frutti, boschetti finti, tappeti erbosi, fontane artificiali […] – che ricompariranno nella scenografia boschereccia delle favole pastorali." Pieri M., *La nascita del teatro moderno in Italia fra XV e XVI secolo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1989, p. 14; si veda anche Garbero Zorzi E., *La scena di corte*, in *Le corti italiane del Rinascimento*, a cura di S. Bertelli, F. Cardini e E. Garbero Zorzi, Mondadori, Milano, 1985, pp. 171-74. Sul tema della caccia come trasposizione in scrittura della *societas* cortigiana in festa mi sono soffermata in uno studio sull'*Arcadia* del Sannarazo: *Arcadia, festa e performance alla corte dei re D'Aragona*, in "The Italianist", 36.1 (2016), pp. 1-28. Vale la pena inoltre qui ricordare che, come osserva Mark Davie, situazioni di festa, gioco e ballo sono regolarmente usate dal Pulci per descrivere (come un 'gioco' o una 'danza') le scene di battaglie nel suo *Morgante*. Davie M., *op. cit.*, p. 53.

E' si faceva le noze in Fiorenzia,
quando al ciel piacque, di Braccio Martello,
giovane hornato di tanta excellenzia,
ch'i' non saprei chi comparare a quello:
fu nel convito ogni magnificenzia,
tanto che Giove nol farìa più bello
dove fusse Dïana e Palla e Vesta,
e tutta la città ne facea festa.
(*Giostra*, 4)

L'ardito Iulio, al giorno ancora acerbo,
allor ch'al tufo torna la civetta,
fatto frenare il corridor superbo,
verso la selva con sua gente eletta
prese el cammino (e sotto buon riserbo
segui de' fedel can la schiera stretta),
di ciò che fa mestieri a caccia adorni
con archi e lacci e spiedi e dardi e corni.
(*Stanze*, I, 26)

Le nozze ricordate dal Pulci sono quelle dell'amico di casa Medici, Braccio Martello, con Costanza di Piero de' Pazzi, celebrate a Firenze nel 1467, a cui vennero a rendere omaggio gli dei dell'Olimpo, "le ninphe più belle" (7, v. 1) insieme a tutta la città in festa. Lorenzo vi prese parte e fra quelle ninfe scorse la sua Lucrezia (Donati), "quella che il Lauro suo giovinetto ama" (7, v. 6)[16], che a lui dona una ghirlanda di viole fatta fare da Venere, facendo promettere al suo cavaliere di indossarla per amor suo nel campo di battaglia. Per amore di Lucrezia farà allora Lorenzo il suo combattimento nella giostra del '69, a distanza di un paio d'anni dalla fatidica promessa, dedicando a lei il suo emblema e il suo trionfo. Nella medesima occasione festiva del '67 ricordata dal Pulci, "un'altra bella e gentil grillandetta" aspetta di essere donata da un'altra ninfa al suo cavaliere dal "gentil core". L'allusione qui forse ci conduce già all'amore, più triste e sventurato ("non fu sì

16. La coppia Lucrezia/Lorenzo trova riscontro, oltre che nelle numerose rime laurenziane, anche, come notava già Warburg, nell'incisione per i cosiddetti 'Piatti Otto' della bottega di Maso Finiguerra, raffigurante un uomo e una donna – Lucrezia/Lorenzo – che sostengono una sfera armillare (Londra, British Museum). Inoltre nella lista delle opere compiuta per i Medici dal Verrocchio – artefice, lo ricordiamo, dello stendardo di Lorenzo – è fatta menzione di un ritratto di Lucrezia Donati che l'artista mediceo fece per Lorenzo, proprio probabilmente in questo giro di anni (tra il 1467 e il 1469). Sebbene nessun ritratto è oggi rinvenuto tra le opere attribuite certamente al Verrocchio, tuttavia nel Museo di Berlino si conserva l'effigie di una giovane donna (n. 80 sotto la denominazione Francesco Granazzi) che Bode attribuì alla bottega del Verrocchio e che De Fabriczy suppose essere il ritratto della Donati. De Fabriczy, *op. cit.*, p. 171 e n. 3.

aventurata o sì felice"), di Giuliano per Simonetta (Cattaneo Vespucci) – la Simonetta del Botticelli ma anche del *Comento* laurenziano – e all'imminente giostra del '75, come sarà poi cantata dal Poliziano[17].

Quanto alla cornice festiva in cui anche Poliziano ambienta l'antefatto della giostra di Giuliano, essa è una scena di caccia, dicevamo, forse una di quelle agite in piazza a Firenze – una caccia di fiere fu, ad esempio, organizzata in piazza della Signoria in occasione della giostra del 1459[18] – oppure di quelle dipinte dalle parole dei poeti e dai pennelli dei pittori per ricordare lo splendore dell'età aurea e celebrare una rinnovata Arcadia[19]. Giuliano/Iulio è presentato come un "gentil corridore" fedele alla dea Diana[20] mentre, sdegnando Amore, ora gareggia nella corsa con i venti, ora salta abile e leggiadro come un *leopardo* (abilità tradizionalmente del buon cavaliere)[21] – ora caccia le "fere fuggitive" fra i boschi, come facevano un tempo "l'antiche genti" del secolo d'oro, quando si viveva in pace e libertà. In questo scenario bucolico, mitico (e cinetico) – che include elementi dal poema cavalleresco – Giuliano/Iulio, allontanandosi dai suoi compagni di caccia, insegue affannato una *cerva bianca*, "altera e bella" e assai veloce, creata da Cupido per attrarre il giovane nel regno di amore (I, 34). La cerva ad un tratto scompare e,

17. Cesare Carocci per primo ha riconosciuto nella ninfa "sorella" di Lucrezia cantata dal Pulci la celebre Simonetta Catteneo Vespucci, protagonista della giostra del '75 e della storia d'amore di Giuliano. Carocci, *op. cit.*, pp. 26-27.

18. Cfr. *Cronaca* di Leonardo Morelli (*Delizie degli Eruditi Toscani*, vol. 19, pp. 165-249). La notizia è confermata anche dalle note di Benedetto Dei (*Cronaca*, BNF, Cod. magliab. XXV, 60).

19. È proprio da Firenze e dalla Toscana che muove l'epidemia bucolica che dalla dimensione lirica, scritta e orale, assumerà la forma drammatica nelle maggiori corti sin dalla fine del secolo. Si rimanda al già citato studio di Marzia Pieri. Si veda anche Bortoletti F., *Egloga e spettacolo*, cit.

20. *Stanze* I, 8, v. 6. "né avendo il bel Iulio provate / le dolce acerbe cure che dà Amore" (I, 8, vv. 3-4).

21. Si veda anche Pulci, *Morgante e Lettere*, a cura di D. De Robertis, Sansoni, Firenze, 1984, V, 28, v. 7; X, 50, v. 7-8.

in un "fiorito e verde prato", una ninfa "lieta" appare (I, 37). Il dardo è tratto, il cavalier di Diana è rapito da Amore, e sembra che "una nuova dolcezza al cor gli fiocchi" (I, 38, v. 8). Folgorato dalla bellezza della ninfa, che a lui si presenta come Simonetta (e come figlia di Venere), vede in lei la sua 'signora' dea, Diana. Con questa scena arcadico-boschereccia di matrice virgiliana, Poliziano inizia a riempire di sovrasensi il suo preludio al racconto della giostra sul quale alla fine, in realtà, sospenderà il suo canto. Come è noto, le *Stanze*, non arrivano infatti a descrivere lo spettacolo della giostra di Giuliano, ma si sospendono nel momento in cui Giuliano/Iulio si accinge al combattimento (portando con sé Gloria, Minerva e Amore come sua insegna)[22]. Tuttavia, come meglio vedremo a partire dal dato spettacolo, nelle invenzioni polizianee lungo tutto il poema sono rintracciabili la diffrazione e moltiplicazione dei segni della giostra del '75, come anche quelli della giostra del '69, a partire dai quali Poliziano ordisce la trama narrativa e visiva del suo poema.

I segni della Giostra

Gli emblemi di Diana: l'iniziazione

Ripartiamo dunque dal dato spettacolo, e dal principio della cronaca del *Ricordo*, dai corrispondenti versi del Pulci sulla giostra laurenziana del '69, per poi proseguire con il racconto riportato nel cod. magliabechiano Strozzi dell'entrata del primo cavaliere per la giostra del '75 di Giuliano[23].

22. La morte di Giuliano durante la tragica pagina della Congiura dei Pazzi distolse, come è noto, il Poliziano dalla scrittura delle *Stanze*.

23. Il testo, conservato nel Cod. Magliabechiano II. IV. 324 (cc. 122r-135r) della BNCF, è stato pubblicato da Giuseppe Mazzantini in Pintor F., *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, Bordandini, Forlì, vol. 11, 1901, pp. 27-29, e parzialmente nei già citati studi rispettivamente di Poggi e di Ruggieri.

Uno stendardo di *taffetà bianco* con frapponi intorno a sua divisa, che nella sommità di detto stendardo era un *sole*, che tutto il campo razzava di razzi d'oro; e nel mezzo di detto stendardo *una dama ignuda cor uno velo volante*, che ritta stava sur uno *prato verde*, con una ghirlanda in mano di rami e foglie di *quercia*, colti d'una quercia che nasceva sul detto prato, et ai pedale di detta quercia era legato un *liopardo* con *catene d'oro* et uno brieve era avolto al detto pedale, volante; e per tutto lo stendardo era seminato di foglie e rami di quercia, mescolandosi con razzi del sole.
(*Ricordo*, p. 477)

De' Medici vi venne ardito e franco/ Braccio, e mostrò quanto fussi gagliardo:/una *fanciulla che copre un vel bianco,/ famosa in vista*, avea nel suo stendardo,/ e sotto un'alta *quercia*, umìle e stanco,/ legato stava un gentile *alepardo,*/ e per cimieri in man teneva quella/ di fronde una grillanda fresca e bella.//
Di bianco domaschin d'oro broccato/ era il caval del bel cimier coperto;/e lui sopra un caval feroce, armato,/ ch'avea Spazza-campagna il nome certo;/e di velluto bianco è covertato,/ dove alcun lëopar-do è ben conserto,/ legato pure all'arbor del gran Giove/ con laccio d'oro, e da quel non si muove.
(*Giostra*, 34-35)

Portava in mano il sopradecto un'asta grande dipinta d'azurro suvi uno stendardo di tafecta alexandrino frappato e frangiato intorno che nella somita era un *sole d'oro* che tucto il vano d'esso stendardo riempieva di *ragi d'oro* e fiamme. Et nel mezzo era un *prato* adorno di fiori di vari colori e suvi una giovane vestita di pagonazo ripiena di *soli d'oro* co capelli avolti alla testa. Et al braccio mancho aveva un pezo di *catena d'oro* avolta et innanzi allei era un *cervio grande* tracto al naturale con un pezo di catena d'oro al collo che s'era spichato da quel pezo che aveva al braccio la sopradecta giovane. Et fugiva in una *selva d'allori* et la testa aveva volta verso la giovane et di bocha l'usciva un brieve di lectere d'oro che dicevano *tandem*.
(*Cod. Magliabech. Strozzi*, II, IV, 324)

Alla dea Diana sembra ispirarsi il primo emblema della giostra del '69, stando sia al *Ricordo* anonimo che al poema del Pulci (34-35), sotto il quale sfilava Braccio di Carlo, dove stava una fanciulla vestita di un velo bianco – facilmente riconoscibile al pubblico ("famosa in vista" 34, v.4) – rappresentata insieme ad un mansueto *leopardo* ("umile e stanco", 34, v. 5). Questi era legato con *catene d'oro* ad un albero di *quercia*, attributi tradizionalmente associati a Diana, dea domatrice degli animali selvatici. Il mescolarsi, lungo tutto il campo dello stendardo, dei raggi

del sole con i rami di *quercia*, simbolo anche della ciclicità del tempo e di rigenerazione, aprono la nobile cavalcata con il segno di una rinnovata stabilità sotto il dominio di Diana e l'auge laurenziana.

Il segno di *leopardi* e *rami di quercia* –, che abbiamo visto adornare anche la scrittura nel preludio polizianeo della descrizione di Giuliano come virtuoso 'corridore' e fedele servitore di Diana – sono reiterati, nello spettacolo della giostra laurenziana, nelle vesti del seguito del nobile cavaliere e ancora nella coperta che ricopre il suo cavallo[24]. Vale la pena forse ricordare, come inciso, che l'immagine di due leopardi con una catena d'oro al collo – seduto, l'uno, sopra un cavallo tenuto al guinzaglio da un giovanissimo Giuliano de' Medici, e l'altro ai suoi piedi – compare anche nel *Viaggio dei Magi* dipinto nei primissimi anni sessanta da Benozzo Gozzoli nella cappella di palazzo Medici-Riccardi per volere di Cosimo il Vecchio. Sullo sfondo, una scena venatoria appare caratterizzata dalla presenza di feroci leopardi (Fig. 1a-b).

Il ciclo del Gozzoli, come noto, si legava a uno degli spettacoli più antichi di Firenze, la *Festa dei Magi*, e al vincolo con il culto dei Magi, a cui tre generazione di Medici – da Cosimo il Vecchio al figlio Piero e a Lorenzo – affidarono, nel gioco di immedesimazione con i re orientali in corteo a Firenze, l'affermazione del potere e prestigio regale della famiglia[25].

24. L'immagine di Diana sembra inoltre rinnovarsi nello stendardo di Dionigi (il quarto nella cavalcata del '69), dove sempre irta su un prato verde è raffigurata una dama vestita di bianco mentre nutre un daino all'ombra di un faggio. Il sole qui non s'irradia nel campo ma, stando al cronista, un vento di tempesta soffia sul faggio facendo cadere le sue foglie sul grembo della casta "iddea".

25. Addetta all'organizzazione della festa dei Magi era la 'compagnia dei Magi' di cui i Medici e i loro più fedeli sostenitori entrarono a far parte. Su questi temi si vedano i fondamentali studi di Hatfield R., *The "Compagnia dei Magi"*, in "JWCI", 33 (1970), pp. 107-161; Trexler R., *op. cit.*, pp. 423-425; Ventrone P., *Le tems revient*, cit., pp. 22-28; 139-146; Ead., *Teatro civile*, cit., pp. 205-219. Sul legame dell'immagine dei Medici e il culto dei Magi si veda Chastel A., *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento*

Fig. 1a - Benozzo Gozzoli, *Cappella dei Magi (1459),* Palazzo Medici-Riccardi, Firenze.

Fig. 1b - Particolare di Giuliano de' Medici.

E sempre per inciso, proprio in quell'anno 1469 in cui si giocò la giostra di Lorenzo, è registrata l'ultima ripresa della festa dei Magi, che si inseriva nel medesimo progetto iconografico costruito intorno a questo tema anche grazie alla commissione di numerose e note opere figurative affidate dai Medici ai più affermati pittori del tempo, componendo insieme agli affreschi del Gozzoli una sorta di 'galleria ritrattistica' della famiglia[26]. E gli incisi potrebbero continuare, ma qui ci limitiamo a sottolineare il recupero, sia in pittura, in scrittura, che nella scena festiva della giostra laurenziana, di inserti venatori e dell'immagine del leopardo domato come segno di restaurata stabilità e di sfarzosa regalità.

Tornando dunque all'emblema di Diana, osserviamo che al mondo selvaggio e mitico della dea sembra richiamarsi anche l'emblema della giostra del '75 portato da Paolo Soderini, come si ricava dal terzo passo sopra citato del cod. Magl., che mostra una giovane vestita di pagonazzo, piena di *soli d'oro* e con i capelli raccolti sulla testa mentre tiene in mano un pezzo di una *catena d'oro*. L'altra parte della *catena dorata* spezzata cinge il collo di un *grande cervo* che, liberatosi, fugge nella selva continuando a guardare fissamente la giovane. Dalla sua bocca esce un motto che dice: *tandem*[27].

Finora trascurato all'analisi, questo emblema mostra chiaramente a nostro avviso la rappresentazione del mito

e sull'Umanesimo platonico, Einaudi, Torino, pp. 245-252; sulla simbologia principesca: Cardini F., *La cavalcata d'oriente. I magi di Benozzo a Palazzo Medici*, Tomo, Roma, 1991, pp. 35-60.

26. Fra i famosi pittori figurano Domenico Veneziano, Beato Angelico, Filippo Lippi, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Cosimo Rosselli. Rimandiamo ancora una volta allo studio di Ventrone P., *Teatro civile*, cit., pp. 208-209 e alle relative note. Si veda anche Guarino R., *Introduzione* a *Teatro e culture della rappresentazione*, il Mulino, Bologna, pp. 31-32.

27. Il simbolo della cerva con catena dorata ci conduce a leggende assai più lontane, come quella pliniana sui cervi di Alessandro Magno "con collari d'oro" o quella su Giulio Cesare e ancora Carlo Magno, che già il Petrarca aveva recuperato sancendo il legame della cerva dal collare d'oro con la dea Diana come simbolo di assoluta castità della donna.

di Atteone. Seguendo la lettura tre-quattrocentesco del mito, l'immagine di Atteone rimandava alla circostanza topica dell'innamoramento successivo alla contemplazione della ninfa, con il conseguente abbandono del mondo casto di Diana ("Et fugiva in una selva d'allori et la / testa aveva volta verso la giovane"), e alla metamorfosi del pastore in *cervo*. L'appartenenza al regno di Diana come passaggio iniziatico del racconto allegorico di formazione aveva i suoi archetipi in opere di Boccaccio, quali la *Caccia di Diana*, dove il prototipo ovidiano è ribaltato, o meglio del tutto rinnovato, con l'aggiunta di un'ulteriore metamorfosi che trasforma, come nota Vittore Branca, "quel cervo, da animale in 'uomo di intelletto', in 'creatura umana e razionale' grazie proprio a quella donna" che egli aveva contemplato. È qui recuperato il valore allegorico di cui la cultura patristico-cristiana aveva investito il mito di Atteone, assumendolo come "una figura-simbolo di rinnovamento e di trasformazione dell'amore sensuale, 'animale', in amore virtuoso e spirituale, 'umano e razionale'[28]". Similmente nella metamorfosi del *Ninfale fiesolano* e soprattutto nella *Commedia delle ninfe fiorentine*, Boccaccio rappresenta l'appartenenza al mondo di Diana come uno stadio iniziale, ancora imperfetto, del processo ascensionale che porterà "al completamento dell'individuo nella dimensione di Venere e dunque alla sua sublimazione mediante l'amore[29]". La rilettura petrarchesca del mito (sia nel *Canzoniere* che in alcuni madrigali del *Rerum Vulgarium Fragmenta*) aveva poi rafforzato il *topos* di Atteone come rappresentazione di uno stadio inestri-

28. Cfr. Branca V., *L'*Atteone *del Boccaccio fra allegoria Cristiana, evemerismo trasfigurante, narrative esemplare, visualizzazione rinascimentale*, in "Studi sul Boccaccio", 24 (1996), pp. 193-208 (193-194); Id., *L'Atteone del Boccaccio*, in *Boccaccio visualizzato*, a cura di V. Branca, Einaudi, Torino, 1999, pp. 63-74. Cfr. anche *Diana's Hunt. Caccia di Diana*, a cura di A. K. Cassel e V. Kirkham, Philadelphia 1991; P. Orvieto, *Boccaccio mediatore di generi e dell'allegoria d'amore*, in "Interpres", 2 (1979), p. 26.

29. Squarotti G. B., *Diana*, in *Il mito nella letteratura italiana*, vol. II, *Percorsi. L'avventura dei personaggi*, a cura di A. Cinquegrani, Morcelliana, Brescia, 2009, pp. 127-162 (134).

cabile dell'esperienza amorosa attraverso cui si compie il processo di elevazione spirituale dell'innamorato, come d'altronde prevedeva anche il rituale dell'amor cortese e stilnovistico. Su questa revisione dell'apparato mitico era venuta definendosi una figurazione di matrice classicista che ben si adattava all'allegoria neoplatonica e alla concettualizzazione di un rito misterico che conduce l'iniziatico dalla vita attiva del regno di Diana alla vita contemplativa sotto il simbolo di Amore.

Questo rito sembra trovare i suoi segni nella regia della nobile cavalcata che precedeva la giostra di 'iniziazione' del giovane Giuliano, a auspicio del buon governo Mediceo, e che Poliziano sublimò nel suo poemetto in forma allegorico-mitologica. Nelle *Stanze,* la visione allegorica della giostra si traduce infatti come in un gioco di specchi, mostrandoci nelle sembianze della cerva – segno abbiamo visto nel mito di Atteone dell'amore sensuale che si tramuta in amore virtuoso – la bella Simonetta, che poi appare a Iulio come candida e lieta ninfa, tale da sembrargli, dapprima, che sia "Diana casta" (*Stanze*, I, 45, v. 4), poi come Minerva, "se in man prende l'asta", e infine facendo indossare allo stesso Iulio "l'arme di Palla" (II, 32, v. 7) che la Gloria tolse a Simonetta.

Un possibile riscontro del medesimo gioco di sovrapposizioni si trova, ad esempio, nella sestina XVI del *Canzoniere* di un giovanissimo Lorenzo, in cui il poeta recupera il mito di Atteone per rappresentare l'amore come inseguimento della dea Diana, che è qui l'amata Lucrezia. Come nota Settis, "il passaggio [nelle *Stanze*] dall'una all'altra schiera (da chi rifiuta Amore a chi invece ama) è narrato attraverso un gioco sottilissimo: se l'"altero giovinetto" (I, 22, v. 2) lascia il casto corteggio di Diana, non è perché si lasci prendere da 'lascivia umana', ma per passare al seguito di una dea non meno casta, Diana dunque anch'essa[30]". E come ricorda sempre Settis, ad una eloquente immagine di Venere nei panni di Diana

30. Settis S., *Citarea*, cit., p. 142.

rimandava già Warburg nella sua descrizione del verso di una medaglia quattrocentesca per Giovanna Tornabuoni, per mano di Niccolò Fiorentino, con la scritta, tratta dall'*Aeneidi* (i, 315), "Virginis os habitumque gerens et virginis arma" (Fig. 2)[31].

Fig. 2 - Niccolò Fiorentino, *Venus virgo*. Medaglia di bronzo per Giovanna Tornabuoni, ca. 1485 (verso).

Il modello di Atteone, sia nell'emblema della giostra che nella sua trasfigurazione nelle scritture del Poliziano e di Lorenzo, non alludeva dunque ad un amore lussureggiante e basso, ma alla sua purificazione e conseguente elevazione dell'iniziatico che passa attraverso la contemplazione della bellezza sensibile per raggiungere la sfera di Venere.

31. Ivi, p. 149. Warburg A., *La rinascita del paganesimo antico*, cit., p. 30.

Gli emblemi di Venere: ardore e pace

In rispetto delle attese, all'insegna del potere di Venere è infatti ordito il successivo apparato di emblemi della giostra, come raccontato nel magliabechiano, e similmente nella scrittura polizianea:

Portava in mano il sopradecto un'asta grande dipinta di verde suvi uno stendardo di tafecta sbiadato frappato e frangiato in torno e nella sommità era una *luna*: et nel mezzo d'esso era uno *giovane igniudo* posato col capo in sul braccio ritto e il decto braccio posava in sun uno masso che usciva di decto *prato adorno di fiori e erbe* di varii colori. Et al sopradecto braccio aveva avolto un fazoletto che in più luoghi s'avolgieva alla sua persona. Et apresso allui era una *donna vestita di pagonazo sucinta* in modo mostrava rneze le gambe. Et socto a decta veste si vedeva pendere una *veste soctile come di velo* in luogo di camicia tucta lavorata d'oro macinato la quale dama pigliava una ciocha di capelli del dormente come se lo volessi destare. Et nel mezo fra l'uno e l'altro era un brieve di lectere d'oro che dicevano: *Age spes*. Et tucto il campo dello stendardo era pieno di cioche di capelli d'oro macinato. Et così erano e' capelli del giovane e della donna (*Cod. Magl. Strozzi*)

Trovalla assisa in letto fuor del lembo,
pur mo' di Marte sciolta dalle braccia,
il qual roverso li giacea nel grembo,
pascendo gli occhi pur della sua faccia:
di rose sovra a lor pioveva un nembo
per rinnovarli all'amorosa traccia;
ma Venere dava a lui con voglie pronte
mille baci negli occhi e nella fronte.
(*Stanze*, I, 122)

Nelle *Stanze,* lo ricordiamo rapidamente, mentre Giuliano/Iulio, innamorato, si ricongiunge – festeggiato – ai suoi compagni, Amore torna al regno di Venere, che il Poliziano con l'aiuto di Erato celebra in canto, nelle famose stanze ecfrastiche sui bassorilievi delle porte del regno, rappresentanti gli amori degli dei, che tanta poesia e arte hanno ispirato[32]. In questo mitico *locus amoenus* Venere ci appare scorta da

32. La bibliografia è assai ampia. Oltre al citato studio di Aby Warburg si veda almeno il recente lavoro di Freedman L., *Classical*

Cupido tra le braccia di Marte, circondato da rose e spiritelli svolazzanti e adagiato sul ventre della dea come completamente vinto dall'eterna ferita d'amore (I, 122). A Marte, poi, Amor si stringe a inizio del secondo libro, rinnovando in lui il suo fuoco amoroso, mentre racconta alla dea madre della sua vittoria anche sul *ribelle* Iulio/Giuliano che dal coro di Diana ha tolto, similmente a come fece un tempo con Lorenzo, che ora ama *fedelmente* la bella e "dura" Lucrezia. Il ricordo va dunque di nuovo a Lorenzo e agli eventi del '69, quando trionfò valorosamente e con "gran furore" sia nel campo di battaglia (quello per l'appunto della giostra e quindi della politica cittadina) che in quello di amore (un "trionfo al *nostro* [di Venere e Cupido, ma anche di Firenze] templo"). Inoltre, in questo passo, Poliziano offre il suo elogio a Lorenzo come *fedele* cavaliere di Amore, riprendendo le mosse dai versi elogiativi che il Pulci aveva offerto al Magnifico a inizio del suo poemetto, lodando proprio la *fedeltà* di Lorenzo a Amore, poiché, come recita "un detto antico" (in realtà divenuto sin dai tempi di Boccaccio un noto 'motto toscano'), "*vuol fede Amore*" (*Giostra,* 11, v. 6)[33]. A questa virtù Pulci aveva inoltre associato nel suo scritto la controllata impazienza di Lorenzo a indossare le armi per mostrare il suo valore (siamo nel contesto dell'antefatto pulciano della festa nuziale del '67) e quindi, sul piano storico, all'assunzione delle sue responsabilità di governo, frenata in quel momento dal padre in attesa di tempi più propizi, quelli per l'appunto della giostra del '69 e alla sua imminente salita al potere.

Myths in Italian Renaissance painting, Cambridge University Press, Cambridge, 2011.

33. Si veda il bel volume di Lucioli F., *Amore punito e disarmato. Parola e immagine da Petrarca all'Arcadia*, Sapienza Università ed., Roma, 2013 e dello stesso autore il saggio: *'"Amor vuol fede". Un motto nella Firenze laurenziana'*, in *'Tout est dit'. Teoria, problemi, fenomeni della riscrittura,* a cura di R. Bragantini, num. monogr. di "Studi (e testi) italiani", 26 (2010), pp. 113-132. Qui lo studioso compie una ricca ricognizione di testi e documenti a dimostrazione dell'eterogenea e ampia circolazione che la citazione pulciana dell'antico detto "Amor vuol fede" ebbe all'interno della cultura fiorentina del secondo Quattrocento.

Poliziano perpetua la sovrapposizione del rito iniziatico della giostra, che per amor della donna amata si combatteva, con quello politico e civico del tempo, e vi aggiunge quello ascensionale che ora anche il giovane Giuliano/Iulio, per volere di Venere e Amore, deve compiere, mostrando la sua *fede* e raggiungendo la *gloria*: "ne mostrerò – dice Amore – gia mai pietate a quello [Iulio] finché ne porterà nuovo trionfo" (*Stanze*, II, 10, vv. 5-6).

All'insegna del potere di Venere si componeva anche l'iconografia del secondo emblema della giostra del '75. Proseguendo allora la tessitura della nostra rete di forme e concetti tra spettacolo e scrittura, noteremo che, in quel succedersi di emblemi e imprese, appare, sotto probabilmente la presenza ancora di Diana, rappresentata da una *luna* nella sommità dello stendardo, una figura di donna sopra un *prato verde e fiorito*, abbigliata – come racconta la descrizione del codice magliabechiano sopra trascritta – con una veste di pagonazzo che le faceva mostrare le gambe e un velo tutto lavorato d'oro, mentre accarezzava i capelli di un giovane addormentato sdraiato sopra un masso, nudo con un telo bianco, come se lo volesse svegliare. Di chi si tratta?

L'immagine del giovane dormiente rappresentata nell'emblema di Luigi della Stufa, facilmente ci rimanda a quella di Marte domato da Venere, che abbiamo visto comporsi anche nei versi del Poliziano ("il qual roverso li giacea nel grembo", I, 122, v. 3). Sicché di Venere chiaramente si tratta. E se emblema e versi richiamano alla nostra mente il celebre dipinto di *Venere e Marte* di Botticelli (Fig. 3), fungendo probabilmente da modello al pittore fiorentino, la descrizione dell'emblema sul particolare della mano fra i capelli non può esimerci dal dirigere lo sguardo alla delicata mano con cui Pallas domerà con leggera forza di lì a poco il suo centauro nell'altrettanto celebre dipinto botticelliano di *Pallas e il centauro* (Fig. 4), spingendoci a cogliere nell'immaginario festivo, visivo e testuale del laboratorio mediceo il perpetuarsi di quel gioco di specchi e sovrapposizione tra una Pallas seducentemente

Fig. 3 - Sandro Botticelli, *Venere e Marte (1482-1483),* National Gallery, Londra.

Fig. 4 - Sandro Botticelli, *Pallas e il centauro, (1482-83),* Galleria degli Uffizi, Firenze.

pudica e una Venere virtuosamente attraente, entrambe pacificamente dominatrici.

E se a Marte domato da Amore, Poliziano paragona Giuliano/Iulio nei versi successivi, a Venere lo scrittore

fa incitare il giovane Iulio ad indossare le armi ("si che di nostra fama el mondo adempi") per combattere con ardore, come Marte, la nuova giostra, che un tale (ossia il Poliziano) poi celebrerà per l'appunto in canto. L'ardore di Marte è infatti tale da infiammare il cuore del rampollo di casa Medici e arde dello stesso amoroso fuoco che gli spiritelli mandati da Venere infusero negli animi dei giovani contendenti incitandoli alla giostra e cacciando dal petto ogni Viltà e ogni Pigrizia (*Stanze*, II, 20, vv. 1-2).

Quel fuoco, il pubblico partecipante dello spettacolo della giostra del '75 lo vide ardere nel successivo stendardo portato dal seguito di Piero degli Alberti, sotto un sole d'oro, sopra un prato fiorito di vari fiori e rami di rose, mentre una giovane con veste pagonazza e dorata, stivali azzurri e capelli avvolti, lo guardava impaurita e come se fuggisse.

La corrispondenza dell'immagine dello stendardo con la stanza polizianea ci fanno facilmente supporre che si trattasse della raffigurazione di Viltà o di Pigrizia. O almeno questa fu la lettura e trasposizione poetica che diede il Poliziano alla vista dello stendardo:

Portava in mano il sopradecto una asta azurra suvi uno stendardo di tafecta isbiadato frappato e frangiato intorno et nella sommità era un *sole d'oro* e nel mezo d'esso stendardo un *prato fiorito* di varii colori di fiori e tucto pieno di *rami di rosai*. Et mina punta d'esso prato era un ciglione che n'usciva un ginepro grande. Era a pie d'esso una *pietra grande che ardeva*. Era sopra il decto prato *una giovane* cura vesta pagonaza ombreggiata d'oro cum maniche bianche tucta messa d'oro macinato. I suoi capelli avolti alla testa adorni di gioie et in gamba aveva un paio di stivalecti azurri pareva che decta giovane avessi paura di quella prieta che ardeva et faceva alquanto, vista di *fugire*. (*Cod. Magl. Strozzi*)

E come quando il *sol* li Pesci accende,
tutta la terra è di suo virtù pregna,
che poscia a *primavera* fuor si estende,
mostrando al cel verde e fiorita insegna;
così ne' petti ove lor *foco* scende
s'abbarrica un *disio* che dentro regna,
un disio sol d'eterna *gloria* e *fama*,
che le infiammate menti a virtù chiama.

Esce sbandita la *Viltà* d'ogni alma,
e, benchè tarda sia, *Pigrizia fugge*;
a Libertate l'una e l'altra palma
legon gli Amori, e quella irata rugge.
Solo in disio di *gloriosa palma*
ogni cor giovenil *s'accende e strugge*;
e dentro al petto sorpriso dal sonno
li spirte d'amor posar non ponno.
(*Stanze*, II, 19-20)

Similmente, dunque, nel campo della giostra e nella sua trasfigurazione in scrittura poetica, Viltà e/o Pigrizia fuggono dagli animi dei gentili cavalieri; mentre la brama 'marziale' di gloria e fama arde nei loro cuori che gli *spiritelli* continuano senza posa a ravvivare incitandoli al combattimento prima che questi si destino dal sonno. L'immagine di Marte reiterata a più riprese dal Polizano lungo le prime 20 stanze del secondo libro, in simbiosi con l'emblema della giostra, si rinnova negli animi dei giovani fiorentini.

Il gioco di sovrapposizioni e contrasti continua poi nella figura di Giuliano/Iulio (Marte) addormentato, a cui Venere, tramite la più bella delle Grazie, Pasitea, fa inviare dal suo sposo un sogno al fine di indurre Iulio ad indossare le armi e a scendere nel campo del combattimento.

Gli emblemi di Pallas/Minerva: potere e fede

Le armi che Iulio/Giuliano è portato ad indossare nel poema polizianeo non sono però questa volta, quelle di Marte, ma – come sopra con Settis si diceva – quelle di Pallas/Simonetta, che a Iulio parve in sogno: rigida nel volto, feroce e armata dello scudo di Medusa, intenta a legare Cupido al tronco della pianta sacra a Minerva, mentre gli spennacchia le ali e rompe il suo arco e le sue frecce.

Questo passo del Poliziano è tra i più noti e investigati del suo poema, mostrando, come è stato più volte osservato, una corrispondenza con la descrizione dell'emblema di Giuliano, come in una scrittura ecfrastica.

Riprendiamo dunque in parallelo i due scritti (poema e cronaca):

Pargli veder feroce la sua donna,
tutta nel volto rigida e proterva,
legar Cupido alla verde colonna
della felice pianta di Minerva,
armata sopra alla candida gonna,
che 'l casto petto col Gorgon conserva;
e par che tutte gli spennacchi l'ali,
e che rompa al meschin l'arco e li strali.
(*Stanze*, II, 28)

[…]nella summità era un sole et nel mezo di questo stendardo era *una figura grande simigliata a Pallas*, vestita d'una veste d'oro fine in fino a mezo le gambe, et di socto una veste biancha, ombreggiata d'oro macinato, et uno paio di stivalecti azurri in gamba: la quale teneva i piè in su due *fiamme di fuocho* et delle decte fiamme usciva fiamme che ardevano rami *d'ulivo*, che erano dal mezo in giù dello stendardo, che dal mezo in su erano rami senza fuocho. […] Teneva decta Pallas nella mano diricta una *lancia da giostra* et nella mano mancha lo *scudo di Medusa*. Et apresso a decta figura un prato adorno di fiori di varii colori che n'usciva uno ceppo *d'ulivo* con uno ramo grande, al quale era legato *uno dio d'amore cum le mani dirieto cum corde d'oro*. Et a' piedi aveva archo, turcasso et saecte rocte. Era commesso nel ramo d'ulivo, dove stava legato lo dio d'amore, uno brieve di lectere alla franzese, d'oro, che dicevano: *La sans par*. La sopradecta Pallas guardava fisamente nel sole che era sopra a lei.
(Cod. Magl. Strozzi)

Nel rituale della nobile cavalcata Giuliano chiude il corteo dei cavalieri con il suo stendardo, dove, come descritto dalla cronaca del magliabechiano, si presenta *Pallas* in piedi sopra un *fuoco* di rami di ulivo, con in mano una *lancia* da giostra e nell'altra lo scudo di *Medusa*, mentre è intenta a disarmare *Amore*, legando le sue mani dietro un ramo di ulivo. Ai suoi piedi una scritta che diceva: *la sans par*. Manca il dettaglio dello spennacchiamento delle ali descritto nei versi del Poliziano, che tuttavia trova in parte conferma nella descrizione di Naldo Naldi: "Hic tu non tenerum quicquam: neque molle videbis: / sed Veneris natum manibus post terga revinctis / Haerentem trunco teretis nisi fallor olivae, / Viribus effractum victricis in omnia divae[34]".

34. Si cita da Hulubei A., *op. cit.*, p. 176.

È opinione condivisa tra gli studiosi che lo stendardo perduto di Giuliano abbia ispirato altre rappresentazioni coeve della dea Pallas, tra cui ricordiamo almeno i due disegni botticelliani raffiguranti Pallas/Minerva con un ramo di ulivo, conservati uno a Oxford, Ashmolean Museum, e l'altro nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, e incluso da Warburg nella tavola 39 del suo Mnemosyne Atlas, insieme al noto arazzo eseguito da Guy de Baudreuil, abate di Saint-Martin-aux-Bois, rappresentante la dea con un ramo di ulivo in mano e lo scudo di Medusa, conservato a Favelles, Collezione dei Visconti di Baudreuil; e infine alla Pallade della tarsia lignea del 1476 del Palazzo Ducale di Urbino[35].

Complessa sembra ad ogni modo la lettura di questo stendardo, oggi come allora. Similmente alle stanze del poema polizianeo, che tanto inchiostro hanno fatto versare ai moderni commentatori, che tutt'ora avanzano ipotesi di lettura nuove e articolate del passo e attraverso questo dell'intero poema polizianeo, il senso dello stendardo – il cui autore fu, come dicevamo, Botticelli – sembra infatti che rimanesse alquanto oscuro persino al pubblico partecipante, che faticò a cogliere anche il senso più evidente se, come scriveva Giovanni Aurelio Augurelli nella sua nota a Bernardo Bembo, ognuno forniva la sua spiegazione, ma nessuna di questa coincideva con le altre.

Proseguendo allora il nostro cammino interpretativo tra spettacolo, arte e scrittura, proviamo a seguire l'indicazione che il Poliziano dà ai suoi lettori a inizio del secondo libro, quando nel suo elogio a Lorenzo rimanda, come abbiamo visto, ancora una volta alla giostra laurenziana e

35. In realtà Rudolf Wittkower notava che la scelta del modello per la figura di Minerva dei disegni botticelliani e dell'arazzo deriverebbe dalla medaglia realizzata da Francesco Laurana alcuni anni prima della giostra medicea (e quindi dello stendardo) organizzata nel 1463 per René duca d'Anjou, conte di Provenza e re di Napoli, a celebrazione dell'indole pacifica del re. Si veda, Wittkower R., *Transformation of Minerva in Renaissence Imagery*, in "JWCI", 3 (1938-1939), pp.194-205.

al suo 'cantore'. Riportiamo dunque lo sguardo alla giostra del '69 e al poema del Pulci che abbiamo lasciato per un tratto in sospeso, e vediamo che l'immagine di Cupido 'disarmato' e 'incatenato' era in realtà tema centrale e focale del corteo laurenziano, reiterato agli occhi degli astanti per ben tre volte. Lo troviamo infatti rappresentato nel secondo stendardo: quello di Pier e Pierantonio Pitti (che seguiva, lo ricordiamo, quello di Diana e il leopardo, di Braccio di Carlo), descritto sia dall'anonimo *Ricordo* che dal Pulci:

[…] e drento allo stendardo hanno Cupido/con atti e gesti lagrimosi e affritti,/ talché, se fu già lieto in grembo a Dido,/erano puniti tutti i suoi delitti,/ perch'una damigella gli avea avinte/le braccia e l'ale spennacchiate stinte.
(*Giostra*, 37, vv. 3-8)

[…]v'era uno prato verde suvi una dama ritta con vesta di dommaschino chermisi, la quale aveva preso lo Dio d'Amore, e toltogli l'arco e 'l tircasso, e legatogli le mani dietro con catene d'oro e dall'ali il traeva le penne, seminandone tutto il campo di penne e razzi d'oro.
(*Ricordo*, p. 478).

Similmente esso appare nel quinto emblema di Pier Vespucci (che "[…] una fanciulla a gioco / Amor beffeva con sua balestrucci, / e in un bel rivo fiaccole di foco / ispegne, onde costui par che si crucci", 49, vv. 3-6); e ancora nel settimo di Jacopo Bracciolini, figlio dell'umanista Poggio (dove "[…] in veste paonazza / saette e archi una fanciulla spezza", 54, vv. 3-4). Una figura femminile è poi raffigurata con lo scudo di Medusa nel cimiero del Bracciolini (55, vv. 4-5), e ancora una dama disarma Amore ("quel falso e ingiusto e spennacchiato arciere", 39, v. 6) nell'elmo di uno dei paggi dei Pitti (e similmente anche del Vespucci) e di nuovo nella coperta dei loro cavalli, di colore verde che, spiega il Pulci, sta a dimostrare la speranza che si rinnova.

Il motivo di Amore disarmato e punito era certamente di derivazione petrarchesca e si legava alla tradizione dei *Triumphi* – che tanti cortei e feste ispirarono per la costruzione del programma figurativo e allegorico[36] – e, nello

36. Il riutilizzo dei *Trionfi* come repertorio visivo di *exempla* era pratica assai diffusa nelle forme dello spettacolo quattrocentesco. Si

specifico, al trionfo della Castità su Amore nel *Triumpuhs Pudicitie*[37].

Questo tema, come ha preziosamente ricostruito Francesco Lucioli, era divenuto ormai familiare alla cultura visiva e letteraria fiorentina se, in quegli stessi anni, usciva dalla bottega di Maso Finiguerra e Baccio Baldini un'incisione, su cui Warburg aveva già richiamato l'attenzione, in cui sono raffigurate quattro figure femminili, feroci nei gesti e nel volto, intente a punire Amore legato ad una pianta. Sulla manica di una delle donne la scritta: "Amor vuol fé" (Fig. 5), ossia quel "detto antico" che il Pulci aveva riattivato nel suo elogio a Lorenzo e a cui il Poliziano, come abbiamo visto, rimanda nel suo poema reiterando il valore di un sentimento puro e nobile, fondato sulla fede, intesa dall'Ambrogini come forma di devozione, fermezza e paziente fiducia non solo verso l'amata, ma verso l'amore stesso, e la patria[38].

Su questa linea unitaria s'inseriscono ancora tre incisioni dove compare lo stesso 'motto' benché in forma più estesa: "Amor vuol fé e dove fé non è amor non può." Una

veda, fra tutti, Pinelli A., *Feste e trionfi*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, t. II. *I generi e i temi ritrovati*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 281-350 (303-321). Si tratta di un repertorio visuale (oltre che letterario) che ispirava anche la creazione dei noti "cassoni nuziali" (investigati, fra tutti, da Gombrich) e ancora la decorazione di altri arredi fissi e mobili delle dimore signorili del tempo. Assai ricca è anche l'elaborazione di carri di trionfi nella produzione fiorentina delle miniature, a illustrazione e commento visuale dei *Trionfi* del Petrarca.

37. Fu Branca a riconoscere e argomentare il debito del passo del Poliziano con i *Trionfi* petrarcheschi. Cfr. Branca V., *L'"idea trionfale nelle* Stanze, in Id., *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Einaudi, Torino, 1983, pp. 44-54. Per una ricca ricognizione sui modelli e le rappresentazioni del trionfo petrarchesco si veda il già citato volume di Lucioli F., *Amore punito e disarmato*, cit., e in particolare pp. 35-60 e la bibliografia interna.

38. Warburg A., *Delle 'imprese amorose' nelle più antiche incisioni fiorentine*, in *La rinascita del paganesimo antico*, cit., pp. 79-91. Aby Warburg riteneva la scena una "vendetta contro Amore", la cui iconografia dipende, come nota Lucioli, dal motivo petrarchesco del *Triumphus Pudicitiae*. Lucioli F., *'"Amor vuol fede"*, cit., pp. 70-71. Sulla concezione umanistica del sentimento amoroso di veda anche Cieri Via C., *L'antico fra mito e allegoria. Il tema dell'amore nella cultura di immagini fra '400 e '500*, il Bagatto, Roma, 1986.

Fig. 5 - Baccio Baldini, *Cupido punito, incisione,* 1465-1475, Londra, British Museum.

di queste è la celebre incisione – sempre presente nella tav. 39 e attribuita dal Warburg al Botticelli, che alla bottega di Baccio Baldini si sarebbe formato – raffigurante, secondo la critica più diffusa, Lorenzo e Lucrezia che congiuntamente tengono al centro del riquadro un sfera armillare. Fra le loro mani anche un drappo con sopra la scritta suddetta (Fig. 6), che fa di Lorenzo un cavaliere *fedele* alla sua donna, Lucrezia, ad Amore, e attraverso questi lo celebra come *fedele* reggitore della propria amata patria, Firenze.

Coerentemente a questa elaborazione iconografica, il percorso rituale della cavalcata del '69 e la sequenza di emblemi celebrava le virtù di *fedele* amatore e governatore Lorenzo, che quella giostra – neanche a dirlo – naturalmente vinse. La regia della giostra sembra infatti orchestrare l'apoteosi trionfale di Lorenzo, facendolo precedere nella piazza Santa Croce da nuovi simboli: quello di *Concordia* e *Rinascita*, con l'emblema di Carlo Borromeo, raffigurante una ghirlanda di melograno e una fenice sopra una fiamma di fuoco; e quello della *Fortuna* con l'emblema raffigurante una dama con una sfera in mano portato da Benedetto

Fig. 6 - Baccio Baldini, *Lorenzo de' Medici e Lucrezia Donati, "Amor vuol fe"*, acquaforte su rame, 1465-1480, Parigi, Bibliothèque Nationale.

Salutati, che per il suo apparato, ornato di gemme, perle, argento e oro, sembra avesse speso, è proprio il caso di dirlo, una fortuna ("che cento libre fu stimato e cento" *Giostra,* 59, v. 8), impressionando il pubblico astante[39]. Lorenzo entra con il suo seguito e il motto – "le tems revient" – apposto nel suo stendardo insieme alla dama che ghirlande dispensa e che è insieme la sua Lucrezia, Venere bella, e la sua amata patria Fiorenza, di cui si celebra con questa giostra un rinnovato splendore sotto l'auge del suo nuovo e *fedele* signore[40]. L'entrata di Lorenzo si contorna

39. Questo dato è confermato non solo nella descrizione dell'anonimo *Ricordo* ma anche dalle parole scritte circa un secolo dopo da Vincenzo Borghini che ricorda l'apparato del Salutati portandolo come esempio dello sfarzo con cui i fiorentini erano soliti organizzare questo tipo di spettacolo. Si veda, Del Lungo, *op. cit.*, pp. 408-410.

40. Come più volte osservato, il motto – *le tems revient* –, francese per allusione alle presunte origini carolinge della famiglia, conteneva anche un riferimento letterale alla IV egloga di Virgilio, come il Pulci esplicita nel suo poemetto, introducendo nel registro della giostra un contenuto diverso, di matrice classica, che mirava a celebrare l'inizio di una rinnovata 'età dell'oro' sotto la guida medicea. Forse vale la pena aggiungere che un riferimento alla IV di Virgilio e a una nuova

poi di altri segni di regalità grazie al simbolo del giglio d'oro come l'arme del re di Francia, o a quello del leone nel cimiere del fratello Giuliano similmente a quello portato da Alessandro Magno. La vittoria è infine celebrata in coro dal suo popolo "ch'ancor faceva gridare 'Palle Palle'" – scrive Pulci – dando "il primo honor di Marte coll'alloro" e rallegrandosi del suo signore "con suon, con festa e con sì dolci canti". La 'meritata ghirlanda' Lorenzo ha fedelmente ora onorata: "lauro al Lauro, la Fama alla fama,/e dai balconi giù discese ogni dama".

Centrale sembra dunque in questa giostra laurenziana il tema della *fede* che, recuperando il motivo iconografico e letterario del petrarchesco *Triumphus pudicitieae* e il tradizionale motto "Amor vuol fe", si affermava nel contesto festivo e nella rilettura letteraria dell'evento come espressione di devozione e potere di casa Medici e di Lorenzo nel nuovo equilibrio politico cittadino. Questo tema della *fede* acquista un senso ancora più concreto nella giostra se pensiamo che i reggitori dei tre emblemi rappresentanti il motivo di Amore domato – quello di Pitti, Vespucci, Bracciolini – sono portati, come nota Bausi, dagli "esponenti dell'opposizione o, per dire meglio, della dissidenza antimedicea" ora domata e sigillata, anche attraverso l'emblema e il rito agonale della giostra, da un atto/segno di fede e devozione a garanzia di un rinnovato equilibrio civico[41]. In linea con la nostra lettura iconico-semantica della devozione si dispone anche l'ultimo emblema, portato da una delle famiglia tradizionalmente avversarie di casa Medici. Si tratta di Guglielmo e Francesco de' Pazzi che nel rituale della giostra laurenziana si presentano sotto l'immagine del pavone, emblema personale del nonno di Lorenzo, Cosimo: un atto di sottomissione, *fede* e devozione a celebrazione del trionfo laurenziano, che, tuttavia, come

età dell'oro appare anche nel *Morgante* pulciano nella stanza 241, vv. 4-6 dove è fatta menzione al canto della Sibilla Cumana.

41. Bausi F., *"Paternae artis heres". Ritratto di Jacopo Bracciolini,* in "Interpres", 8 (1988), pp. 105-198 (118-119).

sappiamo, verrà a breve tradito con i tragici fatti della congiura dei Pazzi nel 1478.

Il *mneme* della Giostra

Il senso di confusione del pubblico della giostra del '75 all'apparire dello stendardo di Giuliano non poteva dunque essere dovuto ad una novità iconografica, visto che il motivo del dio disarmato era divenuto topico, almeno a Firenze, tra i poeti, le botteghe dei pittori, ma anche fra lo stesso pubblico dei due spettacoli cavallereschi. Perché, allora, tanto stupore anche fra gli addetti ai lavori? L'indecisione interpretativa era forse legata al fatto che a portare quell'emblema fosse questa volta il giovane rampollo di casa Medici? Perché Giuliano?

Dobbiamo ancora una volta interrogare il poema del Pulci prima di ritornare alla scrittura iconica del Poliziano e alla 'sua' giostra. Dobbiamo cioè ripartire da quel "motto antico" – "Amor vuol fede'" – ripreso nell'elogio intonato da Pulci a Lorenzo, a cui lo stesso Ambrogini ci ha rimandato, per comprendere quel gioco di specchi innescato dall'apparato visivo e poetico della festa e che il Poliziano ordisce nella sua lirica rappresentazione della giostra di Giuliano.

La *fede*, come abbiamo visto, nella lettura polizianea di quell'antico motto recuperato dal Pulci, era una forma virtuosa di fermezza e paziente fiducia del valoroso amante e cavaliere che aveva portato Lorenzo al meritato trionfo. Ma, al tempo stesso, essa aveva assunto nel cerimoniale cavalleresco del '69 il segno e senso di incondizionata devozione dei giostranti e delle rispettive casate al nuovo reggitore Lauro e vincitore. Con gli stessi segni, il cerimoniale del '75 sembra celebrare il trionfo di Giuliano, perché di un vero trionfo si tratta come ricomposto in rima dal Poliziano. Iulio/Giuliano, che all'inizio del secondo libro ci appare "catenato innanzi al mio [di Amore] trionfo", nella giostra porta lui invece 'Amore incatenato' come insegna del *suo* "nuovo trionfo" (sul modello del *Triumphus Pudicitiae*). Nello scenario della giostra egli celebra la *fede* – la stessa che vide trionfare Lorenzo sia in amore che in

battaglia – come un sentimento casto e 'sapiente', che la presenza di Minerva/Pallas nell'emblema simboleggiava e che successivamente la nota xilografia illustrativa delle ultime strofe del poema polizianeo ricomporrà e descriverà mostrando Iulio/Giuliano, devoto, in ginocchio di fronte al fuoco acceso di una Pallade citerea, lei in piedi con un'asta nella mano destra (Fig. 7). Ma al tempo stesso, quel segno di 'Amore incatenato', annunciava la gloria della vittoria che Giuliano, indossate le armi di Pallas e asceso attraverso queste al 'vero' sapere, avrebbe avuto sui *devoti* contendenti nel campo della giostra, rinnovando la 'sapiente' autorità e il potere medicei sulle nobili famiglie fiorentine.

Fig. 7 - Angelo Poliziano*, Stanze per la giostra,* Xilografia.

L'emblema di Giuliano, descritto ecfrasticamente nel sogno del poema polizianeo, completava perciò il *dittico* mediceo delle giostre all'interno di un quadro registico complessivo, che appare coerente e sperimentale al tempo stesso e che afferma il valore sapienziale che Lorenzo intendeva dare al suo potere e al suo governo di Firenze, trovando nel linguaggio simbolico e comunicativo del cerimoniale civico e dello spettacolo uno strumento di rappresentazione della sua politica e un luogo di creazione privilegiato del 'nuovo sapere' sul modello degli antichi.

Il cerchio sembra chiudersi, ma in realtà l'immagine identificativa di Giuliano con il suo stendardo e la dea Pallas attivato sul terreno della giostra e ricaduto in scrittura nei versi del Poliziano, non scema la sua forza 'rigenerativa'. A lei – a questa immagine – il Pulci sembra a nostro avviso far ritorno nelle ultime ottave del XXVIII cantare del suo *Morgante* (composte – lo ricordiamo – nel 1482, a pochi anni di distanza dalla tragica morte di Giuliano nei fatti della congiura dei Pazzi), quando insieme al suo 'compar' Poliziano ritrova 'Pallante': "io seguirò la sua [di Poliziano] famosa lira,/ tanto dolce, soave, armonizzante/ che come calamita a sé mi tira,/ tanto che insieme troverren Pallante […]" (*Morg.,* XXVIII, 147). Ora, il nome Pallante, evocativo come più volte notato dai commentatori delle palle dello stemma mediceo, è stato di volta in volta identificato con Lorenzo o con il figlio Piero. Più recentemente un'ipotesi identificativa è ricaduta su Giuliano, la cui drammatica vicenda e prematura morte, non solo ben si sposava con quella del Pallante dell'*Eneidi* virgiliane – giovane figlio di Evandro vittima della guerra tra Troiani e Latini –, ma ben spiegava, come scrive Alessio Decaria, anche "la ragione del lungo elogio" che il Pulci intona sul Poliziano. "[…]le *Stanze per la giostra* e il *Morgante* – conclude lo studioso – costituirebbero i due monumenti in morte eretti alla memoria di Giuliano[…][42]". Questa nuova lettura e identificazione di Pallante/Giuliano, accuratamente argomentata da Decaria, e il conseguente rimando alle *Stanze* del Poliziano, ci riconduce *da par suo* alla giornata festiva della giostra del '75, al suo cerimoniale e al suo apparato visivo. Ci rimanda, evocandola sin nel nome, a quell'immagine di Pallas, che aveva lasciato perplessi sia spettatori [quelli dello stendardo della giostra] che lettori [del sogno di Giuliano nel poema polizianeo],

42. Decaria A., *Tra Marsilio e Pallante: una nuova ipotesi sugli ultimi cantari del Morgante*, in *L'entusiasmo delle opere. Studi in memoria di Domenico De Robertis*, a cura di I. Becherucci, S. Giusti, N. Tonelli, Pensa, Lecce, 2012, pp. 299-339.

e a partire dalla quale il Pulci ordisce, nelle ultime ottave del *Morgante*, il suo ricordo del giovane rampollo di casa Medici. Ne reitera il suo valore sapienzale e attraverso questo rinnova il valore celebrativo del ritorno di una età aurea e dei "tempi felici che furno" [*Morg.* XXVIII, 151, vv. 5-7], come già aveva celebrato Lorenzo nella sua gloriosa entrata per la giostra del '69 con il suo stendardo e il suo motto di virgiliana memoria: '*le tems revient*'. Ossia – come si diceva, sempre con il Pulci della *Giostra* in esordio – il tempo ritorna, si rinnova[43].

* * *

Nel rituale cavalleresco delle due giostre medicee si svolse un percorso politico a cui lo spettatore era invitato a intervenire divenendo parte egli stesso della scena in una compartecipazione attiva al fine di onorare i due rampolli di casa Medici presentandone alcuni auspici civici. I vari elementi figurativi e verbali che composero le due giostre intessono un intreccio di storie e *fabule*, presentando speculazioni morali, filosofiche e politiche in forme simboliche utili per ascendere a conoscenze sublimi. La festa cavalleresca, con i suoi emblemi, segni e simboli, si presenta come una 'macchina visionaria', seria e giocosa al tempo stesso, che attraverso dispositivi retorici, mnemonici e performativi dà forza evocativa e persuasiva al programma civico delle due giostre nell'attualità della visione, poi tradotta e sublimata nelle opere poetiche e artistiche coeve, originando nuove forme di poesia, canto e arte. Si tratta dunque di eventi solo apparentemente effimeri, che Lorenzo infatti usa, sia nel '69 che nel '75, come strumento di affermazione del proprio potere individuale e personalistico, e che divengono modello visivo-concettuale sia in letteratura che in pittura.

43. Ed eccola, allora, nei versi a seguire del *Morgante*, apparire di nuovo la dea Pallas insieme a "tutte le grazie a una a una" e a "tutte le ninfe le più belle" (*Morgante,* XXVIII, 150, vv.1-2) per cantare le lodi del '*sapiente*' Giuliano/ Iulio/ Pallante – e il suo onore ("vero onor dell'età nostra"), come a conclusione di una giornata di festa: "vennon tutte le ninfe a sollazarsi/con suon', con festa e con sì dolci canti" (*Giostra*, 159, vv. 4-5).

Il poema del Pulci si è presentato alla nostra analisi come una sorta di eloquente sequenza di epigrammi, composti in maniera quasi perfettamente corrispondente al succedersi degli emblemi della giostra laurenziana, che tuttavia offrono una lettura personale e letteraria del rituale cavalleresco, a cui il poeta aggiunse, ad esempio, inserti di derivazione classica, o ancora accurati 'zoom' su oggetti e simboli, come l'elmo di Giuliano simile a quello di Alessandro Magno evocatore delle origini mitiche dei Medici, e cosí via.

Le invenzioni poetiche del Poliziano, certamente più sofisticate, trovarono il loro punto di partenza programmatico nella giostra del'69 e nel poema del suo 'compare', dando tuttavia nuova forma al 'racconto', attingendo dalle sue fonti classiche, ma anche dall'esperienza diretta dello spettacolo del '75. Entrambi i poemi possono essere letti in una prospettiva ekfrastica che mirava a rappresentare in parola il segno grafico e cinetico della galleria di immagini che componevano lo spettacolo tradizionalmente cavalleresco e politicamente risonante delle due giostre. Ne derivò un nuovo statuto espressivo – un nuovo 'linguaggio del rito', possiamo dire – che i due poeti, sia pure raggiungendo esiti diversissimi sul piano letterario, prelevarono dalla scena teatrale delle giostre e dallo speciale sincretismo iconico-poetico che improntava la performance della festa.

Il segno iconico e cinetico che componeva lo spettacolo e il programma politico laurenziano nutrirono, modificandola, la scrittura lirica dei due poeti che mirava a ricomporre il sistema comunicativo privilegiato e unico della performance delle due giostre, ricalcando liricamente l'elemento vitale che animava la festa, ovvero la continua simbiosi tra *imagines, verba* e *actio*. La regia delle due giostre e il sistema associativo di parole e immagine che le loro performance attivavano fornirono una base iconica di segni tangibili ed esperibili, un congegno cinetico, non solo descrittivo, che trasformava il binomio parola/immagine in un'architettura visiva intensa, eloquente e fortemente memorabile.

Stijn Bussels e Bram Van Oostveldt

Il *Restored behaviour* e la performance della *Vergine* di Antverpia*

Nel corso degli ultimi due decenni, uno dei principali temi di discussione nell'ambito dei *performance studies* è stata la domanda se l'effimero sia o meno un fondamento ontologico della performance[1]. Sebbene il problema della natura transitoria dell'evento performativo o teatrale abbia avuto una lunga genealogia, riteniamo che l'attuale dibattito sia assai fruttuoso specie per quanto riguarda gli studi sui rituali sociali e la perfomance culturale in epoca moderna[2]. In questo articolo, useremo il concetto di performance di Richard Schechner nel senso di *restored behaviour*, (comportamento restaurato), applicandolo allo studio dello spettacolo nel XVI e XVII secolo – e nello specifico allo studio dei *tableaux vivants* utilizzati durante le entrate regali nei Paesi Bassi.

Il concetto di *restored behaviour* ci permette di pensare alle entrate trionfali come eventi performativi che superano il loro semplice carattere effimero, essendo invece inserite all'interno di un più ampio complesso di tradizione e trasformazione, ripetizione e unicità, persistenza e rinnovamento. Per dimostrare questa tesi è necessario ripercorrere brevemente alcuni dei nodi principali del dibattito sulla caducità della performance e di come la nozione di Schechner di *restored behaviour* abbia contribuito

* Traduzione dall'inglese di Francesca Bortoletti. Una prima versione del presente saggio è stata pubblicata con il titolo '*Restored Behaviour' and the Performance of the City Maiden in Joyous Entries into Antwerp*, in *Netherlandish Culture of the Sixteenth Century. Urban Perspectives*, a cura di E. M. Kavaler, A.-L. Van Bruaene, Brepols, 2017.

1. Per una *overview* su tale dibattito si veda Leroy F., *Verknoopte tijd, verfrommelde geschiedenis,* Tesi di dottorato, University of Ghent, 2012, pp. 32-41.

2. Su questa genealogia cfr. Balme C., *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Erich Schmidt Verlag, Berlino, 2008, pp. 12-19 e pp. 31-35.

a una più profonda comprensione della performance, dei suoi effetti e delle sue potenziali sopravvivenze (o *afterlife*).

La performance svanisce o permane?

Con la crescente influenza, sin dal 1980, sia dei *performance studies* che degli studi antropologici sulla performance come rituale sociale, il carattere effimero e univoco dell'evento performativo è stato considerato il fondamento ontologico della performance. Questo pone i *performance studies* all'interno di un paradigma 'preesistente'. Peggy Phelan, nel suo apprezzato volume *Unmarked: The Politics of performance*, afferma che le performance esiste solo in un "presente maniacalmente caricato" e che "la performance diviene se stessa attraverso la scomparsa[3]". Questa enfasi sull'effimero ha due conseguenze. In primo luogo, l'inafferrabilità della performance significa che una performance non può mai essere preservata, catturata, registrata o documentata. Quando questo accade la performance viene semplicemente trasformata in una rappresentazione di sé[4]. In secondo luogo, è proprio in questa condizione effimera che la performance sembra trovare la sua natura sovversiva e trasgressiva. Infatti visto che la performance non ha caratteristiche durevoli, non può mai essere trasformata in un oggetto. Sicché, secondo Phelan, la performance è un evento che resiste alla fissazione e alla mercificazione.

I teorici della performance hanno in realtà spesso sottolineato la forza trasgressiva, trasformativa, e sovversiva delle performance artistiche e sociali[5]. Ma questo si legava soprattutto al fatto che per lungo tempo i teorici della performance avevano ripreso gli studi di Arnold Van Gennep e le idee di Victor Turner sulla performance intesa come rituale. Al contrario, gli studi più recenti si sono concentrati sul rituale come un rito di passaggio e sulla nozione di

3. Phelan P., *Unmarked: The Politics of Performance,* Routledge, New York, 1993, p. 148.
4. Ivi, pp. 146-49.
5. Leroy F., *op. cit.*, p. 34.

liminalità come un momento profondamente trasgressivo che cambia le identità sociali, culturali, e anche politiche[6]. La performance non è necessariamente sempre legata a un'idea di trasformazione e contestazione, ma al contrario può anche essere il luogo in cui la continuità si afferma. Negli ultimi dieci anni questa idea è stata portata in primo piano, sfidando profondamente il paradigma preesistente, da parte di due ambiti di ricerca in particolare: i *gender studies* e i *memory studies*.

In questo ambito di discussione più complesso e più ampio, l'utilizzo ad esempio di Judith Butler del concetto di performatività come 'citazionale', e delle forze reiterative che costituiscono i ruoli di genere, è stata di particolare importanza. Come un costrutto storico, il *gender* non è l'espressione naturale di un sé unico, ma riguarda una performance incarnata dei ruoli storici del *gender* attraverso una pratica di citazioni, prove e reiterazioni[7]. Performance e performatività non sono esclusivamente pensate come momento di trasgressione e di resistenza all'interno di una struttura liminale, ma possono essere ugualmente considerate come luoghi normativi della ripetizione, continuazione e tradizione. Nelle performance, le identità sociali e culturali sono riattivate (*re-enacted*) e rappresentate secondo un 'copione' o un 'canovaccio' già esistente. Il 'copione' e il 'canovaccio' devono essere intesi qui come la

6. L'attenzione dei *performance studies* alla performance rituale e culturale e alla performance artistica come luogo di contestazione dovrebbe essere vista anche alla luce dell'emergenza disciplinare del teatro di ricerca tra la fine degli anni Settanta e Ottanta, e in relazione alla sua alleanza con la parte della sinistra, progressista e liberale della scena politica contemporanea. Questo è il caso in particolare degli Stati Uniti d'America, dove i teorici della performance – insieme agli artisti della performance – insorsero contro la politica culturale ultra-conservativa dell'amministrazione Reagan. Cfr. McKenzie J., *Perform or Else: From Discipline to Performance,* Routledge, New York, 2001, pp. 50-51; Leroy F., *op. cit.*, p. 34, n. 105.

7. Butler J., *Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Gender Consitution,* in "Theatre Journal", 40.4 (1988), p. 523; Butler J., *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex,* Routledge, New York, 1993 (rist. 2011), pp. XV-XXIV; Leroy F., *op. cit.*, pp. 36-39.

trama di partenza che prepara la scena per la performance e ne delimita i confini, lasciando tuttavia entro certi limiti la possibilità di alterazioni e mutamenti. In questa dialettica tra tradizione e trasformazione, le prestazioni possono essere intese come un momento di trattativa.

L'idea della performance come mediazione o trasmissione è stata influenzata in maniera altrettanto significativa dai *memory studies* a partire dalla fine degli anni Ottanta. Nel lavoro di Pierre Nora e di Jan e Aleida Assmann, ad esempio, la nozione di memoria culturale è considerata come una serie di operazioni stilizzate (*cifre* della memoria) attraverso le quali il passato individuale e collettivo si consolida nel presente. Ancora una volta, il concetto di performance diviene via via sempre più importante anche nei *memory studies*. In *How Societies Remember* (1989), Paul Connerton afferma che la conoscenza storica non solo è trasmessa da documenti scritti o materiali, ma è ugualmente costituita da pratiche 'corporee' e 'incorporate', che vanno dalle prassi rituali e della vita quotidiana alle performance artistiche che non lasciano traccia materiale diretta[8].

Nei *performance studies*, questa prospettiva legata all'aspetto performativo della memoria culturale ha contribuito alla problematizzazione del paradigma presistente della disciplina. Diana Taylor, nel suo *The Archive and the Repertoire*, afferma che il passaggio dalla conoscenza discorsiva ('archivio') alla conoscenza performativa ('repertorio') può ampliare notevolmente la nostra comprensione del passato, visto che "le performance funzionano come atti vitali di passaggio, trasmettendo la conoscenza sociale, la memoria e il senso di identità attraverso processi di reiterazione[9]".

La memoria culturale ha un ruolo importante anche

8. Connerton P., *How Societies Remember*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, pp. 72-75. Desideriamo ringraziare Herman Roodenburg per averci segnalato la rilevanza del suo studio per il nostro saggio.

9. Taylor D., *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas,* Duke University Press, Durham, 2003, pp. 2-3.

nello studio di Marvin Carlson sul teatro come 'macchina della memoria' che riattiva il *topos* del teatro della memoria e testimonia la complessa e profonda relazione tra teatro e memoria culturale[10]. Il teatro può essere visto come un "deposito di memoria culturale" in tutte le sue parti costitutive (spettacolo, attore, pubblico, produzione e scena). Ma, prosegue Carlson,

> come la memoria di ogni individuo, [la memoria della performance] è soggetta a continui aggiustamenti e modifiche poiché viene richiamata in nuove circostanze e contesti. Ogni esperienza che facciamo è sempre condizionata dai fantasmi delle esperienze precedenti e da associazioni mnemoniche, ma al tempo stesso questi fantasmi sono mossi e modificati dal processo di riutilizzo e trasformazione[11].

Questa discussione sul carattere 'spettrale' del teatro che è sempre tormentato dalle performance precedenti ha spianato la strada al pensare il teatro e la performance nei termini di possibili sopravvivenze (o *afterlives*), di cui ci occuperemo a breve[12].

10. Carlson M. A., *The Haunted Stage: Theatre as a Memory Machine,* University of Michigan Press, Ann Arbor, 2001. Sul *topos* del teatro di memoria rimandiamo al fondante lavoro di Yates F., *The Art of Memory,* University of Chicago Press, Chicago, 1966.

11. Carlson M. A., *op. cit*, p. 2.

12. La concezione spettrale del teatro è stata fortemente influenzata da Derrida J., *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Editions Galilée, Parigi, 1993, che ha spianato la via alla definizione del teatro e della performance come '*hauntology*'. Più recentemente, l'*afterlife* del teatro è stata concettualizzata in relazione alla nozione di Aby Warburg di '*Nachleben*' e '*Pathosformel*'. Cfr. Didi-Huberman G., *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg,* Les Editions Minuit, Parigi, 2002; Id., *Atlas ou le gai savoir inquiet: l'oeil de l'histoire 3,* Les Editions Minuit, Parigi, 2011; Michaud P. A., *Aby Warburg and the Image in Motion*, MIT Press, Cambridge, Mass., 2004, pp. 27-39 e pp. 147-68. Si veda anche Skwirblies L., *Affective Archives: On the Politics of Critical Re-Enactment and Historical Experience*, MAIPR dissertation, University of Amsterdam-Warwick University, 2013.

Il *Restored behaviour* e le entrate regali

La problematizzazione di Butler di performance e performatività – come un momento di negoziazione tra trasgressione e ripetizione o continuazione – e l'interpretazione di Carlson del teatro – come una forma di memoria culturale continuamente modificata e adattata – si allineano bene entrambe alla definizione di Richard Schechner di performance come *twice behaved behaviour* o *restored behaviour*. Schechner definisce il *restored behaviour* come la struttura di base primaria di tutti gli eventi performativi, dalle performance teatrali e i rituali alle performance e i comportamenti sociali. Nessuna performance, anche se può apparire originale e innovativa, è in realtà del tutto originale, poiché si compone sempre di forme di comportamento precedenti. Il *restored behaviour* può comporsi di "azioni condizionate da convenzioni estetiche, come in teatro, danza e musica; si tratta di azioni che si compongono entro le 'regole del gioco', le 'etichette', o il 'protocollo' diplomatico[13]".

Il *restored behaviour* deriva da ciò che è stato adottato prima, ma il concetto comprende anche un'idea di rinnovamento. Schechner afferma che il *restored behaviour* è "segnato, strutturato e separato"; e inoltre "può essere elaborato, conservato, ricordato e ancora interpretato, creato in qualcosa d'altro, trasmesso e trasformato[14]". Questa più ampia comprensione dell'atto performativo osservato in relazione a altri atti simili ha rimosso il paradigma preesistente che vedeva la performance come un evento singolo, unico ed effimero. La nozione attuale di eventi performativi come espressioni culturali e sociali evidenzia invece una dialettica tra tradizione e rinnovamento, ricordo e oblio, persistenza e perdita.

La nozione di Schechner di *restored behaviour* può essere applicata produttivamente anche allo studio dei rituali nella prima età moderna. Come già anticipato, la

13. Schechner R., *Performance Studies,* Routledge, Londra & New York, 2002, p. 45.

14. *Ibidem.*

nostra analisi si concentrerà sull'entrata regale, un rituale politico, che celebrava l'insediamento del nuovo sovrano o governatore. Il sovrano o governatore giurava di rispettare i privilegi della città, e in cambio il comune ribadiva la sua sottomissione e quella di tutti i cittadini al potere centrale. Il reciproco giuramento avveniva a conclusione di una serie di performance e l'impiego di vari *apparati visivi* (*tableaux vivants*, archi di trionfo, sfilate, tornei, ecc.), attraverso i quali il comune promotore presentava la propria visione di potere dinamico tra la città e il potere centrale. Questa rappresentazione del potere doveva essere eseguita con la massima cura: gli organizzatori dovevano rendere omaggio al sovrano entrante o governatore e, contemporaneamente, dovevano cogliere l'occasione per presentare al pubblico una lista di auspici civici.

Considerare le entrate regali come un insieme composito di *restored behaviour*, ci permette di osservare più da vicino ai processi compositivi attentamente elaborati per la messa in scena delle entrate regali, e di inquadrare la sequenza delle performance e degli *apparati visivi* all'interno di un contesto storico più preciso, ricostruendo una determinata entrata in relazione al suo precedente storico attraverso la sua sopravvivenza. Sicché, l'utilizzo di un quadro teorico di questo tipo contribuisce ad una migliore comprensione degli effetti duraturi di una performance e delle azioni che trascendono la natura transitoria dell'evento in sé. Come vedremo, questo può essere visto nel riutilizzo, adattamento e cambiamento nelle entrate regali di alcuni *tableaux vivants*, con le loro figure allegoriche ed i loro gesti e movimenti rituali. Sebbene queste modifiche appaiano all'interno di uno scenario storico in fase di cambiamenti anche drammatici, ed esprimano sovente ideologie e programmi politici diversi, le entrate spesso funzionavano come palinsesti che rivelavano e ripristinavano relazioni intime, sebbene spesso impreviste.

Un secondo modo in cui il concetto di *restored behaviour* può essere utile per una rilettura delle entrate regali del XVI secolo. Con il suo interesse per i rapporti di continuità

e cambiamento, il *restored behaviour* mostra come le entrate funzionavano efficacemente come specifici dispositivi mnemonici, che non solo davano forma al rinnovato interesse nel cinquecento per l'antica arte della memoria, ma lo mostravano anche ad un pubblico più ampio. Le entrate apparivano come un grande teatro mobile della memoria che attraversava tutta la città. Nell'uso e riuso di alcune figure, motivi e gesti dei *tableaux vivants* e di altri dispositivi, le entrate visualizzavano le loro specifiche genealogie, producendo e rafforzando il senso della tradizione che poteva attenuare l'agitazione derivante da cambiamenti politici e religiosi. È importante notare che queste genealogie non solo erano eseguite durante le entrate stesse, ma la loro *sopravvivenza* era garantita dalla loro descrizione visiva e testuale nelle stampe dei resoconti ufficiali[15].

Mostreremo come le entrate regali della prima età moderna e i loro *tableaux vivants* dovrebbero essere considerati all'interno di una matrice complessa di tradizione e innovazione, concentrandoci sulla performance della Vergine di Anversa, *Antverpia*. Nelle entrate del XVI e XVII secolo ad Anversa, la figura di *Antverpia* era più volte rappresentata nel primo *tableau vivant* che il nuovo sovrano o governatore incontrava durante la sua processione attraverso la città. Questa figura stava vicino alla porta della città, immobile in una posa specifica oppure compiendo solo minimi movimenti. Inginocchiandosi o inchinandosi, la figura di *Antverpia* allegoricamente sottolineava la sottomissione della città al nuovo sovrano

15. L'intricata relazione fra l'entrata come evento performativo e l'entrata come materiale discorsivo e documento visivo può essere vista alla luce di ciò che Lina Bolzoni descrive come equilibrio nella prima età moderna fra arte della memoria orale e performativa e il fissarsi crescente della memoria nella forma durevole attraverso l'affermazione della stampa. Allo stesso modo, le entrate regali, osservate come forme di *restored behaviour*, assumono una posizione centrale nell'intersezione tra memoria orale e memoria fissata. Cfr. Bolzoni L., *The Gallery of Memory, Literary and Iconographic Models in the Age of the Printing Press,* University of Toronto Press, Toronto, 2001, pp. XVIII-XIX, edizione italiana: *La stanza della memoria. Modelli letterali e iconografici nell'età della stampa*, Einaudi, Torino, 2009.

o governatore. Tuttavia, alcune differenze dai precedenti spettacoli di *Antverpia* – come i dettagli del suo costume o le personificazioni che l'accompagnavano – consentivano di accentuare, in modo raffinato ma con una destinazione pubblica, le richieste al sovrano o governatore in cambio dell'obbedienza civica. Così fin dall'inizio di questo rituale politico fu reso esplicito il suo scopo essenziale: *Antverpia* rappresentava un progetto accuratamente costruito che mirava sia ad onorare il nuovo sovrano o governatore che a presentare una lista degli auspici civici.

Entrata regale ad Anversa tra il 1549 e il 1635

Per chiarire i diversi livelli di significato del programma politico di Anversa attraverso il corteo di *Antverpia*, osserveremo le entrate regali organizzate in città tra il 1549 e il 1635, facendo riferimento in primo luogo alle illustrazioni presenti nelle fonti ufficiali. Naturalmente, le illustrazioni in questi racconti non ci danno accesso diretto alle effettive performance. Tuttavia, ciascuna di esse può essere usata come documento visivo che testimonia, attraverso un altro *media*, lo svolgersi delle entrate[16]. Dal momento che questi resoconti sono stati illustrati da artisti che erano strettamente legati al governo della città e spesso coinvolti nell'organizzazione stessa delle entrate, le illustrazioni ci danno un'idea della progettualità politica

16. Utilizzando questi documenti visivi come fonti per esaminare le entrate regali ad Anversa durante questo periodo, vorremmo dare il nostro contributo a un ambito di ricerca che solo di recente ha iniziato a ricevere l'attenzione che merita all'interno degli studi sulle feste di corte rinascimentali nei Paesi Bassi. Questo interesse è culminato nel workshop 'Récit et expérience de la fête au premier âge moderne', organizzato al Palais des Académies a Brussels, il 24 maggio 2013, nell'ambito di un progetto di ricerca interuniversitario, *Cultures du Spectacle Baroque entre Italie et anciens Pays-Bas,* curato da R. Dekoninck, M. Delbeke, A. Delfosse e K. Vermeir. Gli esiti dei lavori saranno pubblicati in un volume sulla performance e sui resoconti stampati sulle entrate regali e le relative feste. Si veda anche *Picturing Performance. The Iconography of Performing Arts in Concepts and Practice*, a cura di T.F. Heck, Rochester, University of Rochester Press 1999, pp. 7-41.

e culturale degli organizzatori[17]. Inoltre chi organizzava le entrate successive leggeva i resoconti di quelle precedenti quando doveva creare le proprie entrate; il che significa che possiamo anche farci un'idea di come le performance precedenti sono state riprese e riutilizzate attraverso l'analisi di questi resoconti ufficiali.

La prima entrata regale di cui parleremo è quella organizzata in onore di Carlo V e di suo figlio, il principe Filippo, nel 1549[18]. Questa entrata era parte dell'accurato programma pensato in vista del passaggio del potere di padre in figlio al fine di rappresentare l'autorità della dinastia degli Asburgo in termini di naturale continuità, là dove il principe appariva accanto all'imperatore come l'evidente garante del benessere di Anversa. I cittadini di Anversa erano ritratti come sudditi asburgici e la loro lealtà era direttamente legata alla loro prosperità.

La seconda entrata, quella di Francesco d'Angiò nel 1582, avvenne in circostanze molto diverse, trattandosi di un atto diretto di ostilità nei confronti degli Asburgo[19].

17. Si veda fra tutti Watanabe-O'Kelly H., *Festival Books in Europe from Renaissance to Rococo*, in "The Seventeenth Century", 3 (1988), 181-201; Watanabe-O'Kelly, *Early Modern European Festivals. Politics and Performance, Event and Record*, in *Court Festivals of the European Renaissance: Art, Politics and Performance,* a cura di R. Mulryne e E. Goldring, Ashgate, Londra, 2002, pp. 15-25. Più di recente, Anne-Laure Van Bruaene ha dimostrato l'importanza di considerare i resoconti delle entrate di Francesco d'Angiò come oggetto culturale "that themselves played an essential role in the construction of the events, often in a very subtle way": Van Bruaene A.-L., *Spectacle and Spin For a Spurned Prince. Civic Strategies in the Entry Ceremonies of the Duke of Anjou in Antwerp, Bruges and Ghent (1582)*, in "JEMH", 11 (2007), pp. 263-284 (273).

18. Grapheus C., *Spectaculorum in susceptione Philippi […],* Gillis van Diest, Anversa, 1550. Per il più recente studio su questa entrata e una relativa bibliografia si veda Bussels S., *Spectacle, Rhetoric and Power: The Triumphal Entry of Prince Philip of Spain into Antwerp*, Rodopi, Amsterdam, 2012.

19. Loyseleur, P. *La joyeuse & magnifique entrée de Monseigneur François* […], Christophe Plantin, Anversa, 1582. Un'edizione è stata pubblicata sotto lo stesso titolo e corredata di un'introduzione da Helen Purkis (Theatrum Urbis Terrarum, Amsterdam e New York, 1973). Si veda anche Van Bruaene A.-L., *op. cit.*, pp. 268-274 (con una ricca bibliografia sull'argomemto alla n. 22).

La nomina di Angiò come nuovo duca del Brabante aveva infatti messo in crisi l'autorità sovrana di Filippo e causato una rivolta aperta contro di lui[20]. Questa atmosfera di sfida esigeva una performance che affermasse la stabilità e la sicurezza in se stessa di Anversa. La raffigurazione di *Antverpia* fu cosí allestita sopra un carro trionfale, un formato preso dalla cultura processionale. Discuteremo di come questo significativo cambiamento nel rituale politico chiariva la crescente voglia di municipalità della calvinista Anversa per rafforzare la sua immagine di città autonoma e la sua ostilità.

Le entrate successive ad Anversa furono organizzate dopo la riconquista degli Asburgo dei territori meridionali per mano rispettivamente di Ernesto d'Austria nel 1594[21], di Albert e Isabella nel 1599[22], e di Don Ferdinando nel 1653[23]. Queste entrate servivano a rafforzare il potere della Corona spagnola; pertanto la rappresentazione della sottomissione di *Antverpia* era ancora una volta determinante. Tuttavia, in questo caso, come modello non fu scelto il *tableau vivant* del precedente ingresso asburgico del 1549,

20. Van Gelderen M., *The Political Thought of the Dutch Revolt (1555-1590),* Cambridge University Press, Cambridge, 1992, pp. 54-55; Van Bruaene A.-L., *op. cit.*, pp. 1-2.

21. Bochius J., *Descriptio publicae gratulationis, spectaculorum et ludorum, in adventu Sereniss. Principis Ernesti (…),* Officina Plantiniana, Anversa, 1595. *Facsimile* con introduzione: Mielke H., *The Ceremonial Entry of Erns, Archduke of Austria, into Antwerp,* Bolm, New York, 1970. Vedi anche Vandenbroeck P., *Rondom plechtige intredes en feestelijke stadsversieringen. Antwerpen 1594-1599-1635,* Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anversa, 1981, pp. 38-44.

22. Bochius J., *Historica narratio profectionis et inaugurationis Serenissimorum Belgii Principum Alberti et Isabellae (…),* Officina Plantiniana, Anversa, 1602. Si veda Geudens E., *Blijde inkomst der Aartshertogen Albertus en Isabella te Antwerpen in 1599*, in "Bijdragen tot de Geschiedenis, inzonderheid van het oud hertogdom Brabant", 10 (1911), pp. 120-140; Vandenbroeck P., *op. cit.*, pp. 44-51.

23. Gevartius C., *Pompa introitus Honori Serenissimi Principis Ferdinandi (…),* Theodoor van Thulden, Anversa, 1641-42. Si veda anche Martin J. R., *The Decorations of the Pompa Introitus Ferdinandi,* Corpus Rubenianum, Brussel, 1972; Vandenbroeck P., *op. cit.*, pp. 51-65; e il volume *Art, Music and Spectacle in the Age of Rubens,* a cura di A. Knaap e M. Putnam, Turnhout, Brepols, 2013.

bensì, sorprendentemente, quello di *Antverpia* del 1582. La strategia calvinista fu appropriata per onorare gli Asburgo – il nemico giurato – ma, come vedremo, le personificazioni che accompagnavano la Vergine di *Antverpia* furono adattate alla nuova situazione politica.

Antverpia all'inizio

Iniziamo la nostra analisi delle performance di *Antverpia* con una illustrazione tratta dal resoconto ufficiale dell'entrata di Francesco d'Angiò ad Anversa nel 1582 (Fig. 1).

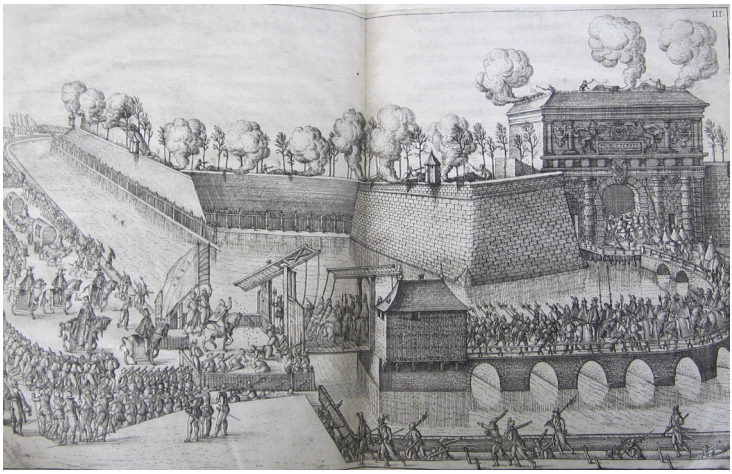


Fig. 1 - *Entrata di François d'Anjou alla Porta dell'Imperatore.* Incisione di Abraham de Bruyn in *La joyeuse & magnfique entrée de Monseigneur François* […] (Christophe Plantin, Anversa, 1582), tav. 3. University Library Ghent: Tiel. 245.

L'illustrazione mostra Angiò poco prima che passasse attraverso la Porta dell'imperatore, che era stata la consueta via di accesso alla città nelle occasioni formali sin dall'inaugurazione della porta nel 1545. Inoltre la stampa raffigura un segno esplicito che enfatizza il carattere straordinario dell'evento: una dozzina di cannoni che sparano contemporaneamente colpi di benvenuto. Con questo fuoco di

cannoni, la città esprime simbolicamente la sua soddisfazione e al tempo stesso mostra la sua potenza militare. Da parte sua, Francesco d'Angiò manifesta la sua dignità e autorità quando, vestito solennemente e riccamente, monta il suo cavallo in città. L'illustrazione fa riferimento solo a lui: egli è l'unica figura identificata dalla didascalia ("Le Duc"), e la buona volontà del Duca è simbolicamente rappresentata dalla presenza di un uomo che lo precede e che lancia monete per la milizia civica. Una volta che il corteo entrava in città, il sovrano o il governatore insieme ai partecipanti al corteo e ai molti astanti vedevano *Antverpia* stessa: le illustrazioni dei resoconti ufficiali sottolineano il fatto che *Antverpia* era stata preparata per accogliere il nuovo leader subito dopo l'entrata in città attraverso la Porta dell'Imperatore. Il resoconto dell'entrata del principe Filippo nel 1549, per esempio, mostra la porta stessa nella prima illustrazione (Fig. 2).

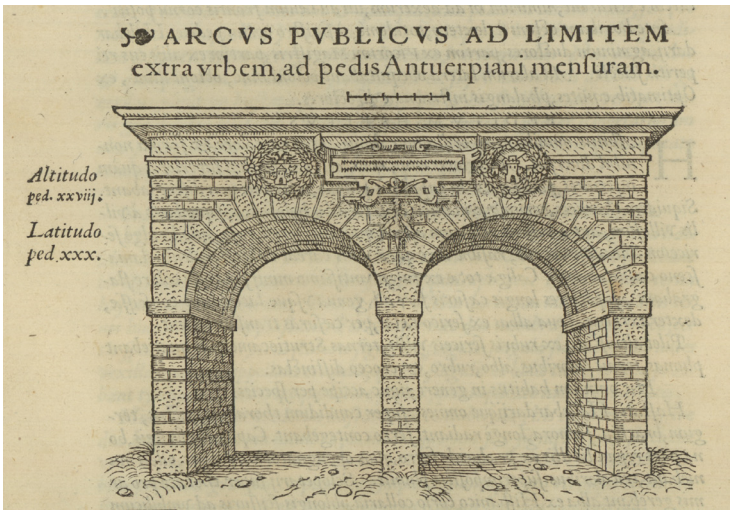


Fig. 2 - *Entrata dell'Imperatore*. Xilografia di Pieter Coecke van Aelst in Cornelius Grapheus, *Spectaculorum in susceptione Philippi […]* (Gillis van Diest, Anversa, 1550), fol. D4v. University Library Ghent: Res. 1190).

Mentre l'incisione seguente illustra il *tableau vivant* con *Antverpia* (Fig. 3).

Fig. 3 - *Antverpia dà il benvenuto al Principe Filippo*. Xilografia di Pieter Coecke van Aelst in Cornelius Grapheus, *Spectaculorum in susceptione Philippi* […] (Gillis van Diest, Anversa, 1550), fol. E3v. University Library Ghent: Res. 1190.

La stessa sequenza si vede nei resoconti delle entrate di Francesco d'Angiò nel 1582 e di Ernest nel 1594. Nei resoconti stampati delle entrate di Alberto e Isabella nel 1599 (Fig. 4) e di Don Ferdinando nel 1635, la porta e il carro che conduce *Antverpia* appaiono invece nella stessa immagine.

Fig. 4 - *Antverpia dà il benvenuto ad Albert e Isabella.* Incisione di Pieter van der Borcht in Johannes Bochius, *Historica narratio profectionis et inaugurationis Serenissimorum Belgii Principum Alberti et Isabellae […]* (Officina Plantiniana, Anversa, 1602), pp. 186-187. University Library Ghent: Acc. 1858.

Il *medium* del *tableau vivant*

I resoconti ufficiali specificano che la Vergine di Anversa, messa in primo piano dal carro trionfale riccamente decorato, era stata costantemente rappresentata attraverso il *medium* del *tableau vivant*. Il valore del *tableau vivant* come un mezzo per presentare il programma politico del comune promotore traeva forza dalla compresenza di componenti prelevati dal teatro e delle arti visive. Come il teatro, il *tableau vivant* era stato rappresentato dagli stessi

cittadini in carne e ossa: una ragazza del posto era sempre scelta per interpretare il ruolo di *Antverpia*. La presenza dei cittadini come attori doveva favorire l'identificazione degli spettatori con la scena rappresentata, e al tempo stesso evidenziare l'idea che l'entrata fosse un messaggio civico indirizzato al nuovo sovrano. Inoltre, i *tableaux vivants* possono essere relazionati anche alla pittura e alla scultura, in quanto comunicavano un messaggio specifico con una sola immagine. Grazie ai gesti fissati e ai movimenti minimi di un *tableau vivant* il tempo sembrava fermarsi, permettendo al pubblico di concentrarsi attentamente su ogni scena e di avere così una buona comprensione del messaggio politico che questa intendeva comunicare[24].

Tuttavia, la sospensione del tempo non è una pratica del tutto estranea anche al teatro della prima età moderna. Grazie alla sua eccezionale combinazione di teatro e arti visive, il *medium* del *tableau vivant* era utilizzato non solo per le entrate regali, ma anche per le rappresentazioni teatrali dei *rederijkers* (i retori). Wim Hummelen ha dimostrato che i *rederijkers* impiegavano un *toog* (*tableau vivant*) nei momenti narrativi cruciali delle loro recite[25]. In questi momenti, l'azione si fermava e un *tableau vivant* veniva mostrato sul retro del palco come un mezzo per offrire una più profonda – spesso moralistica – visione della storia rappresentata. Accadeva, infatti, che i *rederijkers* erano spesso responsabili di allestire i *tableaux vivants* per le entrate regali. Sebbene questi *tableaux* apparivano di frequente nelle recite dei *rederijker*, l'uso di questo mezzo nelle entrate trionfali indicava che questi eventi fossero straordinari e degni di particolare attenzione. Grazie al carattere tradizionale e al tempo stesso eccezionale del *tableau*, si poteva dare il benvenuto ed esprimere il consenso al nuovo sovrano utilizzando un efficace simbolismo.

24. Bussels S., *op. cit.*, p. 35.

25. Hummelen W., *Het* tableau vivant, *de "toog" in de toneelspelen van de rederijkers*, in "Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde", 108 (1992), pp. 193-222.

Il messaggio trasmesso dai *tableaux vivants* aveva più livelli di significato, come dimostra il primo *tableau* che presentava *Antverpia* nelle varie entrate. Gli organizzatori presero attentamente in considerazione il ruolo del nuovo sovrano o governatore, la cui autorità era esplicitamente espressa dall'atteggiamento dimesso della Fanciulla di Anversa. Inoltre, nel *tableau*, *Antverpia* simbolicamente donava le chiavi della città al nuovo sovrano, come segno della sua importanza e identità, mentre il benessere e il potere della città erano espressi dalla magnificenza dei costumi, della scenografia e della corte.

Durante l'ingresso di Anversa nel 1549, la Vergine portava un apparato rappresentante il campanile della chiesa di Nostra Signora, più tardi la cattedrale (Fig. 3), che letteralmente sovrastava il principe. Sicché il *topos* di accogliere un principe con la sottomissione della Vergine genuflessa era stato modificato al fine di onorare la città nella sua pienezza[26]. Questo riferimento al campanile della chiesa, infatti, implicava che solo una città ricca come Anversa poteva permettersi di costruire un così imponente edificio. Il messaggio, tuttavia, era ancora più complesso, poiché l'imponente campanile apparteneva al più importante edificio ecclesiastico della città. Allo stesso modo, il copricapo usato nella scena di *Antverpia* intendeva probabilmente ricordare a Filippo che il suo potere era stato divinamente concesso: la sovrastante autorità di Dio appariva a fianco della rappresentazione del potere terreno. In effetti, l'ultimo *tableau vivant* dell'entrata del 1549 affidava al principe asburgico il compito di inginocchiarsi davanti a Dio per ricevere l'approvazione finale della sua autorità temporale. Quest'ultima scena attivava quindi una efficace corrispondenza visiva con il primo *quadro*. In essa, un attore che interpretava il ruolo di Filippo si inginocchiava di fronte a Dio mentre conferiva le insegne al principe. Proprio come nel primo *tableau* Anversa si era presentata a Filippo in ginocchio, ora, al termine del

26. Bussels S., *op. cit.*, pp. 120-21.

percorso processionale, tocca al principe inginocchiarsi davanti a un potere superiore, quello divino.

La Performance di *Antverpia* dopo il 1549

Un *tableau* simile apparve nelle entrate dopo il 1549: una giovane ragazza del luogo, spesso in ginocchio o inchinata davanti al sovrano o governatore al momento della sua entrata presso la Porta dell'Imperatore, rappresentava simbolicamente la città. Questa figura femminile conferiva doni simbolici come, ad esempio, le chiavi della città, ed esprimeva consistentemente la ricchezza della città attraverso il suo bel vestito e il rimarchevole sfarzo del suo seguito. Ma l'orgoglio civico, questa volta, non era più rappresentato dall'alto campanile della chiesa, e i riferimenti all'approvazione da parte di Dio del nuovo sovrano erano messi in secondo piano. L'attenzione è ora posta, piuttosto, sul modo in cui il nuovo amministratore avrebbe dovuto governare. Nell'entrata del 1549, questo momento di raccomandazione offerto al nuovo sovrano dalla città era sancito dalla presenza a fianco di Filippo della personificazione di *Clementia*, che incoraggiava il principe ad agire con benevolenza. Il numero delle personificazioni che definivano il buon governo aumentò per le entrate di Francesco d'Angiò (Fig. 5) e di Ernest (Fig. 6).

Per queste due entrate la Vergine di Anversa era accompagnata da altre due coppie di figure allegoriche che rappresentavano alcuni ideali del governo: rispettivamente, Provvidenza e Prudenza (1582), Benevolenza e Cortesia (1594). Tali personificazioni poste al seguito di *Antverpia* esortavano entrambi i governatori a potenziare una politica che contribuisse al benessere del popolo di Anversa, e non al guadagno personale.

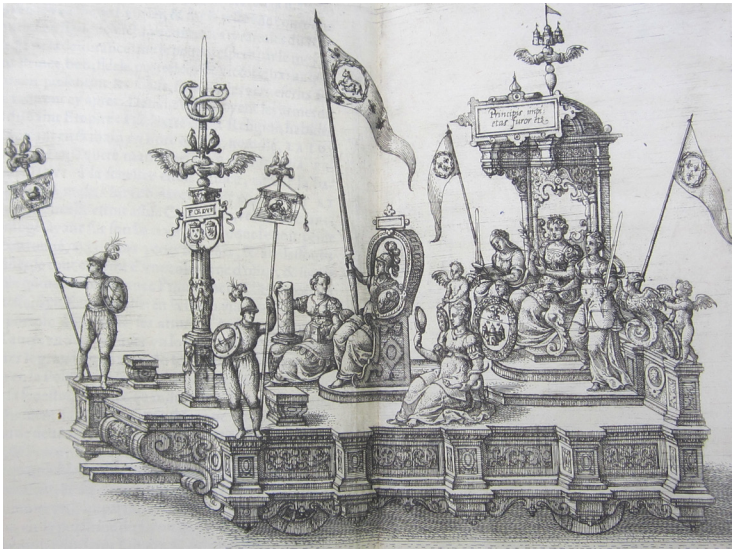


Fig. 5 - *Antverpia in trono su un carro trionfale.* Incisione di Abraham de Bruyn in *La joyeuse & magnfique entrée de Monseigneur François […]* (Christophe Plantin, Anversa, 1582), plate 4. University Library Ghent: Tiel. 245.

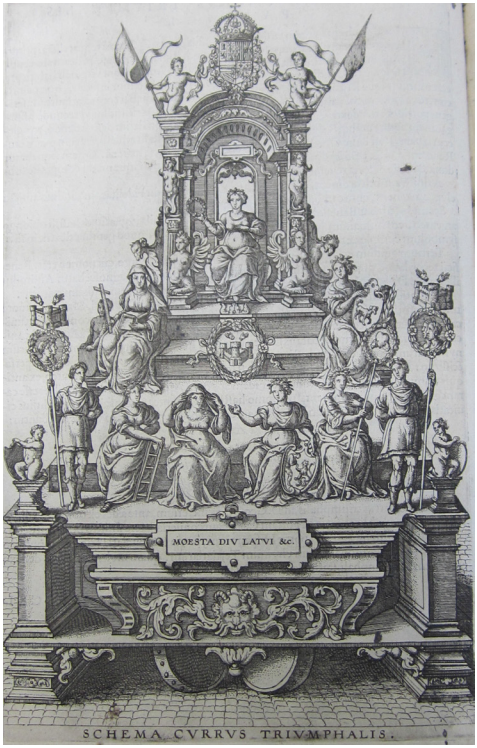


Fig. 6 - *Antverpia in trono su un carro trionfale.* Incisione di P. van der Borcht in Johannes Bochius, *Descriptio publicae gratulationis, spectaculorum et ludorum, in adventu Sereniss. Principis Ernesti […]* (Officina Plantiniana, Anversa, 1595), p. 62. University Library Ghent: His. 3266.

Fig. 7 *Antverpia dà il benvenuto a Don Ferdinando.* Incisione di Peter Paul Rubens eseguita da Theodoor van Thulden in Caspar Gevartius, *Pompa introitus Honori Serenissimi Principis Ferdinandi […]* (Theodoor van Thulden, Anversa, 1641-42), p. 9. University Library Ghent: Acc. 5809.

Le illustrazioni delle entrate di Francesco e Ernest mostrano *Antverpia* seduta su troni simili decorati con putti e figure grottesche. Anche le scale che portano al trono sono rappresentate in modo simile, mantenendo le stesse dimensioni e decorazioni architettoniche dei carri[27]. Le medesime corrispondenze possono essere viste nelle illustrazioni delle entrate successive di Alberto e Isabella (Fig. 4) e Don Ferdinando (Fig. 7), ma questo non ci deve sorprendere, visto che lo stesso carro trionfale sarebbe stato usato molte volte in futuro[28].

27. Thøfner M., *A Common Art: Urban Ceremonial in Antwerp and Brussels during and after the Dutch Revolt,* Waanders Publishers, Zwolle, 2007, pp. 65 e 184. Thøfner sottolinea che *Antwerpia* era apparsa anche nell'entrata di Alessandro Farnese. Tuttavia non è sopravvissuto alcun documento iconografico di questa performance (p. 152).

28. A causa sia delle ingiurie del tempo che dei cambiamenti di gusto, furono apportate alcune modifiche al carro, come testimoniato anche dalle incisioni. Il cambiamento più evidente fu la dimensione del trono, significativamente più ampio nelle entrate successive: si innalzava su un numero maggiore di scale, e la parte superiore era decorata in modo più elaborato con putti che tenevano lo stemma della città.

A causa e a dispetto della Rivolta

La somiglianza tra le entrate organizzate fra il 1582 e il 1635 è particolarmente evidente se si tiene conto del contesto politico. Come già indicato, l'ingresso di Francesco d'Angiò fu un atto di ostilità diretta contro la corona spagnola, quindi è sorprendente vedere che, anche dopo la riconquista spagnola dei territori meridionali, molti elementi di questa entrata sono stati mantenuti nei rituali successivi. Nel considerare il particolare riutilizzo del carro trionfale di *Antverpia*, dobbiamo tener conto che questo carro era stato utilizzato anche per la cosiddetta *ommegangen*, o processione annuale, in città. La più spettacolare di queste era solita essere la Pentecoste, che aveva non solo implicazioni religiose ma anche politiche[29]. Infatti poiché la processione annuale era solitamente organizzata solo poche settimane dopo l'elezione dei nuovi funzionari comunali, il suo svolgimento dava anche l'occasione di celebrare pubblicamente il rinnovato collegio dei borgomastri e dei consiglieri. Come la processione stessa, anche i cortei della Pentecoste che ebbero luogo in questi anni adempivano al calendario sia religioso che civile. Oltre alla rievocazione di storie bibliche, la città stessa era celebrata in questi eventi, come dimostra la presenza di *Antverpia* e del suo carro. Altri carri tradizionali, come quello portante *Druon Antigon*, venivano utilizzati sia per la processione annuale che per le entrate regali.

Durante la Rivolta, i calvinisti radicali che detennero il potere dalla fine degli anni settanta del Cinquecento fino al termine del decennio successivo, proibirono queste processioni. Tuttavia, come spiega Margit Thøfner, la performance di *Antverpia* nell'entrata regale di Francesco d'Angiò evocava il loro ricordo comune, visto che, ad esempio, la Vergine era seduta sullo stesso carro usato durante la Pentecoste[30].

Le conseguenze di questo duplice uso implicavano che

29. Thøfner M., *op. cit.*, p. 47.
30. Ivi, pp. 134-35.

il nuovo sovrano o governatore fosse accolto da segnali visivi associabili in città anche a feste religiose. Infatti, durante il suo ingresso, Francesco d'Angiò occupava un posto sotto lo stesso baldacchino d'oro che era stato formalmente riservato all'ospite (o a un'altra reliquia), centrale per le processioni cattoliche romane precedenti la Riforma.

Con questi riferimenti impliciti alle processioni religiose, coloro che detenevano il potere quando venivano organizzate le entrate regali potevano mostrare al loro pubblico che l'antica tradizione cattolica romana stava venendo emulata. Tuttavia, il loro scopo nel vietare le processioni civili era stato quello di liberare questi eventi dalle usanze religiose che erano ritenute devianti da una corretta interpretazione della Bibbia e che erano considerate superstiziose.

Dopo la riconquista spagnola dei territori meridionali, lo stesso carro trionfale apparve di nuovo, portando *Antverpia*, sia nelle entrate regali che nelle processioni religiose (restituite al loro pieno splendore). Pertanto, l'uso del carro di *Antverpia* nelle entrate successive alla Rivolta riprendeva non solo l'entrata di Francesco d'Angiò, ma recuperava anche la tradizione cattolica romana in cui le processioni segnavano il ciclo annuale della vita religiosa della città[31]. Come notato sopra, la vista del carro di *Antverpia* nell'entrata organizzata durante la Rivolta avrebbe evocato il ricordo delle celebrazioni organizzate alcuni giorni o mesi prima nel contesto della festa religiosa. Ma in contrapposizione all'uso del carro trionfale di *Antverpia* durante la Rivolta, il suo reimpiego politico dopo la riconquista non oscurò la sua origine religiosa. In altre parole, utilizzando lo stesso carro nelle entrate regali e nelle processioni religiose, gli organizzatori chiarivano che la fede cattolica romana e il dominio asburgico erano strettamente affiliate. È plausibile credere che, per gli stessi motivi di appartenenza, gli organizzatori delle entrate scegliessero

31. Ivi, pp. 65 e 184.

di conservare ancora un altro *apparato* proprio del periodo della Rivolta, ossia il baldacchino per l'insediamento dei nuovi governanti. L'illustrazione dell'entrata di Alberto e Isabella mostra che anche loro furono omaggiati in questo modo (Fig. 4).

Il riutilizzo sia del carro trionfale di *Antverpia* che del baldacchino dimostra che si era verificata un'interazione continua e a più livelli con le performance precedenti delle entrate regali, anche se furono organizzate sotto diversi regimi politici. Questa interazione con le performance precedenti suggerisce che, sebbene i promotori non adottarono cambiamenti drastici rispetto a ciò che era stato fatto originariamente, tuttavia ebbero l'opportunità di adattare di volta in volta i festeggiamenti alle circostanze attuali. Questo ci riporta al concetto di *restored behaviour*. Schechner sottolinea che più le azioni di *restored behaviour* sono convenzionali, più "queste possono essere rilavorate, archiviate, messe in gioco, modificate in altro, trasmesse e trasformate". Possiamo dunque dire che non è importante quanto gli spettacoli di *Antverpia* si assomigliassero, poiché c'erano sempre delle differenze.

Possiamo, per esempio, guardare al momento preciso della performance di *Antverpia* come la vediamo immortalata nelle illustrazioni nei vari resoconti ufficiali. Le illustrazioni delle entrate del 1599 e del 1635 (Figg. 4 e 7) combinano il gesto dell'inginocchiamento di *Antverpia* del 1549 (Fig. 2) con la raffigurazione del carro trionfale riccamente decorato (Figg. 5 e 6). Inoltre le illustrazioni del 1599 e del 1635 mostrano *Antverpia*, invece che seduta sul trono, come appare nelle illustrazioni dal 1582 al 1594, inginocchiata davanti al nuovo sovrano o governatore: queste illustrazioni rappresentano il momento preciso in cui la Vergine sottomette se stessa al nuovo sovrano. In realtà, l'illustrazione dell'entrata del 1599 va anche oltre rispetto a quella del 1635. Mentre la prima (Fig. 4) mostra la Vergine accompagnata dalle personificazioni di alcuni ideali politici, per l'entrata di Don Ferdinando (Fig. 7) vediamo queste figure allegoriche trasformate in damigelle

d'onore, con un significato politico meno esplicito. Sicché nell'entrata del 1635 al governatore non era esplicitamente mostrato ciò che la città riteneva dovessero essere gli attributi ideali per il suo governo, manifestando, come le illustrazioni indicano, una crescente obbedienza civile al potere centralizzato.

Francesco d'Angiò incontra una tenace *Antverpia*

Negli anni successivi le differenze sono soprattutto evidenti nelle personificazioni poste a fianco nell'*entourage* della Vergine di Anversa. Per l'ingresso di Francesco d'Angiò, ad esempio, *Antverpia* è accompagnata da Concordia, che stava seduta sul trono di fronte alla Vergine (Fig. 5). Durante questo periodo di aperta rivolta, tutte le forze nei Paesi Bassi avevano bisogno di muoversi nella stessa direzione politica e religiosa, e il tema della concordia fu ribadito in molte delle decorazioni per l'ingresso di Francesco d'Angiò. Al contrario, per l'ingresso di Ernest, *Antverpia* stava seduta sul trono da sola (Fig. 6). È significativo che in questa entrata post-Rivolta l'allegoria della vera fede fu rappresentata alla destra di *Antverpia*. L'*entourage* della Vergine di Anversa mostrava in questo modo in maniera esplicita che la fede cattolica era stata ripristinata in città dopo la fine della Rivolta.

Oltre a esaminare le diverse personificazioni nel carro di *Antverpia*, è importante notare anche la posizione del suo carro nella sequenza delle rappresentazioni che strutturavano l'entrata. Il giorno dell'entrata di Francesco fu infatti realizzato un interessante *tableau vivant* sulla piazza del mercato: un baldacchino sopra a un trono vuoto circondato da fanciulle che personificano gli ideali di governo (Fig. 8).

Molte di queste personificazioni allegoriche erano apparse anche nelle entrate regali prima della Rivolta, come ad esempio la figura di Clemenzia che sedeva sul lato sinistro del trono. Tre giorni dopo, il *tableau* apparve di nuovo, ma questa volta senza alcuna personificazione. Al suo posto Francesco, che all'inizio era assiso sul trono,

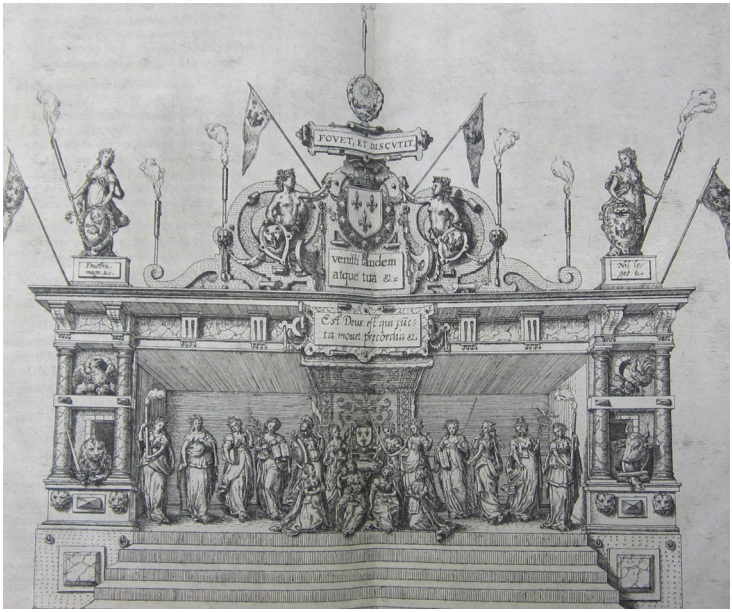


Fig. 8 - *Tableau vivant di Concordia*. Incisione di Abraham de Bruyn in *La joyeuse & magnfique entrée de Monseigneur François […]* (Christophe Plantin, Anversa, 1582), tav. 12, University Library Ghent: Tiel. 245.

stava in piedi e giurava di rispettare i privilegi della città come nuovo duca di Brabante (Fig. 9).

Ancora una volta il concetto di *restored behaviour* ci fa capire le interazioni tra le diverse performance all'interno di uno stesso ingresso. L'apparato che aveva mostrato le personificazioni degli ideali governativi fu riutilizzato per mettere in scena l'atto più importante interpretato da Francesco d'Angiò durante il suo ingresso rituale: il suo giuramento di dedizione e rispetto alla città.

Poiché questo ebbe luogo nella stessa postazione, la promessa di Francesco di rispettare i privilegi della città divenne strettamente legata all'idea di governo ideale della città. Grazie al riutilizzo della scena, la città poteva servirsi della presenza del Duca per il suo stesso interesse: durante il corso del suo ingresso, il trono era vuoto, mentre durante il giuramento era il resto dell'apparato ad essere vuoto.

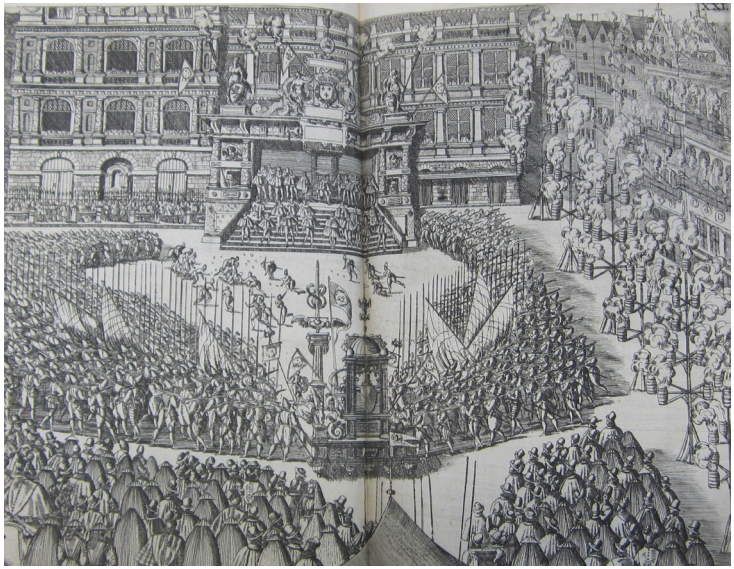


Fig. 9 - *Giuramento alla Grand Place.* Incisione di Abraham de Bruyn in *La joyeuse & magnfique entrée de Monseigneur François […]* (Christophe Plantin, Anversa, 1582), tav. 21, University Library Ghent: Tiel. 245.

Il pubblico, quindi, doveva solo compiere un semplice atto di sostituzione mentale nel vedere il Duca circondato dalle virtù ideali alle quali la città si ispirava per il governo.

Inoltre, la memoria era nuovamente chiamata in gioco quando il carro allegorico di *Antverpia* fu nuovamente assemblato dalla Porta dell'Imperatore alla piazza del mercato (Fig. 5). Il duca francese recitò i suoi giuramenti, stando sullo stesso palco utilizzato in precedenza per diffondere gli ideali civici richiesti da Anversa per la sua amministrazione. Il Comune era andato anche oltre per mostrare ciò che ci si aspettava dal Duca: di fronte a lui stava la Vergine di Anversa, seduta sul trono e accompagnata da *Concordia* e altre personificazioni allegoriche. Sarebbe stato difficile non ricordare che *Concordia* era apparsa sullo stesso carro a fianco al Duca durante il suo giuramento tre giorni prima.

A questo messaggio fu data maggior eloquenza con la presenza delle corporazioni militari di Anversa che circondavano il palco e il carro allegorico. Inoltre è da notare che una tale dimostrazione di potere civile non si era vista né prima né dopo la Rivolta contro la Corona spagnola.

Don Ferdinando incontra una dolce *Antverpia*

Per l'ingresso di Don Ferdinando d'Austria nel 1635 ci furono meno *tableaux vivants*. Gli archi trionfali, che erano stati costruiti fianco a fianco dei *tableaux* dall'inizio del XVI secolo – e talvolta addirittura inclusi al loro interno – erano diventati più imponenti. Ma questa evoluzione non fu solo una deviazione dai precedenti cortei. I *tableaux vivants* presentati nell'entrata regale di Don Ferdinando del 1635, per opera di Peter Paul Rubens (1577-1640), coordinatore dell'entrata, erano chiaramente ispirati alle precedenti performance dei *tableaux*. Ad esempio, sia nella scena di benvenuto che in quella del Tempio di Giano (Fig. 10), Rubens creò l'illusione di un *tableau vivant* dipingendo figure umane come su un palcoscenico teatrale.

Esaminando il carro allegorico utilizzato per la performance di *Antverpia*, possiamo vedere che le performances precedenti erano state certamente assunte come modello (Fig. 7). Tuttavia ci sono alcune differenze notevoli rispetto alle precedenti riproposizioni del carro, persino rispetto all'entrata più recente – quella di Alberto e Isabella.

Queste figure dipinte furono ritagliate per simulare forme tridimensionali[32]. L'illusione di un vero e proprio palcoscenico fu rinforzata grazie alla presenza di una tenda sul bordo della piattaforma centrale.

Come già menzionato, le allegorie del governo ideale in questo *tableau* furono sostituite da dame d'onore. Così, nel 1635, il primo *tableau* non presentava più l'idea del

32. Cfr. Rupert Martin J., *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi,* Phaidon, New York, 1972, pp. 166-67.

Comune di governo ideale per il governatore entrante[33]. Inoltre, l'atmosfera generale dell'illustrazione trasmette l'idea che il negoziato tra la città e il nuovo governatore era stato ignorato. Alberto e Isabella incontrano ancora *Antverpia* con una certa formalità (Fig. 4). Il loro incontro esprime la serietà di un rituale che si è ripetuto molte volte e che, alla fine, ridefinirà il rapporto di potere tra la città e i suoi governanti. Al contrario, nell'illustrazione dell'entrata del 1935, don Ferdinando, *Antverpia* e i loro rispettivi seguiti sono ritratti in un atteggiamento assolutamente più rilassato. Il nuovo governatore si avvicina a *Antverpia* in maniera paterna, piegandosi in avanti per essere più vicino a lei. Il baldacchino è scomparso, dando così all'incontro maggiore intimità. Il seguito di Don Ferdinando guarda con approvazione, e i suoi cortigiani sembrano soddisfatti del dolce contegno di *Antverpia* e del suo seguito di graziosi ragazze e ragazzi. Fin dall'inizio dell'entrata, la relazione tra Anversa e Don Ferdinando appare assai amichevole.

Un ulteriore confronto con l'illustrazione tratta dal resoconto dell'entrata di Alberto e Isabella mostra una distanza crescente tra gli astanti e le figure centrali. Il primo piano è lasciato vuoto nella prima illustrazione, in quanto le forze militari non sono raffigurate, così l'incontro tra il governatore e la Vergine di Anversa sembra abbastanza isolato. L'illustrazione relativa all'entrata 1635 mostra le forze civiche, ma queste sono messe in secondo piano. In questo modo, l'immagine sottolinea la divisione tra il pubblico e le figure centrali. Una grande bandiera rafforza ulteriormente questa divisione. Inoltre, il 'mondo' di Don Ferdinando e di *Antverpia* è separato da quello degli astanti, perché il trono di *Antverpia* è rappresentato

33. Sull'attenuarsi dell'importanza delle negoziazioni di potere fra la città e il nuovo sovrano o governatore nelle performance delle entrate regali rinascimentali nell'Olanda meridionale, si rimanda a Bussels S. e Van Oostveldt B., *De traditie van de tableaux vivants bij de plechtige intochten in de Zuidelijke Nederlanden (1496-1635)*, in "Tijdschrift voor Geschiedenis", 115 (2002), pp. 151-68.

Fig. 10 - *Tempio di Giano*. Incisione di Paul Rubens eseguita da Theodoor van Thulden *in Caspar Gevartius, Pompa introitus Honori Serenissimi Principis Ferdinandi […]* (Theodoor van Thulden, Anversa, 1641-42), tav, 30, University Library Ghent: Acc. 5809.

innalzato tra le nuvole, una scelta visiva che rimuove la Vergine di Anversa dal suo ambiente civico e la colloca in una dimensione celeste.

Come nell'illustrazione dell'entrata del 1599, la Vergine di Anversa è raffigurata in ginocchio mentre offre doni

al nuovo sovrano. Scende dal suo magnifico trono accompagnata da un seguito impressionante. Anche se questo era il rituale messo in scena, la posizione dell'illustratore e molto probabilmente degli organizzatori e degli spettatori rispetto all'azione del rituale era cambiata. La negoziazione del rapporto di potere, che abbiamo visto presentato in modo così esplicito nell'entrata di Angiò, aveva ora assunto un'importanza persino maggiore in mezzo a questa bella quanto irreale assemblea.

Conclusioni

Il recente dibattito nei *performance studies* sul carattere effimero della performance ha notevolmente arricchito la nostra comprensione delle azioni sociali e culturali della performance. Ha mostrato come la vita di una performance non è solo nel qui e ora, ma crea anche una memoria performativa che trascende il tempo e lo spazio. La nozione di Richard Schechner di *restored behaviour* concettualizza la performance come una ripetizione adattata delle performance precedenti. Questa nozione rende possibile pensare alla performance come a un fenomeno culturale complesso che si trova all'incrocio tra continuità e discontinuità, tradizione e rinnovamento.

I *tableaux vivants* utilizzati per le entrate regali nei Paesi Bassi durante il Rinascimento ne sono un esempio calzante. Dal momento che questi *tableaux* pubblici dovevano essere realizzati più volte in momenti importanti per la città e per il nuovo sovrano o governatore, le loro performance sono state fortemente definite dal qui e ora. I *tableaux* permisero ai cittadini di personificare gli ideali civili, per poi tornare cittadini qualsiasi subito dopo aver lasciato la scena. Ma questo aspetto effimero dei rituali della performance delle entrate regali è solo una parte della storia.

Gli attori cittadini e, certamente, gli organizzatori che li misero sul palco, sono stati influenzati anche dalla lunga tradizione della messa in scena dei *tableaux*. Gli attori e gli artefici di ogni entrata richiamavano alla loro mente il ricordo delle rappresentazioni precedenti e, riferendosi

ai resoconti pubblicati che descrivevano e visualizzavano questi eventi, si relazionavano in modo creativo con la tradizione.

Il contesto specifico di ogni entrata permetteva una continua reinterpretazione e rimpiego degli elementi del *tableaux* che erano particolarmente significativi. Nuove domande potevano quindi essere poste al nuovo sovrano o governatore.

Il presente saggio ha inteso chiarire il modo in cui la ri-presentazione di *Antverpia* – prima, durante e dopo la Rivolta – possa essere vista come una forma di *restored behaviour*. A partire da questa prospettiva di analisi si è potuto spiegare perché *Antverpia* è accompagnata da un seguito che di volta in volta cambia ed è disposto in modo diverso. Dal momento che la Vergine di Anversa era la figura centrale nel primo *tableau* offerto al nuovo sovrano o governatore, la sua performance è stata di fondamentale importanza per l'intera entrata.

Molti di coloro che assistettero allo spettacolo avrebbero registrato come la sua performance ripeteva aspetti delle precedenti messinscene, ma anche annotato come essa si allontanava dalla tradizione consolidata, adattando l'entrata di ogni nuovo signore della città di Anversa in base alle circostanze politiche.

François Quiviger

Early Modern 'Afterlife'
Il banchetto rinascimentale come arte performativa*

Il termine performance solitamente si applica a quelle discipline che si sviluppano nel tempo: musica, danza e teatro, ossia le tradizionali arti performative. Il concetto di arte performativa, tuttavia, nasce solo recentemente nel dopo-guerra, dall'insoddisfazione degli artisti di fronte ai limiti dei media tradizionali. Dalla famosa performance di Joseph Beuys (1921-1986), *How to explain pictures to a dead hare*, alla 'scultura vivente' di Gilbert & George e oltre, la performance è diventata un genere artistico, o al massimo una parte della tavolozza dei colori dell'artista che comprende tutto ciò che è ritenuto idoneo[1].

Questo saggio prende in esame la tradizione del banchetto rinascimentale come un primo esempio di arte performativa e assume come punto di partenza l'approccio dell'artista performativo e scultore Joseph Beuys all'arte in generale e alla performance in particolare. L'obbiettivo è quello di verificare come la comprensione del mondo di Beuys non solo rifletta la visione della prima età moderna, ma prenda anche avvio dal moderno declino del dualismo di matrice cartesiana e dall'ascesa delle idee delle neuroscienze che connettono la mente al mondo, le cosiddette *e-cognitions*. In Beuys questo clima intellettuale produce infatti una forma d'arte che lavora sul coinvolgimento emotivo del pubblico. Anche il Rinascimento presentava una simile visione del mondo, a partire dalla quale produsse un'arte multisensoriale estremamente *immersiva*: quella della tradizione dei banchetti che propongo qui di analiz-

* Traduzione dall'inglese di Francesca Bortoletti.

1. Si veda Lee Goldberg R., *Performance art: from Futurism to the Present*, Thames and Hudson, Londra, 2011; *Joseph Beuys: the reader*, a cura di C. Mesch, Tauris, Londra, 2007; e il volume *Gilbert & George: the complete pictures 1971-1985*, a cura di C. Ratcliff, Rizzoli, New York, 1986.

zare come un'opera di Beuys. Intendo cioè esaminare gli aspetti fondamentali del banchetto rinascimentale inteso come arte multisensoriale, e come esemplificazione di un ampio modello interpretativo che collega l'universo del Rinascimento con il mondo contemporaneo.

Il banchetto rinascimentale come arte *immersiva* e *multisensoriale*

L'approccio di Beuys all'arte performativa si afferma in disaccordo con la tradizionale comprensione sia della pratica artistica che del suo pubblico. Nel caso della pratica artistica Beuys ritiene, ad esempio, che ogni cosa possa essere usata: dal corpo stesso dell'artista a materiali deteriorabili come il burro, il grasso, il miele o il feltro. Per ciò che concerne invece il pubblico, Beuys sostituisce la distinzione soggetto-oggetto implicita nelle forme tradizionale di arte con il concetto di *immersione*. L'arte guida e coinvolge l'intera macchina umana, l'intera sfera sensoriale, e non solo dunque vista e pensiero. Lo spettatore, dice Beuys "dovrebbe piuttosto comprendere ponendo se stesso completamente nell'oggetto[…] L'arte entra nella persona e la persona entra nell'opera d'arte[2]".

Questo senso di *immersione* è parte fondamentale anche della concezione del mondo di Beuys. Ecco come spiega la sua performance *How to explain pictures to a dead hare*:

> […] questa performance ha preso forma al tempo in cui gli uomini avevano già causato un disastro ecologico. Questo significa che uccidono le lepri, ma anche uccidono la terra, uccidono le foreste a causa dei sistemi di produzione, distruggono la natura e la vita in generale – questo è il problema ecologico, non è vero? … e quando io affermo che una lepre deve comprendere qualcosa poi io ho capito che la lepre, e con lei tutta la natura, sono parte degli essere umani senza i quali l'uomo non può vivere. Questo significa che l'uomo ha bisogno di foreste tanto quanto di ossigeno… ha bisogno di un regno animale vario per la produzione, la creatività

2. Cfr. Beuys J., *How to explain pictures to a dead hare*, https://www.youtube.com/watch?v=Mo47lqk_QH0. 6.02 ff.

> dell'animo, la terra… E poiché ha bisogno di tutte queste cose, egli ha bisogno della natura e degli animali come ha bisogno del suo cuore, del suo fegato, del suo polmone, sicché si può guardare la lepre come un organo esterno dell'essere umano[..][3].

Il Rinascimento non doveva confrontarsi con i disastri ecologici del ventesimo secolo ma, come vedremo, condivise una visione del mondo molto simile a quella espressa da Beuys. La visione del mondo pre-cartesiana affermava infatti la corrispondenza tra uomo e universo. Questa idea è ben espressa da una xilografia in un'edizione del *De natura rerum* di Isidoro di Siviglia (560-636) stampata a Augusta nel 1472 – e adottata anche dal Warburg Institute come suo emblema (Fig. 1).

Fig. 1 - Isidoro de Seville, *De natura rerum (560-636)*, Asburgo 1472. Xilografia.

3. Ivi, 6.12 ff.

In questo lavoro si trova una citazione dallo *Hexameron* (III.iv.18) di Sant'Ambrogio, che descrive l'interrelazione tra i quattro elementi di cui il mondo si compone unitamente alle due coppie di opposti delle qualità primarie: caldo e freddo, umido e secco. La terra ad esempio è legata all'acqua dalla comune proprietà del freddo, l'acqua all'aria dalla proprietà dell'umidità, l'aria al fuoco dal calore e infine il fuoco alla terra dalla secchezza. Seguendo una dottrina che può essere ricondotta alla fisiologia ippocratica, il diagramma include le quattro stagioni dell'anno e i quattro umori dell'uomo per completare l'immagine delle armonie cosmiche che caratterizzano il mondo pre-moderno.

In questo sistema l'uomo e il mondo sono fatti degli stessi quattro elementi, dal cui equilibrio dipende la loro salute. La visione cartesiana sul mondo si basava al contrario su una distinzione soggetto/oggetto che Beuys riconobbe come la causa di disconnessione tra l'uomo e la natura, in parte da biasimare per i disastri politici, sociali e ecologici del XX secolo. Tuttavia la visione del mondo dell'età pre-moderna non è mai completamente scomparsa. Dal XVII secolo in avanti si è mossa verso le cosiddette tradizioni esoteriche. In questo contesto l'attuale svolta delle scienze cognitive ha portato una comprensione del mondo particolarmente compatibile con la visione del mondo pre-moderna.

Le critiche del ventesimo secolo al dualismo cartesiano erano infatti arrivate non solo dal campo dell'arte e della politica, ma anche da quello delle scienze e della filosofia. Mentre la fenomenologia aveva aperto i confini tra il "Sé" e il mondo, il volume di Antonio Damasio *Descartes' Errors*[4] si imponeva come uno dei molti sintomi della svolta cognitiva della fine del ventesimo secolo in cui i neuroscienziati ribadivano l'onnipresente interconnessione tra il pensiero di "Sé" e il mondo. Un punto fondamentale ad esempio

4. Damasio A.R., *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, Quill, New York, 2000.

della cognizione estesa è che noi prolunghiamo noi stessi mediante oggetti e manufatti per interagire con il mondo[5]. Indubbiamente possiamo estenderci alla natura anche fino al punto di percepirla come un nostro stesso organo, similmente ai soggetti di Beuys. La visione del mondo della prima età moderna, che suppone equivalenza fra uomo e universo avrebbe reso questo fenomeno del tutto naturale[6]. Gli antropologi condividono questa visione, in particolare il lavoro di Philippe Descola sottolinea come i concetti di 'natura' e 'cultura' sono invenzioni occidentali post-medievali anziché categorie universali[7]. Si ritiene che la distinzione tra 'natura' e 'umanità', rintracciabile sin da Platone, sia in realtà emersa come un fatto della civiltà a partire dal XVII secolo in poi.

In questo contesto il linguaggio sensoriale di Beuys esprime una visione del mondo fortemente compatibile con quella rinascimentale, producendo alcune arti *immersive* particolarmente multisensoriali. Nella sfera sacra questa caratterizzazione potrebbe applicarsi all'arte e decorazione ecclesiastica. Mentre nella sfera secolare possiamo pensare alle pratiche festive, all'interno delle quali si distingue la tradizione dei banchetti che qui propongo di esaminare alla stregua dei lavori di Beuys. A tal fine, incentrerò la mia analisi su alcuni aspetti fondamentali dei banchetti rinascimentali considerandoli come forma di arte *multisensioriale immersiva.*

L'ambientazione

Il banchetto rinascimentale è un genere multimediale di carattere prevalentemente laico che ha preso forma nel Quattrocento ed è poi fiorito tra il XVI e il XVII secolo.

5. Si veda in particolare Clark A., *Being there: putting brain, body, and world together again*, MIT Press, Cambridge Mass., 1997. Cfr. anche http://www.hdc.ed.ac.uk.

6. Cfr. Anderson M., *Renaissance Extended Mind. New Directions in Philosophy and Cognitive Science*, Palgrave McMillan, Londra, 2015, pp. 68-115.

7. Descola P., *Par delà nature et culture*, Gallimard, Parigi, 2005, pp. 16 e 123-124.

Come le arti performative del ventesimo secolo, i banchetti pre-moderni coinvolgono l'intero organismo umano, la mente, il corpo, i sensi. Usano e riadattano la tradizione iconografica trasmessa dalle arti visive per celebrare eventi come le nascite, i matrimoni, gli anniversari o le visite di stato. Come scrisse Antonio Latini in *Lo Scalco a la moderna, overo l'arte di ben disporre i conviti* (1694):

> Il primo riquisito, che deve havere il Banchetto è di ricreare gli occhi con la varietà, di pascere l'intelletto con ricchi e sontuosi apparati, e dar gusto al Palato col buono Apparecchio delle vivande, non potendosi chiamare Banchetto Reale, se non quello che vien compito di tutte le parti, cioè di Trionfi, Rifreddi, Statue, Inventioni […][8].

Notizie sui banchetti rinascimentali sono rintracciabili nelle immagini di soggetto religioso e profano come anche nelle stampe celebrative degli eventi reali. Inoltre, a partire dalla metà del XVI secolo, in sostanziale coincidenza con l'affermarsi della letteratura artistica e della teoria dell'arte, possiamo osservare la diffusione di una letteratura didattica sull'arte di servire i ricchi, scritta da professionisti come Cristoforo Messisbugo (1549), Bartolommeo Scappi (1570), Giovan Battista Rossetti (1584), Vicenzo Cervio (1593), Domenico Romoli (1593), Matthias Geigher (1629), Vittorio Lancilotti (1627), Antonio Frugoli (1631) and Antonio Latini (1694)[9]. Questa letteratura offre

8. Latini A., *Lo Scalco alla Moderna o Vero l'arte di Ben Disporre i Conviti*, Napoli, 1694, p. 469.

9. Messisbugo C., *Banchetti, Composizioni di Vivande e Apparecchio Generale* (1549), ed. a cura di F. Bandini e G. Capnist, Civiltà Della Tavola, Neri Pozza, Verona, 1992; Scappi B., *Opera [dell'arte Del Cucinare],* ed. a cura di Roversi G., Testi Antichi Di Gastronomia 12, Arnaldo Forni, Sala Bolognese, 1981; Rossetti G. B., *Dello Scalco*, Appresso Domenico Mammarello, Ferrara, 1584; Cervio V., *Il Trinciante* (1593), Testi Antichi Di Gastronomia 8, Arnaldo Forni, Sala Bolognese, 1980; Romoli D., *La Singolare Dottrina di M. Domenico Romoli Sopranominato Panunto,* Presso Gio. Battista Bonfadino, Venezia, 1593; Geigher M., *Li Tre Trattati Di Messer Mattia Geigher Bavaro Di Mosburc, Trinciante Dell'illustriss. Nazione Alemanna in Padova*, Guaresco Guareschi al Pozzo dipinto, Padova, 1629; Lancelotti V., *Lo Scalco Prattico*,

una panoramica delle competenze, delle conoscenze e dei materiali necessari a orchestrare questa *Gesamtkunstwerk* (opera-d'arte-totale), fornendo dettagliati resoconti sui memorabili banchetti dell'epoca.

Una stampa in ricordo del banchetto fatto a Bologna nel 1693 dal senatore Francesco Ratta offre, ad esempio, una buona sintesi delle principali caratteristiche della maggior parte dei banchetti di tale periodo (Fig 2)[10].

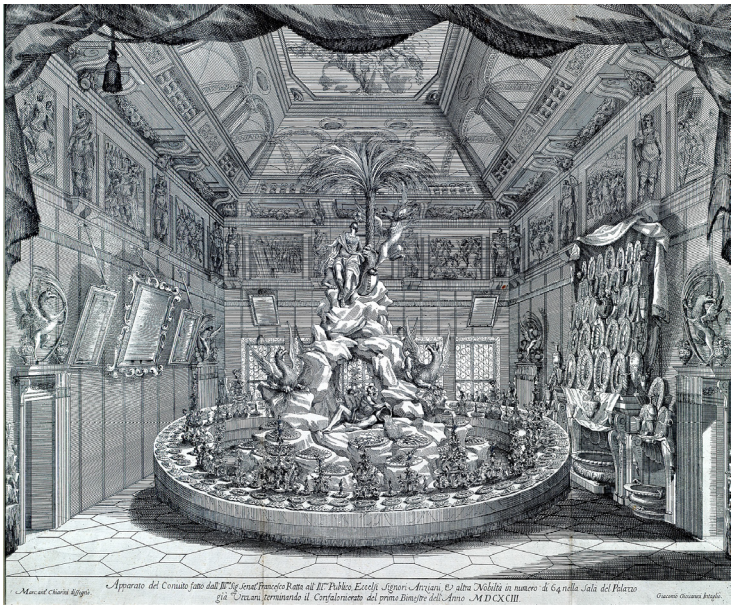


Fig. 2 - *Disegni del Convito fatto dall'illustrissimo Signor Senatore Francesco Ratta,* All'Angelo Custode, Bologna, 1693.

Torce e candele generalmente illuminavano i banchetti[11]. La loro luce tremolante rinvigoriva il bagliore dell'argenteria messa in mostra e ravvivava la loro super-

Corbelletti, Roma, 1627; Frugoli A., *Discorso d'Antonio Frugoli Lucchese Sopra L'officio Del Trinciante*, Cavalli, Roma, 1638; Latini A., *op. cit.*, cit.

10. *Disegni del Convito fatto dall'illustrissimo Signor Senatore Francesco Ratta*, All'Angelo Custode, Bologna, 1693. https://catalog.hathitrust.org/Record/100236579.

11. Cfr. Rossetti G. B., *op. cit.*, pp. 35, 37, 540. Romoli D., *op. cit.*, ff. 19r-20r.

ficie. Queste fonti dinamiche di luce accentuavano la lucentezza dell'argenteria e le decorazioni della tavola, e anche il cibo era spesso arricchito con dorature. L'argenteria era solitamente esposta sopra una credenza, posta sul lato destro della stampa. Questo apparato *standard* si componeva di un insieme di scaffali in cui sono posti vasi preziosi, brocche e piccole bacinelle, alcuni a solo scopo espositivo, altri invece venivano anche usati tra una portata e l'altra. Il commento presente nella stampa aggiunge che, per intensificare il piacere visivo del bagliore, venivano collocati alcuni specchi in modo che la credenza potesse essere vista da ciascun angolo della tavola: "Era tutto 'l restante della Sala coperto di Damasco verde trinato d'oro, & occupato da grandissimi Specchi riverberanti nella ricchissima Credenza d'argenterie numerose[12]".

Le brocche e queste piccole bacinelle servivano anche per versare acqua profumata sulle mani degli ospiti durante il succedersi delle portate[13]. Molte di queste portate furono create appositamente per l'occasione ed erano decorate con raffigurazioni di temi acquatici con figure mitiche come Nettuno, Tritone, le Nereidi o i delfini, e ancora con soggetti mitologici come la caduta di Fetonte[14]. In altre parole sono rappresentazioni su metallo di acqua e fuoco pensate per essere percepite nel movimento ottico dato dal flusso casuale delle acque profumate versate sulla loro superficie scintillante. Queste appartengono a una tipologia di oggetti per lo spettacolo poco esplorata, ossia oggetti decorati con immagini destinate a modificare il loro aspetto in termini di illusioni ottiche generate dall'acqua e dagli effetti di luce e ombre delle fonti luminose.

La parte centrale di queste stampe solitamente illustrava l'occasione celebrato del banchetto. Nel 1589, per esempio, fu eretta una colonna riccamente decorata per celebrare un matrimonio della famiglia Colonna, mentre

12. *Disegni del Convito*, cit., p. 4.
13. Cfr. Romoli D., *op. cit.*, f. 11r.
14. Quiviger F., *The Sensory World of Italian Renaissance Art*, Reaktion, Londra, 2010, pp. 160-162.

un castello con le armi di Spagna e Portogallo rendeva omaggio all'ambasciatore portoghese durante il banchetto organizzato da Gregorio XIII[15]. Nella stampa in discussione, l'occasione è il ritiro di un senatore bolognese e la parte centrale illustra un'allegoria di Bologna circondata da grifoni e divinità fluviali tutta decorata e dorata. Sul tavolo stesso, specialmente durante la prima entrata, gli ospiti si vedono arrivare una serie di sculture sul tema del banchetto fatte di una mistura di zucchero e marzapane. Cristoforo Messisbugo ricorda, per esempio, le figure di zucchero delle dodici fatiche di Ercole che scandirono le dodici entrate di un banchetto dato da Ercole d'Este[16]. Le multiple statuette che decoravano la tavola seguono, nell'incisione Ratta, questa tradizione di cui le centinaia di pagine dell'antologia *Trionfi da Tavola*, compilata da Antonio Latini, offrono numerosi esempi[17].

Il cibo servito nelle quattro o cinque portate, a volte anche di più, seguiva la naturale produzione stagionale. Anche le descrizioni dei banchetti sono organizzate in funzione dei mesi dell'anno e si propongono di insegnare a "conoscer le stagioni di tutte le cose[18]". Nello stesso tempo queste descrizioni trasmettono i principali temi ossessivi del Rinascimento: vita e movimento, varietà e abbondanza. In particolare, varietà e abbondanza – un dono stilistico ideale anche in eloquenza, letteratura e nelle arti visive – sono contraddistinte non solo nella copiosità del cibo, ma anche nella raffinata preparazione di ciascun piatto che univa una molteplicità spaventosa di sapori. L'ossessione per la vita e il movimento è invece particolarmente prominente nella tradizione di presentare il cibo ricreando la

15. Cervio V., *op. cit.*, pp. 119 e 104.

16. Messisbugo C., *op. cit.*, p. 44: "Dapoi si portarono sopra la tavola figure grandi di zucchero 25, le quali significavano le forze d'Ercole, quando vinse il Leone: la cui grandezza era più di due palmi e mezzo par ciascheduna, dorate e dipinte, colle carnagioni che parevano vive". Per una ampia antologia si veda Latini A., *op. cit.*, pp. 468-495.

17. Ivi, pp. 468-616.

18. Lancelotti, *op. cit.*; Geigher M., *op. cit.*, Frontespizio.

vita: il ri-piumaggio, ad esempio, degli uccelli arrostiti in modo da farli sembrare ancora vivi era una pratica diffusa a partire dal XV secolo. Questi uccelli portavano sovente anche apparati con emblemi e tenevano bastoncini profumati nel becco[19]. Un caso emblematico fu il banchetto allestito in Campidoglio nel 1513 in onore di Giuliano e Lorenzo de' Medici che prevedeva la presenza di lepri e uccelli vivi. Gli uccelli di varie specie scappavano da sotto i tovaglioli degli ospiti e giocavano intorno al tavolo per tutta la durata del banchetto[20].

Forse il canto degli uccelli era ritenuto piacevole e come la musica era una prerogativa dei banchetti rinascimentali. Oltre al possibile cinguettio degli uccelli, i resoconti sui paesaggi sonori narrano anche della presenza di musicisti, a volte disposti ad ogni angolo della sala del banchetto, e ancora del frequente risuono delle coppe di cristallo rotte dopo ogni brindisi, e, naturalmente, della conversazione degli ospiti[21].

Lo *staff* performante

La regia di questi così complessi eventi richiedeva uno *staff* particolarmente specializzato con una conoscenza approfondita e una esperienza che andasse ben oltre le questioni gastronomiche e alimentari. Gli addetti ai banchetti includevano l'ufficiale delle spese, "il cuoco, il credenziere, il bottigliere, il dispensiere, il panattiere, ma

19. Si veda ad esempio Cervio V., *op. cit.*, p. 124: "Vaghissima cosa era à vedere sopra la tavola quattro pavoni bianchi come neve i quali erano sati arostiti e poi ricorperti con la propria lor spoglia tanto gentilmente che parevano si movessero. Havevano le code spiegate nel modo che sogliono questi ucelli quanto ruotano, e adornati di varij accenti di seta e oro con vezi di perle tramezati di coralli con fiorino d'oro e d'argento in testa con pendent di valore…. E il primo haveva questo motto nel petto: 'SOL, SIMILIS, CANDORE TIBI'". Ognuno portava un motto in riferimento all'occasione del banchetto.

20. Palliolo Farnese P., *Le Feste Pel Conferimento Del Patriziato Romano a Giuliano e Lorenzo de' Medici*, Romagnoli, Bologna, 1885, pp. 75, 80, 84.

21. Latini A., *op. cit.*, p. 508.

anche il soprastante del Piatto, il coppiere e il *trinciante*[22]". Due figure in particolare erano importanti: lo *Scalco* e il *Trinciante*. Nella fenomenologia del banchetto e nel suo sistema di relazioni, lo *Scalco* è il direttore d'orchestra e il *Trinciante* è il primo violino.

Sebbene la parola *Scalco* spesso venga tradotta come *majordome*, la sua funzione differiva da quella di maggiordomo. Quest'ultimo è responsabile di tutta la casa, mentre lo *Scalco* solo dei banchetti[23]. Il secondo ruolo più importante sulla tavola del banchetto è quello del *Trinciante*, o tagliatore. Talvolta lo *Scalco* eseguiva l'arte del taglio di fronte agli ospiti, ma questo compito era per lo piú affidato a personale specializzato. In base alla grandezza del banchetto poteva essere addirittura assegnato un *Trinciante* per ogni tavolo. Nella *Singolare Dottrina,* Domenico Romoli suggerisce un *Trinciante* ogni dieci ospiti[24].

Un'eccellente introduzione al mondo dei professionisti dei banchetti è il trattato del bavarese Matthias Geigher (1589-1632), originario di Moosburg e immigrato in Italia nel 1616 per imparare il suo mestiere[25]. Il volumetto i *Tre Trattati* che pubblicò nel 1629 presenta una sintesi della cultura del banchetto in Italia. La divisione in tre parti corrisponde alla consueta sequenza del banchetto. La prima parte coincide con la presentazione della tavola; la seconda esamina il ruolo dello *Scalco*; e infine la terza spiega l'arte performativa del *Trinciante*.

22. Romoli D., *op. cit.*, f. 3r-15r.

23. Rosetti, *Dello Scalco*. Proemio: "Hora di tutte quelle grandezze, che convengono a une Prencipe… tra le prime, e più riguardcuoli si riponga tutto ciò ch'appartiene al decoro di casa grande e nobilmente tenuta. Et questo ha due capi, l'uno è per cosi dire intorno a i conviti, l'altro contiene in se ciascun'altro apparato, e di casa e di corte, piena di buona creanze, ben regolata e con vantaggi provista e mantenuta. Et à chi vien dato tal carico Maestro fi casa ò maggiordomo si chiama, sì come chi ha cura de' conviti vien da tutti Scalco chiamato".

24. Romoli D., *op. cit.*, f. 19r.

25. *Dolci trionfi e finissime piegature: sculture in zucchero e tovaglioli per le nozze fiorentine di Maria de'Medici*, a cura di G. Giusti e R. Spinelli, Sillabe, Livorno, 2015, p. 40.

Mentre l'artista del XX secolo estende se stesso al mondo, lo *Scalco* deve possedere un'ampia conoscenza che non si limita al gusto degli animali, della frutta o dei vegetali, ma riguarda anche le loro proprietà mediche e, più specificatamente, l'equilibrio degli elementi che li compongono e le variazioni stagionali, ma anche il modo più appropriato per cucinarli e presentarli. Il trattato di Geigher è breve e conciso, ma le opere dei suoi predecessori e dei suoi successori sono significativamente più estese. Il volume di Romoli, *Singolar dottrina* (1593), si compone ad esempio di 776 pagine, quello di Frugoli, *Prattica Scalcaria* (1631), è di 514 pagine, mentre quello di Latini, *Scalco alla moderna* (1694), si sviluppa in 640 pagine. Questi lavori riflettono un mondo in cui l'arte del banchetto riguarda anche l'emblematica, la botanica, la zoologia e la medicina. Le osservazioni di Domenico Romoli sul pollo offrono un eccellente esempio di questo genere di scritture:

> Questa carne dà augumento all'intelletto, e ha mirabile proprieta di temperare la complessione humana, e il brodo di esse giova particolarmente a i leprosi; e dicono che il cervello della gallina accresce la sostanza del cervello nostro, e acuisce lo ingegno e augumenta la sperma e il sangue e conviene perche sieno nella lo perfettione, elegger le galline che non sieno molto vecchie, ne troppo grasse […][26].

L'ultima sezione del trattato di Geigher riguarda invece l'arte del *Trinciante*. I *Trincianti* rappresentano l'élite tra gli addetti ai banchetti. La loro arte era una delle performance dal vivo del banchetto rinascimentale, in cui tagliavano tutto il commestibile in maniera uniforme, con controllata grazia ed eleganza, grazie alla lunga esperienza e alla solida conoscenza anatomica degli animali, dei vegetali, della frutta e persino delle torte. Geigher, Cervio and Frugoli illustrano i loro precetti attingendo da stampe didattiche.

26. Romoli D., *op. cit.*, f. 216.

Tuttavia, i *Trincianti* imparavano il loro mestiere osservando gli altri e facendo pratica nel taglio su pagnotte di pane e cavolfiore[27]. Visto che l'arte del *Trinciante* è un'arte performativa, è anche soggetta ai criteri di comportamento rinascimentali evocativi della *sprezzatura* di Baldassare Castiglione: l'arte di nascondere l'arte, di fare con facilità ed eleganza ciò che è difficile e che diventerebbe facilmente disordinato e ridicolo in mani meno esperte[28].

Epilogo

A differenza degli artisti moderni, gli *Scalchi* della prima età moderna non esprimevano il loro punto di vista politico e personale, ma semplicemente servivano i loro signori. Tuttavia i banchetti del Rinascimento possono essere considerati come performance *immersive* multisensoriali che coinvolgevano e plasmavano le risorse della natura e dell'arte per rappresentare una visione della realtà. Da questo punto di vista gli *Scalchi* sono anche paragonabili agli artisti del loro tempo e, in particolare, agli artisti di corte: come loro, sono *familiari al servizio del principe* e, come loro, assumono il compito di rappresentarne la magnificenza al mondo esterno poiché l'influenza sul principe si estendeva fino alla loro dieta e nutrizione.[29] Il paragone si può ancora estendere al codice di comportamento e vestizione richiesto dal *Trinciante* e dagli *Scalchi* come anche dal pittore[30].

27. Ivi, f. 15v.

28. Latini A., *op. cit.*, p. 76: "Il Trinciante hà da stare, alla presenza de' Convitati, ben disposto di corpo, e ostentare le prerogative naturali; non dee stare con le mani piegate, in brutto attegiamento, nè fare gesti sconce con gli occhi, ò con la bocca, che così si renderebbe ridicolo à gli Spettatori" (si veda anche p. 37). Cfr. anche Geigher M., *op. cit.*, p. 94; Frugoli A., *Discorso,* cit., p. 1.

29. Cfr. Warnke M., *The Court Artist: On the Ancestry of the Modern Artist. Ideas in Context*, Cambridge University Press, Cambridge NY, 1993.

30. L'aspirazione ad uno *status* più alto e i codici di comportamento del gentiluomo sono un luogo comune della letteratura artistica del sedicesimo secolo. Si veda per esempio, Pino P., *Dialogo di Pittura*, Venezia, 1548, in *Trattati d'arte del 500'*, p. 135, consultabile online: http://memofonte.accademiadellacrusca.org/pdf/8.pdf

La crescita della letteratura sul banchetto corre inoltre in parallelo con l'ascesa della letteratura sull'arte e entrambe affermano l'antichità e la nobiltà delle rispettive professioni[31]. Il *topos* della conoscenza della natura e del mondo necessaria al pittore come allo scultore e all'architetto è paragonabile alla cultura estesa dello *Scalco*. Inoltre, similmente agli artisti, antichi e moderni, gli *Scalchi* non lavoravano da soli ma coordinavano un gruppo numeroso di lavoratori e assistenti. La differenza sostanziale, tuttavia, è che i pittori, gli scultori e gli architetti scrissero la storia dell'arte, sostenendo e, alla fine, ottenendo lo *status* liberale della loro professione. Al contrario degli artisti, gli *Scalchi* del Rinascimento non ebbero un Vasari che consacrasse la loro storia, e la loro arte rimase minore, creatrice di effimere estravaganze per l'intrattenimento di ricchi e potenti. L'affermarsi della professione artistica a *status* liberale, separata dall'artigianato, generò anche una tendenza a distanziare le arti visive dai sensi più bassi, sia in termini di lavoro manuale che nella relazione con lo spettatore.

Ad ogni modo, per orchestrare una performance usando tutte le risorse della natura e dell'arte, c'era bisogno dell'universalità di un Leonardo, oppure della comprensione estesa e intima dei fenomeni naturali evidenti ad esempio nelle opere di Bernard Palissy (1510-1589) o di Benvenuto Cellini (1500-1571). Il mondo dei professionisti del banchetto appartiene al più ampio contesto della cultura artigianale identificabile come culla della rivoluzione scientifica e posto nel movimento delle tradizioni festive nel Rinascimento[32]. Sicché piuttosto che produrre anacronismi, il guardare al banchetto del Rinascimento con le idee del ventesimo secolo ha il senso di riconnettere la visione

31. Si veda l'ultimo libro di Frugoli A., *Pratica e scalcaria, d'Antonio Frugoli lucchese, intitolata pianta di delicati frutti (…),* Cavalli, Roma, 1631, e in particolare il *Libro settimo nel qual si tratta dell'Inventori delle Vivande e Bevande si Moderne come Antiche 9(…),* pp. 430-464.

32. Smith P.H., *The Body of the Artisan: Art and Experience in the Scientific Revolution*, University of Chicago Press, Chicago, 2004, p. 20.

del mondo dell'età pre-moderna e le sue manifestazioni artistiche con le espressioni delle sue sopravvivenze (la sua *afterlife*). L'emergere dell'arte performativa nel XX secolo è un promemoria del fatto che il Rinascimento produsse anche le sue forme di espressione *immersive* multisensoriali[33]. In rottura con una concezione intellettuale dell'arte iniziata dagli artisti del Rinascimento e istituzionalizzatasi nelle accademie a partire dal XVII secolo, Beuys insieme ad altri artisti del XX secolo ricongiunsero le loro pratiche con i loro predecessori della prima età moderna – quelli che non compaiono nelle pagine della storia dell'arte ma che condivisero la stessa cultura degli artisti del loro tempo, esplorando una gamma sensoriale molto più ampia di quella dei pittori o degli scultori.

33. Gandy M., *Contradictory Modernities: Conceptions of Nature in the Art of Joseph Beuys and Gerhard Richter*, in "Annals of the Association of American Geographers", 87.4 (1997), pp. 636–659 (646): "In seeking to unify the divide between human kind and nature, Beuys invoked a pre-Cartesian and antirationalist ontology embodied in his occultist claim to be able to communicate profound philosophical and historical truths with animal." Si veda anche, Beuys J., *Drawings after the Codices Madrid of Leonardo da Vinci*, a cura di L. Cooke e K. Kelly, Dia Center for the Arts, Richter Verlag Dusseldorf, New York, 1998, e in particolare il saggio di Kemp M., *Leonardo Beuys: The notebooks as experimental field* alle pp. 31-27.

2

LA MEMORIA DEL PERFORMER

Philippe Canguilhem

Cantare con l'occhio della mente
Il ruolo delle *visiones* musicali nella pratica del contrappunto*

L'immaginazione non dipende che da noi e dalla nostra volontà,
e possiamo vedere l'oggetto davanti ai nostri occhi,
come coloro che sono soliti tradurre le cose
con i segni mnemonici, e inventano i simboli.
Aristotele, *De anima,* III, 3, 427b.

In un celebre passo del *Liber de arte contrapuncti* (1477), Johannes Tinctoris spiega che l'invenzione di una musica polifonica può assumere essenzialmente due forme. Per iscritto, e si presenta nella forma di *cantus compositus*, oppure in performance, e Tinctoris dice che questa pratica orale di contrappunto è chiamata *vulgariter* "cantare sopra il libro[1]".

Questo termine si riferisce a una consuetudine ben documentata nel Rinascimento, che consiste nell'aggiungere spontaneamente una o più voci a una melodia di canto piano, trasformando il canto monodico iniziale in un pezzo polifonico. Le origini di questa pratica risalgono almeno al IX secolo, ma a partire dai primi anni del XV secolo, il suo insegnamento ai discepoli delle scuole delle cattedrali aumenta in maniera significativa, segnando una diffusa presenza della performance polifonica del canto piano nelle chiese europee durante tutto il Rinascimento[2].

Lo sviluppo della pratica polifonica e il crescente

* Traduzione dal francese di Francesca Bortoletti.

1. Si veda Blackburn B. J., *On Compositional Process in the Fifteenth Century*, in "JAMS", 40 (1987), pp. 210- 84.

2. Anna Maria Busse Berger ha notato che il contrappunto veniva insegnato ai giovani studenti di Notre-Dame a Parigi nel 1411, a Bruges nel 1421, e in molte cattedrali italiane secondo quanto deciso da Eugenio IV nel 1435. Busse Berger A. M., *Medieval Music and the Art of Memory*, University of California Press, Berkeley, 2005, pp. 112-13, ed. italiana: *La musica medievale e l'arte della memoria,* Fogli Volanti, Subiaco, 2008.

numero di fanciulli coinvolti nell'apprendimento del contrappunto – la cui conoscenza era necessaria per "cantare sopra il libro" – stimola la messa a punto di metodi di insegnamento nuovi, destinati a facilitare l'assimilazione delle norme che disciplinavano la pratica di questa creazione di musica *ex tempore*. Queste pratiche riguardano in primo luogo la conoscenza e la padronanza degli intervalli ammessi e non ammessi – le consonanze e le dissonanze – e in secondo luogo l'organizzazione della loro successione. La caratteristica comune di questi nuovi metodi di insegnamento è che sono supportati da tecniche di memoria.

La questione non è nuova: nel suo fondamentale libro *Medieval Music and the Art of Memory*, Anna Maria Busse Berger ha analizzato in dettaglio come la memoria e le sue tecniche sono state usate per imparare le regole del contrappunto, e come nel XV secolo la produzione polifonica improvvisata si basava su due diversi modi di insegnamento: uno diffuso per lo più in Italia con il nome di 'regola del grado'; l'altro sviluppatosi in Inghilterra e conosciuto oggi con il nome di *sight*[3]. Senza entrare in dettagli tecnici che spiegano questi due metodi, vorrei individuare i principi che mostrano come ciascun metodo, a suo modo, sollecita attivamente la memoria.

La discussione aiuterà anche ad ampliare la prospettiva sia da un punto di vista geografico che storico. Infatti, lo studio di fonti più tarde mostra che queste tecniche finora ritenute circoscritte al tardo Medioevo sono state utilizzate in tutta Europa per un periodo assai più lungo di quello che è generalmente accettato dalla letteratura critica. Infine, vedremo come questi due metodi, apparentemente distanti nello spazio (Inghilterra e Italia) e nei loro prin-

3. Le due tecniche sono presentate da Busse Berger A. M., *Medieval Music*, cit., pp. 131-138 e 201-206 (trad. it: pp. 167-172 e 244-253). Si veda inoltre il mio recente libro: Canguilhem Ph., *L'improvisation polyphonique à la Renaissance*, Classiques Garnier, Parigi, 2015, pp. 125-150.

cipi mnemonici, si ritrovano e si combinano in alcuni testi teorici, per lo più spagnoli.

In premessa al nostro *excursus* è forse opportuno ricordare il quadro concettuale per mettere in relazione memoria e *inventio* nel Rinascimento, al fine di inquadrare la 'regola del grado' e il *sight* in un contesto culturale più ampio della sola teoria musicale.

Dalla memoria alla fantasia

La difficoltà inerente alla pratica del contrappunto cantato risiede nel fatto di dover inventare una nuova melodia governata da regole. Queste regole sono memorizzate, così come tutte le situazioni specifiche che il cantante può incontrare quando produce la sua propria parte musicale. La memoria può anche essere utilizzata per contenere una serie di formule musicali che saranno utilizzate durante la performance. Tuttavia questa pratica mnemonica non è finalizzata al semplice scopo di ricordare, ma serve anche ad attivare un processo creativo. Il contrappunto, come le altre attività creative, non utilizza la funzione mnemonica in modo statico, come un archivio delle conoscenze disponibili: qui, la memoria è concepita principalmente come un processo dinamico, motore dell'*inventio*. Non è quindi questione di riprodurre formule imparate a memoria, ma di creare una nuova musica a partire da tali formule. Se la memoria gioca un ruolo essenziale in questo processo, è perché, come ricordava Leo Treitler, la memoria non riproduce, ma riconfigura[4].

Questa funzione creatrice della memoria ha generato un'ampia discussione teorica nel XVI secolo che si ispira al *De Anima* di Aristotele. Stefano Lorenzetti ha messo in evidenza il ruolo centrale che ha occupato la 'fantasia' in queste teorie musicali a partire dal principio aristotelico:

4. Treitler L., *With Voice and Pen. Coming to Know Medieval Song and How It Was Made,* Oxford University Press, Oxford, 2007, p. 159: "memory is a process, not of reproduction, but of reconstruction".

per il filosofo greco, la fantasia è un 'movimento' che consente di costruire le immagini su cui si esercita il pensiero e si attiva la memorizzazione: virtù 'mezzana', essa si localizza tra la percezione e l'intelletto, trasformando l'apprensione sensoriale in *phantasmata* pronti all'elaborazione intellettuale. Né pensiero, né memoria sono possibili senza la fantasia su cui si esercita la facoltà cogitativa[5].

Prima di discutere sul significato musicale che il termine 'fantasia' assume nel XVI secolo, Lorenzetti presenta l'eredità aristotelica a partire dagli scritti di Giordano Bruno dedicati al rapporto tra memoria e fantasia. Bruno non è l'unico filosofo del Rinascimento ad avere costruito una teoria della memoria sulla base del Libro III del *De Anima*. Una spiegazione particolarmente illuminante del legame tra memoria e fantasia è presente, per esempio, anche nel libro di un medico bolognese, Baldassarre Pisanelli, che riprende il titolo e la struttura del trattato di Aristotele. Autore anche di un *Discorso sopra la peste* (Roma, 1577) e di un *Trattato della natura de cibi et del bere* (Roma, 1583), più volte ristampati, Pisanelli aveva studiato medicina all'Università di Bologna, prima di andare in Germania e in Africa del nord, per poi stabilirsi a Roma dove esercitò la professione di medico presso l'ospedale di Santo Spirito, durante il pontificato di Gregorio XIII[6].

Nel capitolo XII del suo *Dell'Anima,* pubblicato nel 1594, Pisanelli affronta la questione, definendo dapprima i sensi interiori:

> Il senso interiore è una potenza sensitiva nel corpo animato, la qual comprende, giudica, discerne, distingue, e lungamente conserva l'imagini, e le specie delle cose sensibili, non solo che sono presenti; ma ancora quelle; che sono absenti. […] Cosi i sensi

5. Lorenzetti S., *'Arboream inspicias figuram'. Figure e luoghi di memoria nel pensiero e nella pratica musicale tra Cinque e Seicento*, in *Memory and Invention. Medieval and Renaissance Literature, Art and Music,* a cura di A. M. Busse Berger e M. Rossi, Olschki, Firenze, 2009, pp. 99-150 (134). La relazione tra fantasia e memoria nella musica del XVI secolo è discussa alle pp. 132-50.

6. Fantuzzi G., *Notizie degli scrittori bolognesi,* t. VII, Stamperia di S. Tommaso d'Aquino, Bologna, 1789, pp. 49-51.

> esteriori per gli loro instrumenti mandano l'imagini delle cose sensibili al senso commune, & agli altri sensi interiori, i quali tutti insieme sono tre, […] cioè senso commune, Fantasia, e Memoria[7].

Come funzionano questi tre sensi interiori, e che tipo di rapporti reciproci hanno? Pisanelli descrive ognuno in questo modo:

> Il senso commune è una potenza sensitiva interiore, che comprende le imagini delle cose sensibili, che come oggetti de' sensi esteriori gli sono mandate, & egli poi le porta, e le presenta alla fantasia. (c. 17).

E ancora:

> La Fantasia è una Potenza sensitiva interiore, che più profondamente s'imprime le specie delle cose sensibile, ò presenti, ò absenti; e da questa forma, e figura le specie, ò concetti, ò intentioni simili. (c. 17v).
> La Memoria è una potenza sensitiva interiore, che conserva per lungo tempo le specie, e l'intentioni de gli oggetti sensibili absenti, e spesso le riporta alla fantasia.(c. 18v).

Nel suo trattato, Pisanelli assegna dunque un ruolo diverso a ciascuno dei tre sensi interni: il senso comune riceve informazioni dall'esterno e le trasmette alla fantasia; questa riconfigura le informazioni e dà loro un'immagine; quanto alla memoria, il suo ruolo è quello di mantenere le informazioni elaborate dalla fantasia:

cose sensibili —> senso comune —> fantasia —> memoria

Allo stesso tempo, al fine di mobilitare "gli oggetti sensibili absenti" memorizzati, Pisanelli indica l'esistenza di un percorso inverso in cui la fantasia assume una forza trainante. La sua dimensione attiva, rispetto alla passività della memoria, è illustrata dal seguente esempio:

7. Pisanelli B., *Dell'Anima libri due*, Meietti, Venezia, 1594, cc. 16v-17.

> Cosi per la memoria il cane conserva l'imagine di quell'huomo dal qual è stato percosso. Così per la fantasia il cane fa carezze al suo padrone, & abbaia a chi non conosce. (c. 16v).

Sicché, per la sua capacità di trasformare ciò che è nella memoria, la fantasia ci fa agire, e incarna la dimensione dinamica delle attività memoriali, che può portare a l'*inventio*:

memoria —> *fantasia* —> *azione*

La fantasia, per la sua attitudine ad agire da interfaccia tra l'interiore e l'esteriore, rappresenta dunque un inestimabile strumento per inventare, e coloro che la coltivano si vedono dotati di un chiaro vantaggio, come evidenziato da Pisanelli.

> Gli huomini poi che sanno, e che possono ottimamente figurarsi queste specie, imagini, & intentioni, e dipingerle, *quasi come s'avanti à gli occhi fossero presenti*, sono chiamati imaginativi; perchè si come il senso attualmente muove l'appetito alla presenza delle cose sensibili; così la fantasia lo muove in assenza di quelle. (c. 18).

Questa facoltà è quella capace di rappresentare le immagini "quasi come s'avanti à gli occhi fossero presenti", la stessa che i musicisti dei secoli XV e XVI creano quando cantano sul libro. In tal modo, essi attivano quei processi di creazione collaudati da tempo dagli oratori nelle loro improvvisazioni. In effetti, se essi hanno bisogno di una buona memoria per imparare il discorso che hanno preparato in anticipo – e questo spiega il motivo per cui la maggior parte del *corpus* teorico dedicato alle mnemoniche trova le sue origini negli scritti di retorica – devono anche utilizzare la fantasia quando si trovano in una situazione di improvvisazione.

Quintiliano descrive perfettamente questo fenomeno, spiegando che l'improvvisatore deve mentalmente immaginare le idee che svilupperà, con le *visiones*, "che i greci chiamano *phantasiai*." Queste *visiones* danno "la possibilità di rappresentare le immagini delle cose tanto da darci

l'impressione di vederle davvero con i nostri occhi e di tenerle presenti davanti a noi[8]".

Secondo Quintiliano, queste *phantasiai* "devono essere poste davanti ai nostri occhi, e recepite nei nostri cuori, perché è il sentimento e la forza della nostra mente che ci rende eloquenti[9]".

Imparare il contrappunto nel XV secolo: la 'regola del grado' e il *sight*

Per comprendere come funzionano le *visiones* di Quintiliano nel caso della creazione polifonica improvvisata, dobbiamo rivolgerci a diversi metodi di insegnamento di contrappunto nel Rinascimento[10]. I trattati del XV secolo che trasmettono questi metodi privilegiano due mezzi che facilitano la memorizzazione degli intervalli consonanti e la loro attuazione. Entrambi si basano sulla pratica del solfeggio che è stato insegnato a partire dal XII secolo. Piuttosto che descrivere in dettaglio il loro funzionamento, conviene in questa sede evidenziare i principi su cui si basano, a cominciare dalla cosiddetta "regola del grado".

Questo metodo si basa sulla conoscenza preventiva del solfeggio medievale che ha associato alle note musicali una delle sei sillabe *ut re mi fa sol la*. A differenza dei metodi di solfeggio correnti, queste sillabe (*voces musicales*) potevano corrispondere a note differenti (*claves*) in base al contesto melodico. Per consentire la memorizzazione di tutte le note della scala melodica con le loro sillabe corrispondenti, era stato sviluppato un dispositivo mnemonico a partire dal XII secolo. Questo dispositivo, la cui invenzione era stata attribuita dalla tradizione medievale a Guido d'Arezzo, si serviva della mano sinistra come un sistema di *loci* in cui

8. "[…] per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur". VI, ii, 29.

9. "[…] habenda in oculis, in adfectus recipienda: pectus est enim quod disertos facit, et vis mentis". X, vii, 15.

10. Per una sintesi su tali questioni si veda, Sachs K.-J., *Die Contrapunctus-Lehre im 14. Und 15. Jahrhunderts*, in *Geschichte der Musiktheorie,* a cura di F. Zaminer, vol. 5, Darmstadt, 1984, pp. 163-256.

erano collocate tutte le *claves* e le *voces* che erano state associate (Fig. 1).

Analogamente a quella del computo ecclesiastico le informazioni da ricordare erano situate sulle nocche e sulle dita all'interno della mano sinistra, e la loro sequenza formava una spirale discendente dall'estremità del pollice fino alla giuntura superiore del dito medio[11].

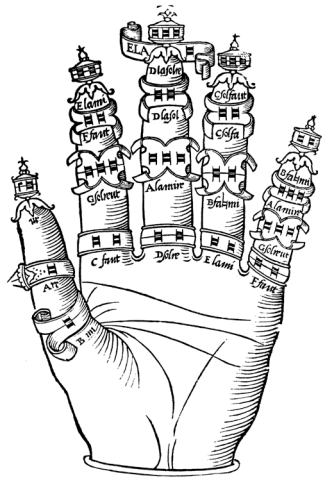


Fig. 1 - Stefano Vanneo, *Recanetum de musica aurea*, Roma, 1533, c. 9v.

La mano musicale ha rappresentato per tutti i musicisti medievali e di epoca successiva un archivio memoriale dove sono stati fissati i nomi di tutte le sillabe con le note musicali corrispondenti. Cantando, ripercorrevano mentalmente il percorso a spirale dei luoghi sulla mano, che si traduceva in suono grazie all'emissione di intervalli musicali espressi per mezzo di sillabe appropriate. Non c'è nulla di sorprendente nel fatto che un metodo di apprendimento di contrappunto di questo tipo si basasse sulla conoscenza della mano musicale, che infatti rappresentava un mezzo universale di accesso al solfeggio.

La mano del contrappunto

Il principio della tecnica chiamata "grado" consiste nell'insegnare la teoria del contrappunto senza fare riferimento alle note effettive, ma basandosi sulle sillabe prese nei diversi esacordi della teoria guidoniana. Questo sistema permetteva al contrappuntista apprendista di avere facile accesso alla conoscenza di intervalli consonanti memoriz-

11. Berger K., *The Hand and the Art of Memory*, in "Musica Disciplina", 35 (1981), pp. 87-120; Forscher Weiss S., *'Disce manum tuam si vis bene discere cantum': Symbols of Learning Music in Early Modern Europe*, in "Music in Art", 30 (2005), pp. 35-74.

zando una serie di sillabe della solmizzazione. Il passo successivo è stato quello di mantenere le sequenze di intervalli possibili, procedendo naturalmente nello stesso modo. La condizione necessaria e sufficiente per dominare questa tecnica era dunque quella di conoscere perfettamente la mano. Ed è proprio la mano che, considerata il mezzo più adatto per padroneggiare questo metodo, è ricordata in alcuni dei trattati più importanti che spiegano la regola del "grado". Infatti, le tabelle riassuntive che presentano le consonanze possibili sotto forma di una serie di sillabe sono talvolta definite "mano del contrappunto", o "palma *contrapunctorum,*" come mostrato nell'illustrazione del manoscritto (ML 171 J6, c. 47v), conservato alla Library of Congress di Washington (Fig. 2)[12].

Va notato che il legame tra questo metodo e quello per imparare il solfeggio, di cui questa tecnica è semplicemente un'estensione, si spiega perfettamente con il fatto che i discepoli imparavano congiuntamente questi due sistemi sin da giovanissimi. Un buon numero di trattati di pratica musicale del Rinascimento riflettono questa vicinanza nella loro organizzazione: non è infatti raro vedere l'insegnamento del contrappunto a seguire di quello del solfeggio elementare che a sua volta precede l'insegnamento del canto figurato[13].

Un'altra osservazione può essere fatta a riguardo dell'area geografica di diffusione di questo metodo: infatti, stando alle fonti pervenute, la fortuna dell'insegnamento del contrappunto con sillabe sembra essere stata particolarmente viva nell'Italia di tutto il XV secolo[14]. Tuttavia, la più

12. A questo proposito si veda Canguilhem Ph., *Main mémorielle et invention musicale à la Renaissance*, in *Memory and Invention*, cit., pp. 75-92.

13. Ciò è particolarmente vero in Spagna: si vedano, ad esempio, la *Reglas de canto plano è de contrapunto, è de canto de organo* di Fernand Esteban (1410), e i trattati di rispettivamente El Escorial e di Bizgargui segnalato qui di seguito in Appendice A. Per l'Italia, si veda in particolare l'*Extractus parvus musicae* di Franchino Gaffurio (1474), che si riferisce ugualmente alla "manus contrapuncti".

14. Cfr. Scattolin P. P., *La regola del 'grado' nella teoria medievale del contrappunto*, in "Rivista italiana di musicologia", 14 (1979), pp. 11-74.

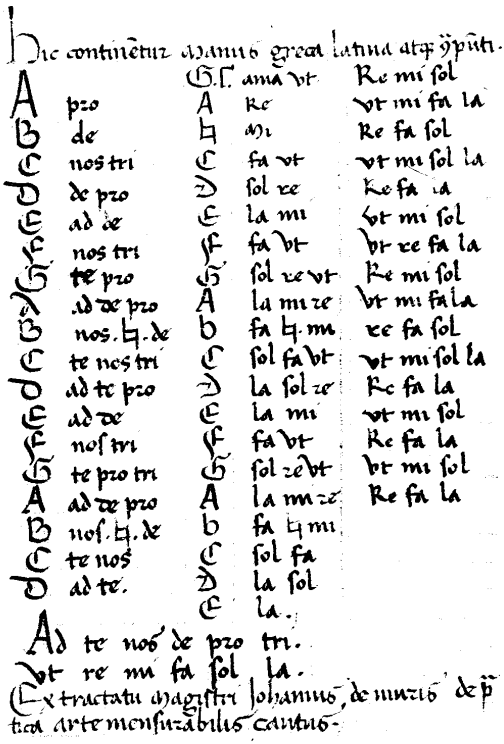


Fig. 2 - Washington, Library of Congress, ML 171 J6, c. 47v.

antica tabella di consonanze espresse con sillabe è, a mia conoscenza, quella nel manoscritto di Berkeley, copiato a Parigi intorno al 1375. Inoltre alcune di queste tabelle si trovano anche nei trattati stampati da Guillaume Guerson a Parigi alla fine del XV secolo, e ancora in numerosi trattati

Lo studioso indica esclusivamente le fonti italiane, come anche Sachs K.-J., *op. cit.*, p. 217. Sarah Fuller lo considera come 'italiano'; si veda: Fuller S., '*Organum-discantus-contrapunctus' in the Middle Ages*, in *The Cambridge History of Western Music Theory*, a cura di T. Christensen, Cambridge, 2002, p. 496). Un manoscritto trascritto nel 1456 che include una tavola dei suoni "sillabici" si trova ora a Berlino, alla Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Ms. lat. oct. 407, f. 1r-3v (origine italiana, 1456). Ringrazio Christian Meyer di avermi segnalato questa fonte non menzionata nella letteratura sulla 'regola del grado'.

spagnoli del Rinascimento, come si evince nello schema in appendice al testo. Pertanto la 'regola del grado' non può essere considerata unicamente italiana, ma sarebbe più corretto dire che questo metodo è stato usato diffusamente in tutta Europa per accedere alla conoscenza di base della pratica del contrappunto[15].

Per capire come i cantanti in realtà si rappresentavano la "mano del contrappunto" quando dovevano contrappuntare il canto piano, abbiamo la fortuna di poter consultare un documento particolarmente suggestivo, che è finora passato inosservato nelle discussioni sull'argomento. La biblioteca comunale Classense di Ravenna conserva infatti un manoscritto (ms. 453), copiato a Perugia alla fine del XIV secolo, che offre un perfetto esempio di proiezione visiva della mano del contrappunto sulla partitura (Fig. 3)[16].

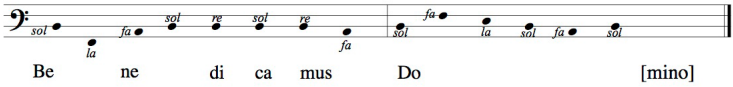


Fig. 3 - Ravenna, Biblioteca comunale Classense, ms. 453, c. 5.

Questo *Benedicamus domino* presenta, accanto ad ogni nota di canto piano, una sillaba di solmisazione che, quando è cantata insieme al canto piano, produce una seconda voce. Quindi qui abbiamo la rappresentazione grafica dell'esecuzione da parte del cantante del contrappunto con l'uso della mano. Questo esempio ha portato a un dibattito incentrato sull'interpretazione delle sillabe e la

15. Per un elenco dei riferimenti bibliografici sulla tecnica del 'grado' al di fuori dell'Italia, si veda l'Appendice A qui di seguito. Il trattato anonimo inglese *Regula discantus* (GB-Lbl Add. 21455, ff. 6-7) che risale alla fine del XIV secolo, distingue tre gradi per il *decantator*, senza comunque fare riferimento alle sillabe della solmizzazione. Inoltre, una testimonianza particolarmente precoce dell'apprendimento del contrappunto attraverso le sillabe della solmizzazione è data anche dal trattato di organo del Vaticano, redatto probabilmente in Francia verso il 1200. Cfr. Busse Berger A. M., *Medieval Music,* cit., cap. 4.

16. Il manoscritto risale alla fine del XIV secolo, ma le integrazioni polifoniche potrebbero essere posteriori.

loro traduzione in musica, a seconda appunto del grado in cui si deve cantare in relazione alla melodia del canto. Angelo Rusconi, che per primo ha rivelato l'esistenza di questo documento, ha trascritto le sillabe nello stesso esacordo che la melodia annotava seguendo un "grado di pari". Il risultato molto dissonante che ne deriva rappresenta secondo lo studioso una continuazione della tradizione del canto in secondi e quarti della chiesa ambrosiana, documentata da Franchino Gaffurio soprattutto verso la fine del XV secolo[17].

Michael Cuthbert, nel frattempo, ha ritenuto che le sillabe dovevono essere trascritte in "grado di quinta": in questo caso l'esito musicale è molto più coerente con gli esempi noti di *cantus planus binatim* italiano del XV secolo, che propongono una successione di consonanze perfette e imperfette[18]. Ad ogni modo, il *Benedicamus domino* offre una perfetta illustrazione del processo mentale avvenuto durante l'adozione di questo metodo. L'operazione si articolava in due fasi successive, che in realtà erano simultanee. Inizialmente il cantante doveva immaginare la sillaba corrispondente alla nota del canto piano che egli doveva contrappuntare. Una volta identificato, poteva conoscere, in base al grado che aveva scelto, quali fossero le sillabe – e quindi le consonanze – a sua disposizione. Durante queste due fasi, la mano giocava un ruolo cruciale: il musicista poteva infatti, per così dire, "toccare col dito" il suono che egli produceva sul canto piano.

Il *sight*

Il metodo del grado, per poter essere eseguito, necessitava di imparare a memoria un numero molto elevato di serie di sillabe. Prima si dovevano scegliere i suoni pos-

17. Rusconi A., *Polifonia semplice in codici liturgici: due nuovi fonti*, in *Polifonie Semplici: Atti del convegno internazionale di studi, Arezzo, 28-30 dicembre 2001,* a cura di F. Facchin, Fondazione Guido d'Arezzo, Arezzo, 2003, pp. 39-63.

18. Scott Cuthbert M., *Trecento Fragments and Polyphony beyond the Codex*, Ph.D. diss., Harvard University, Boston, 2006, pp. 410-414.

sibili per ciascuna nota di canto piano: dato che c'erano quattro possibili gradi, la prima fase consisteva dunque in quattro serie di sillabe. Si doveva quindi essere in grado di combinare queste consonanze tra di loro, tenendo in mente quali progressioni di intervalli erano lecite: questo significava che era necessario collegare più serie di sillabe tra di loro in base a norme specifiche[19]. Infine, si doveva affrontare la delicata questione delle mutazioni, che richiedeva di seguire delle regole ulteriori, ma indispensabili: il capitolo dedicato a questo aspetto della pratica s'intitola nel trattato "modi da operare il grado[20]".

Le osservazioni qui riportate ci permettono di comprendere fino a che punto la memoria sia stata particolarmente sollecitata durante l'apprendimento del metodo del 'grado'. Sebbene, infatti, grazie alla mediazione della mano, la 'fantasia' si attivava al momento del canto, resta il fatto che le informazioni da memorizzare in anticipo erano molto numerose[21]. È per questo motivo che un secondo metodo, apparentemente più semplice, si diffonde in Inghilterra durante il XV secolo? Non abbiamo dati certi, ma il suo successo è sicuramente dovuto alla possibilità di visualizzare le voci aggiunte all'interno del tetragramma dove era posizionata la melodia del canto piano, e di evitare l'apprendimento sistematico di tutte le combinazioni di sillabe.

La visualizzazione dei rapporti di intervallo nel rigo musicale non è una novità nel XV secolo. Da tempo i trattati utilizzavano infatti questo metodo per rappresentare spazialmente gli intervalli, raffigurando la distanza che separa le due note che li costituiscono in uno schema che può raggiungere dieci linee, o più. I trattati inglesi sul contrappunto descrivono una applicazione pratica di questo modo

19. Scattolin P. P., *op. cit.*, pp. 48-51.

20. Ivi, pp. 48-51.

21. Per facilitare la memorizzazione, ci si affidava a volte alla versificazione del poema, come per esempio nel caso di Ugolino d'Orvieto (Cfr. Busse Berger A. M., *Medieval Music*, cit., p. 139), oppure alle formule mnemoniche associative ("Ad te nos de pro tri", nel trattato di Washington, cfr. Fig. 1).

di rappresentare gli intervalli, visualizzando le consonanze nel rigo musicale. Poiché il rigo musicale su cui è notato il canto piano era limitato a quattro linee, era necessario trovare il modo di fare segni visibili delle note che si trovavano al di là delle linee estreme del tetragramma. Come sintetizza Anna Maria Busse Berger, "dal momento che gli intervalli delle voce aggiunta sono spesso troppo ampi per essere collocati sullo stesso del canto senza l'ausilio di linee ulteriori, l'altezza viene trasposta[22]".

Questa trasposizione, in realtà, funziona proprio come i gradi, e si basa su i diversi esacordi del solfeggio medievale. Inoltre il vocabolario è lo stesso, dal momento che i trattati inglesi parlano di "grado" per riferirsi ai differenti *sights* che sono immaginati nella partitura. È anche possibile stabilire le equivalenze tra *countertenor* e grado di pari, *mene* e grado di quinta, *treble* e grado di ottava.

Il sistema inglese prevedeva però anche i gradi che non hanno corrispondenza nella teoria continentale: il *counter*, che si trova sotto il canto piano, e il *quatreble*, che si trova in un intervallo di dodicesima sopra il canto piano. In sintesi, possiamo dire che le tecniche del *sight* e del grado hanno in comune il fatto che determinano in anticipo l'ambito della voce del contrappunto in rapporto alla melodia del canto piano. Pertanto, non sorprende il fatto che le due tecniche fossero spesso congiunte dai commentatori moderni[23].

Tuttavia, dobbiamo considerare due differenze sostanziali: la prima sta nel fatto che gli inglesi sviluppano intervalli reali (una sesta, una terza, un'ottava), mentre gli europei continentali pensano in sillabe, e queste sono spesso dissociate dall'intervallo cantato. Per fare un esempio, se le sillabe *ut – ut* corrispondono all'unisono nel grado di

22. Busse Berger A. M., *La musica medievale*, cit. p. 244.

23. "What hexachord zone instruction [i.e 'grado'] and sight instruction have in common is attention to registral position of voices in relation to a *cantus*". Fuller S., *op. cit.*, p. 497. Si veda anche K.-J., *op. cit.*, pp. 208-224 presenta anche lui sia le tecniche del *sight* che del 'grado'. Busse Berger le studia separatamente, pur rivelando le loro affinità (*Medieval Music*, cit. p. 172).

pari, producono una quinta nel grado di quinta. La seconda differenza riguarda la visualizzazione nel rigo musicale: per illustrare il suo funzionamento, i trattati rappresentano la cifra dell'intervallo da cantare (6 per una sesta, 3 per una terza) su una linea o interlinea corrispondente all'intervallo, al di sopra o al di sotto della nota del canto piano, come illustrato nel manoscritto (Lansdowne 763) conservato alla British Library a Londra (Fig. 4).

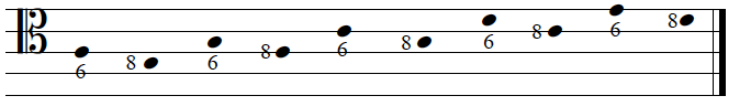


Fig. 4 - Londra, British Library, Lansdowne 763, c. 109v

Si tratta di una differenza fondamentale rispetto all'attuazione della 'regola del grado' come illustrato nell'esempio di Ravenna. In questo caso la sillaba è posizionata accanto alla nota di canto piano, sulla stessa riga o spazio, il che implica che il cantante non rappresenta mentalmente nel rigo musicale la distanza che separa le due note dell'intervallo che produce. Al contrario, il cantante inglese dello stesso periodo pensava all'intervallo a partire dalla sua rappresentazione spaziale nel rigo musicale, come mostrato in figura 4, presa dal trattato di *discantus* redatto da Leonel Power intorno al 1430.

Sicché la differenza tra le tecniche di insegnamento del contrappunto cantato sviluppatesi alla fine del Medioevo può essere sintetizzata come segue: mentre la regola del grado *incorpora* il contrappunto attraverso la mano, la tecnica del *sight* l'esternalizza visualizzando gli intervalli nello spazio del rigo musicale.

"Contrapunctus visus seu visualis a modernis optime dicitur": concorrenza e complementarità del 'grado' e del *sight* nel XVI secolo

Stando alle fonti pervenute, tutto sembra indicare che l'apprendimento del contrappunto a partire dal principio della visualizzazione degli intervalli nel rigo musicale è ori-

ginario dell'Inghilterra, e che risale almeno agli inizi del XIV secolo[24]. Questo spiega perché questa tecnica è oggi chiamata *sight*, sebbene anche alcuni trattati continentali consigliano l'uso di questo procedimento a partire dalla fine del XV secolo. Infatti, una lettura dei trattati europei sull'insegnamento del contrappunto nel Rinascimento rivela una pratica costante di contrappunto visivo anche al di fuori dell'Inghilterra fino al XVII secolo (vedi Appendice B). Ma l'adozione della nuova procedura non avviene senza difficoltà, dal momento che si scontra con l'abitudine di insegnare il contrappunto con l'aiuto delle sillabe esacordali. La lettura di alcuni trattati scritti intorno al 1500 mostra che le due tecniche hanno un rapporto ambiguo: in alcuni casi sono in concorrenza tra di loro; in altri possono coesistere, tanto che alcuni teorici ne suggerisco l'associazione e li giudicano al tempo stesso complementari.

Resistenza del grado, *id est "las gamas"*

La mano del contrappunto, che permette una concreta applicazione della 'regola del grado', ha continuato ad essere insegnata dopo il 1450, non solo in Italia ma anche in Germania, Francia e Spagna, come dimostra l'elenco in appendice. Il peso e l'influenza di questo metodo possono essere misurati in base al suo inserimento nel trattato di Bartolomé Ramos (Bologna, 1482), il primo libro stampato che contiene l'insegnamento del contrappunto[25]. La presenza in questo libro di una tabella di consonanze 'sillabiche' collegata alla teoria del 'grado' può sembrare sorprendente, dal momento che Ramos critica fortemente

24. L'ultima frase dal *Compendium discantus*, composto verso il 1300, contiene il primo riferimento alla visualizzazione: "Et nota quando volueris ascendere supra diapason; ymaginabis te esse cum tenore in unisono et eodem modo discantare sicut supra tenorem inferius discantari. quia non differt nisi secundum magis acutum. Et talis ascensus multiplex est in infinitum". Il manoscritto, conservato a Oxford, Bodleian Library, Ms. Bodley 842, potrebbe essere di tradizione inglese.

25. De Pareia B. R., *Musica practica*, Bologna, 1482, p. 60. La sua mano di contrappunto, molto completa, propone una serie di sillabe entro le sette deduzioni del Gamut.

nel suo trattato l'uso delle sillabe della solmizzazione guidoniana, offrendo come alternativa un nuovo sistema che abbandona il principio esacordale in favore di una teoria basata sull'ottava. Eppure, nonostante la sua messa in discussione del sistema guidoniano, Ramos non può evitare di conservare le sillabe esacordali per l'insegnamento del contrappunto, a segnale anche della diffusione capillare di questo metodo e del suo interesse mnemotecnico.

Due autori italiani trasmettono ancora la 'regola del grado' nel XVI secolo: Giovanni Maria Lanfranco include una "mano del contrappunto" nella quarta parte del suo *Scintille di musica*, spiegando al lettore che questo è il modo in cui insegna il contrappunto ai bambini del coro della Cattedrale di Brescia di cui era responsabile; e il francescano Angelo da Picitono dedica nel 1547 un intero capitolo intitolato "Del simplice contraponto, cioe nota contra nota", per spiegare il funzionamento del grado di pari, del grado di quinta e del grado di ottava[26]. Ma è soprattutto in Spagna che le testimonianze sono più abbondanti. Non solo Bartolomé Ramos non rappresenta un caso isolato tra i teorici spagnoli, ma si possono trovare anche riferimenti alla mano del contrappunto in documenti d'archivio relativi all'insegnamento musicale nelle cattedrali. A Burgos nel 1554, i canonici raccomandano infatti al maestro di cappella di insegnare il contrappunto ai bambini "por la mano", lasciando pochi dubbi per quanto riguarda il metodo utilizzato[27]. A supporto del suo insegnamento, è altamente probabile che questo professore si sia basato su

26. Lanfranco G. M., *Scintille di musica*, Brescia, 1533, cc. H iii-H iiiv; da Picitono A., *Fior angelico di musica*, Venezia, 1547, cap. 35: "in molti modi il simplice contraponto si può disponere; impercio ch'egli principalmente ha in se cinque gradi che sono: il grado pare, grado di quarta, grado di quinta, grado di ottava, & grado di duodecima. Benché noi nelli più necessari si estenderemo, cioè nel pare grado, & in quello di quinta, & di ottava".

27. López-Calo J., *La música en la Catedral de Burgos,* Burgos, 1996, vol. 3, p. 112: "el maestro tiene que enseñar] bien el arte por la mano dándoles a entender qué especies perfectas e imperfectas se pueden echar sobre punto de canto llano". Ringrazio Giuseppe Fiorentino di avermi segnalato questa fonte.

un libro di uno dei suoi predecessori, Gonzalo Martinez Bizcargui, il cui trattato, *Arte de canto llano et de contrapunto et canto de órgano con proporciones et modos*, stampato per la prima volta nel 1508 a Saragozza, conta circa 17 edizioni diverse fino al 1592[28]. Il breve capitolo dedicato al contrappunto si basa su una tabella di consonanze sillabiche, precedute da una sintetica spiegazione sui tipi di intervalli e delle successioni consentite. Questa presentazione si conclude così:

> Molti insegnano queste consonanze a partire dalle *gamas* come quelle che appaiono sotto, e così anch'io procedo ugualmente. Altri le insegnano attraverso la visione, come si dice […] La verità è che l'insegnamento a partire dalle *gamas* è migliore e più sicuro[29].

Il commento mostra che l'insegnamento tradizionale del contrappunto, come quello che tramanda Bizcargui, chiamato "por gamas" dagli spagnoli, ha trovato un competitore nel metodo "por el viso", descritto come meno sicuro dell'altro. Bizcargui non esprime un parere isolato: pochi anni prima, l'anonimo autore di un trattato conservato oggi nella biblioteca del monastero di El Escorial considerava la recente introduzione del *sight* con la stessa cautela. Per conoscere "las gamas" nel modo in cui i cantori le hanno ordinate, egli dice:

> dobbiamo percorrere tutte le deduzioni della mano come sono riportate nel canto piano, aggiungendo le deduzioni della quarta e dell'ottava congiunta, che riguarda la musica *ficta*, come mostrato nella figura seguente, in cui sono contenute tutte le *gamas* del

28. Per un quadro completo della vicenda bibliografia di queste stampe, cfr. Mazuela-Anguita A., *Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista*, Tesi di dottorato, Università di Barcellona, 2012, vol. 2, pp. 18-22 e 58-67.

29. "Estas species muchos las enseñan por gamas infra escriptas, como nos las enseñamos. Otros las enseñan por el inviso que llaman […] La verdad es que mejor & mas cierta manera de enseñar hallamos por las gamas". Martinez de Bizcargui G., *Arte de canto llano et de contrapunto et canto de órgano con proporciones et modos*, Saragosse, 1538, c. F vii.

> contrappunto, come gli autori le hanno ordinate. Altri insegnano il contrappunto con l'aiuto della vista, formando le consonanze direttamente sul canto piano [..] Questo è più facile da imparare, dal momento che non è necessario conoscere le *gamas* [..] Questo metodo si riferisce più alla pratica che all'arte, visto che per l'arte, dobbiamo conoscere tutte le deduzioni della mano[30].

Queste interessanti osservazioni, oltre a confermare la presenza simultanea di due modi concorrenti per insegnare la stessa pratica, mettono inoltre l'accento sul vantaggio principale della visualizzazione diretta, che facilita o *allevia,* secondo quanto dice l'autore, la memoria dei cantanti, dato che lo studio di una serie di sillabe, meno intuitivo e più metodico, presenta l'inconveniente di dover mantenere una grande quantità di informazioni.

L'introduzione del *discantus visibilis* nel resto dell'Europa

La nuova tendenza 'attraverso la visione', criticata senza mezzi termini da Bizcargui e dall'anonimo dell'Escorial, s'impose in realtà progressivamente in Europa verso la seconda metà del XV secolo. La sua origine geografica è attestata soprattutto dagli scritti del teorico inglese John Hothby, i cui testi sul contrappunto includono numerosi riferimenti alla tecnica di visualizzazione. Hothby (ca. 1430-1487) si era stabilito a Lucca dal 1467, insegnando musica presso la Cattedrale di San Martino. In precedenza, stando a quanto lui stesso dice, avrebbe viaggiato in Italia,

30. "Para venir en conocsciemiento dellas [i. e 'las gamas segund los cantores las hordenaron'], es necesario decurrir por todas las deduciones de la mano segund se contienen en el canto llano, y mas la deducion de la cuarta y octava conjuncta, para la gama de ficta musica ; asi como se contiene en la figura siguiente, donde fallareys todas la gamas del contrapunto segund los autores las ordenaron. Otros enseñan el contrapunto por el viso, formando sobre el canto llano las consonancias. […] Esto es mas ligero de aprender, porque para esto no ha menester gamas ningunas. […] Esto sera mas del uso que no de arte, porque para de arte cumple saber las gamas de todas las deduciones de la mano". Il trattato, con segnatura ç. III. 23, fu redatto a Siviglia e porta la data del 7 luglio 1480. Si trascrive da BNM, ms. M/1282 (copiato da Francisco Barbieri nel 1871, pp. 158-60).

Germania, Francia, Gran Bretagna, Spagna e ovunque poteva trasmettere le sue abilità come contrappuntista[31].

Nel suo *Regule supra contrapunctum*, Hothby ricorda sia l'origine inglese che la novità di questa pratica: "Sed quoniam per anglicos iste modus canendi vocatur discantus visibilis, modum infra quatuor lineas illum videre docebo, cui modo dantur novem regulae[32]". Se l'insegnamento di questa pratica ha certamente conosciuto una grande diffusione, le ragioni dell'introduzione del *sight* in Italia non possono però essere dovute solamente all'operare di Hothby. La testimonianza più eloquente dell'impatto che il *contrapunctus visibilis* – per usare una delle sue espressioni – ha avuto in Italia nel XV secolo è dovuta in realtà anche all'operare del parmigiano Nicolò Burzio. Nel suo *Musices opusculum* (Bologna, 1487), Burzio attribuisce questa pratica ai musicisti d'oltralpe e in particolare ai francesi:

> Sul contrappunto dei musici pratici, in uso presso gli oltramontani e specialmente presso i Galli. Ho deciso infatti di descrivervi brevemente quel contrappunto che ho appreso sin dall'infanzia – ovvero 'dall'età delle unghie tenere', come dicono i Greci. E fornirò questa descrizione non solo affinché essa serva da esempio per i musici, ma anche per i pratici cantori, i quali per la maggior parte, non avendo ambizione per il meglio, si abbassano piuttosto, sprezzate le regole dei musici, ad offrire il peggio.
>
> Dunque, ho esposto con il meno possibile di norme o di precetti di difficile comprensione tale regola per comporre; ma ora è necessario che le menti abbiano solo a cantare, ciò che si descrive indicato in questo modo[33].

31. Si veda Blackburn B. J., *Hothby, John*, in "Grove Music Online": http://www.oxfordmusiconline.com/.

32. http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/HOTRSC_TEXT.html. Un'altra testimonianza dell'origine inglese di questa tecnica si trova in Guilielmus Monachus, nel capitolo intitolato, *De modis anglicorum* (ca. 1480): http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/MONPREC_TEXT.html

33. Burtius N., *Musices opusculum*, Bologna, 1487, libro 2, cap. 6, trad. di Giordano Mastrocola. "De contrapuncto praticorum: qui ultramontanis et maxime gallicis est in vsu. Quem enim a teneris unguiculis ut aiunt greci contrapunctum didicerim vobis decrevi succincte describere. Non tamen ut musicis sit in exemplum: sed tantum prac-

Fa seguito una spiegazione sul modo di visualizzare le consonanze a distanza di ottava (ciò che gli inglesi chiamano *treble* nella teoria del *sight*) che si conclude con queste parole:

> Ho raccolto queste cose, infatti, che sono in uso specialmente nella pratica dei cantori oltremontani, quando cantano quotidianamente nelle cappelle principesche, affinché coloro che vogliano contrappuntare [*organizare*] sopra il canto piano, nelle quattro linee tanto usate, abbiano un accesso agevolissimo a varie vie e modi[34].

Burzio, nato verso il 1453, dice di aver imparato il contrappunto visivo in giovane età, perciò possiamo dedurre che questo metodo era già insegnato in Italia intorno agli anni sessanta. Il suo insegnante di musica a Parma era Johannes Gallicus, che aveva studiato all'Università di Pavia con John Hothby, ed era stato anch'egli avviato all'apprendimento della tecnica inglese. Il suo libro *De ritus canendi*, scritto nel 1464, è tramandato in due versioni manoscritte, e una delle due era stata copiata dal suo allievo Burzio nel 1478. Il trattato comprende un passaggio sul contrappunto che testimonia un cambiamento di approccio nell'insegnamento della teoria del grado. Mentre il metodo di Gallicus si basava sull'apprendimento delle serie di sillabe, in linea con la tradizione continentale, l'esempio che dovrebbero illustrare le regole proponeva una rappresentazione visiva degli intervalli, disponendo le sillabe della voce aggiunte nel rigo del canto piano, dove dovevano essere cantate[35].

ticis cantoribus: qui pro maiori parte non alta petentes sed ad infima potius spretis musicorum regulis condescendunt propinare. Igitur intellectus prout superius annotavi regulis vel preceptis talem regulam ad componendum minime: sed ad cantandum dumtaxat habeant menti necesse est: que in hunc modum notata describitur".

34. *Ibidem*. "Hec enim que maxime ultramontanis cantoribus sunt in practica dum in capellis principum quottidie cantant cumulavi : ut cupientibus super cantu plano organizare inter quatuor tantum lineas usitatas: diversis semitis ac modis aditum habeant patentissimum".

35. Londra, BL, Harley 6525, cc. 75v-76. Riproduzione in Sachs K.-J., *op. cit.*, pp. 202-203.

Questa concettualizzazione della dimensione visiva della musica da parte di un musicista che prediligeva la memorizzazione delle consonanze attraverso le sillabe, trova la sua controparte in uno dei trattati di John Hothby, che propone un percorso inverso: il cantante inglese, favorevole al *discantus visibilis*, combina le sillabe della solmizzazione con gli intervalli visualizzati nel rigo, fornendo una sorta di sintesi della 'regola del grado' e di quella del *sight*, come illustrato nella copia manoscritta (ms. O 29, c. 21) della Biblioteca Vallicelliana a Roma (Fig. 5).

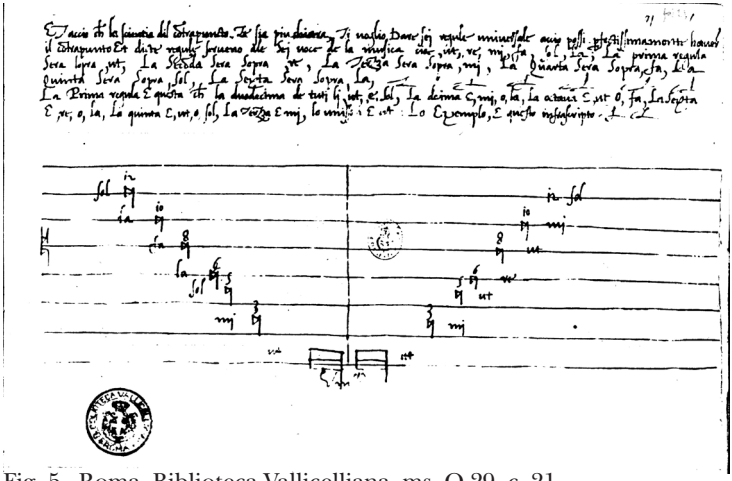


Fig. 5 - Roma, Biblioteca Vallicelliana, ms. O 29, c. 21.

Il testo introduttivo precisa: "Et accio che la scientia dil contrapuncto te sia piu chiara, ti voglio dare sei regule universale accio possi perfectissimamente havere il contrapunto. Et dicte regule serveno alle sei voce de la musica cioe ut re mi fa sol la". Seguono sei diagrammi che combinano la spazializzazione dei suoni e l'indicazione della loro natura attraverso un numero, con l'aggiunta delle loro 'traduzioni sillabiche'. Si noti che le sillabe mescolano i diversi gradi senza che si faccia mai riferimento a questo concetto.

Questi due esempi mostrano che l'adozione del principio visivo fu graduale per gli italiani, innestandola sulla

tradizione consolidata della 'mano del contrappunto'. Alcune fonti spagnole contemporanee suggeriscono un andamento simile per gli spagnoli: infatti, nonostante la resistenza di Bizcargui e di alcuni suoi colleghi, il contrappunto visivo s'impose ugualmente in Spagna nello stesso periodo. Guillermus de Podio dà una spiegazione nel suo trattato pubblicato nel 1495, che introduce in questo modo: "Infatti, posto l'unisono sul rigo musicale, è facile, in quello stesso luogo, rappresentarsi con la mente (*intelligere*) il diapason e intonarlo, e così per gli altri luoghi. Perciò, il contrappunto è ottimamente definito dai moderni 'visto' o 'visuale' (*visus seu visualis*)[36]".

Ma i 'moderni' a cui si riferisce l'autore non abbandonano mai completamente il sistema di *gamas*, stando a quello che dicono i trattati spagnoli di contrappunto all'inizio del XVI secolo. Domingo Marcos Durán e Diego del Puerto, che pubblicano entrambi le loro opere nel 1504, propongono infatti una descrizione di 'contrappunto del viso' seguito da tabelle di consonanze per sillabe molto dettagliate[37]. La concorrenza fra i due metodi denunciata da Bizcargui e dall'anonimo dell'Escorial si trasforma invece in complementarità, e l'antico metodo basato sulla memorizzazione sillabica integra con successo la dimensione visiva del metodo inglese. Un ultimo documento spagnolo riporta inoltre che 'la mano del contrappunto' e la visualizzazione nel tetragramma non sono mai stati in realtà antagonisti. La testimonianza è dovuta a Mateo Aranda, musicista e teorico spagnolo che viveva in Portogallo, con l'incarico di maestro del coro della Cattedrale di Évora all'epoca della pubblicazione del suo *Tractado de canto mensurable*[38].

36. De Podio G., *Ars musicorum*, Valencia, 1495, libro 6, cap. 5, trad. di Giordano Mastrocola. "Posito enim unisono ibidem diapason intelligere ac proferre facile est, et ita in caeteris, unde hoc modo contrapunctus visus seu visualis a modernis optime dicitur".

37. Marcos Durán D., *Sumula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal e instrumental práctica y especulativa,* Salamanca, c. 1504, capp. 5-10; del Puerto D., *Portus musice,* Salamanca, 1504, "De contrapuncto visus".

38. Aranda M., *Tractado de canto mensurable*, Lisbona, 1535.

In un passaggio di questo libro dedicato al contrappunto, Aranda afferma, a proposito delle note che il cantante deve aggiungere al canto piano: "sono poste su tutti i luoghi (*signos*) della mano al fine di riprodurre un contrappunto il più corretto e dettagliato possibile, e anche per velocizzare la memoria e l'occhio sul canto piano[39]". Con questa frase, Aranda sembra implicare che la mano è lo strumento per collegare la memoria e la voce. Questo è possibile solo a condizione di equivalenza, nella mente del cantante, tra la mano e la *scala*: in tal modo imparare le consonanze attraverso la mano ha certamente facilitato l'incorporazione del contrappunto, ma al tempo stesso non impediva una visualizzazione della consonanze nel tetragramma.

Conclusione: "ut successum extemporalem"

Come indicato in Appendice B qui di seguito, il contrappunto visivo non scompare dai testi didattici alle soglie del XVI secolo. Se ne trova traccia fino alla metà del XVII secolo in Italia, un paese che sembra quindi aver particolarmente apprezzato il suo uso. Vicente Lusitano ne dà certamente una presentazione efficace in un manuale pubblicato a Roma nel 1553 e ristampato a Venezia nel 1558 e il 1561:

> Perché si vedano tutte le note che sopra il canto Fermo si cantano all'improvista, le cinque linee del canto fanno quattro spatij, dunque la prima linea alta è ottava del primo spatio di sotto, & al contrario, & cosi si saprà de gli altri, dunque se il canto passa la linea piu alta, l'occhio verrà subito alla sua ottava bassa che è il primo spatio disotto, & cosi potrà salire, & scendere per le cinque linee, & quattro spatij quanto vorrà, & questo dò per cosa molto comendata, perche di qui nasce, la agevolezza, & destrezza grande d'alcuni contrapontanti, cioè, di veder tutte le note, & non gir come ciechi[40].

39. "assignanse en la mano por todos los signos para mas recto y abundante contrapuncto, y para mas presta la memoria y el ojo sobre el canto llano". Ivi. I, f. D viii v.

40. Questo passaggio e la sua più estesa versione manoscritta, redatta in spagnolo, si trovano ora in edizione moderna: *Chanter sur le livre à la Renaissance. Les traités de contrepoint de Vicente Lusitano,* a cura di Ph. Canguilhem Brepols, Turnhout, 2013, pp. 143-45 e 353.

La precisione e la semplicità di queste parole spiegano perché mezzo secolo dopo Pietro Cerone avesse deciso di tradurre parola per parola questo passaggio, che consacra lo sviluppo del contrappunto visivo. Cerone era originario di Bergamo, ma il suo trattato è scritto in spagnolo, la lingua ufficiale della corte di Napoli dove egli era al servizio come cantante della cappella Reale. Cerone, tuttavia, non si limita ad una semplice trascrizione: l'estratto si trova nel mezzo di una discussione che rappresenta l'adozione più completa del *sight* di cui oggi sia data testimonianza, e che merita uno studio separato[41]. Per ora, in sede conclusiva al nostro *excursus*, mi limiterò a sottolineare l'importanza dell'ultimo capitolo di questa sezione, che si distingue non solo dai testi precedenti, ma anche dal resto della letteratura teorica sul nostro argomento.

In questo capitolo, Pietro Cerone non è tanto interessato a descrivere il processo tecnico di visualizzazione e a spiegare come l'occhio e il suono si articolano, ma mira piuttosto a presentare il processo mentale perseguito dal cantante quando applica il *sight*. Il suo discorso descrive quattro modi diversi per passare da un grado all'altro del *sight*.

> Nel primo modo, possiamo a volte tenere gli occhi fissi su uno stesso punto, ma con la memoria e con la voce ci si muove sempre verso l'alto o verso il basso di un'ottava. Nel secondo modo è il contrario, vale a dire si rimane sulla stessa nota con la memoria e la voce, ma si sale o si scende di un'ottava con la vista; e questi due modi sono i più facili[42].

41. Cerone P., *El Melopeo y maestro,* Napoli, 1613. La questione della visualizzazione è affrontata nel libro IX, capp. 19-23, pp. 577-82. Il passaggio tradotto di Lusitano si trova a p. 579.

42. "La primera manera es, que avezes tenemos los ojos firmes en el mismo lugar, mas con la memoria y con la vos subimos ó baxamos octava. La segunda es, que otras vezes hazemos lo contrario, es asaver con la voz y memoria estamos firmes en la misma cuerda, mas con la vista subimos ó baxamos octava ; y estas son las mas faciles maneras". Cerone P., *op. cit.*, p. 581.

Il terzo e il quarto modo invece costringono i cantanti a separare mentalmente la voce e la vista più sottilmente, dal momento che né l'uno né l'altro mantengono lo stesso posto, visivo e sonoro, ma si muovono entrambi su un intervallo diverso. Questa abilità praticata dai 'professori' richiedeva senza dubbio una grande fantasia.

Infine, dobbiamo al frate francescano Giovanni D'Avella, ultimo autore a riferire del contrappunto visivo, un tentativo di comprendere il meccanismo sofisticato descritto qui da Cerone. Tra le sette cose che "principalmente deve saper il contrapontista eccellemente per sperarsene qualcosa di buono" appare in quinta posizione la seguente osservazione:

> deve sapere le lettere gravi, acute, e sopr'acute, e tenerle davanti gli occhi della mente, co' righi, e spatij, e discorrere con la mente, adesso sò nel grave, hora nell'acuto, e adesso nel sopr'acuto, per essempio, discorrere con la mente, adesso devo far, sopra questa nota, una quinta, adesso una quarta o terza, o altra consonanza, in modo che la mente sua sia un libro ben ordinato[43].

A differenza di tutti gli altri teorici che rendono conto di questa attività, D'Avella propone qui una vera introspezione nella psiche del cantante, che descrive i processi in atto quando cerca di contrappuntare. Non è l'unico, del resto, ad usare l'espressione 'occhi della mente', che si trovava anche nelle scritture del napoletano Scipione Cerreto mezzo secolo prima: "non voglio per questo restare di dire al studente quel tanto che deve osservare, volendo fare contraponto improviso, detto *ad videndum,* dico, che deve con gli occhi della mente vedere, & considerare quel che vuole dire[44]".

Quindi, si tratta di esternalizzare nella partitura una visione interiore, da cui deriva l'uso frequente del termine 'immaginare' nei teorici, da Leonel Power e le sue 'yma-

43. D'Avella G., *Regole di musica, divise in cinque trattati,* Roma, 1657, p. 144, ch. 91, "che deve saper il contrapontista".

44. Cerreto S., *Della prattica musica,* Napoli, 1601, IV, 4, p. 271.

ginations' fino a Pietro Cerone, che consiglia al cantante di 'immaginare' la presenza di una chiave finta al posto di quella effettivamente situata nel tetragramma. Questa introspezione mentale, che permette, per riprendere le categorie di Pisanelli, alla fantasia di recuperare le progressioni degli intervalli presenti nella memoria, non è forse mai stata così chiaramente espressa come da Guillermus de Podio nella sua *Ars musicorum* del 1495:

> Infatti, poiché il canto piano è rappresentato da quattro o cinque linee e dai relativi spazi, bisogna che lo si consideri come se lo si vedesse realmente, secondo le specie di contrappunto, semplici o composite; le quali, quando si trovano fuori dalle linee e dai predetti spazi, si dicono soltanto 'intellettuali[45]'.

Come ha sottolineato Giordano Mastrocola durante una discussione, il verbo usato per descrivere il processo immaginativo, qui tradotto da 'consideri' è *inspicio*, vale a dire *in-spicio*, ossia guardare all'interno. Quest'ultimo esempio mette in luce in modo eloquente il forte legame che unisce la musica e la retorica nel Rinascimento: nell'adattare al contrappunto cantato i precetti che Quintiliano elargisce all'apprendista-oratore quando egli deve pronunciare il suo discorso *ex abrupto*, i cantanti inglesi, e anche europei del XV e XVI secolo, utilizzano i meccanismi di una *inventio* che si realizza al momento de l'*actio*. Si tratta di un processo la cui efficacia oratoria è ben evidenziata da Quintiliano: "Accade spesso che l'oratore, guidato dal calore dello spirito e dell'ispirazione, raggiunga attraverso l'improvvisazione un successo che non potrebbe mai dare anche il più accurato lavoro[46]".

45. De Podio G., *Ars musicorum*, Valencia, 1495, l. 6, cap. 5 : "Cum enim cantus planus quaternis aut quinquennis lineis et earum spaciis describatur, consequens est ut per simplices contrapuncti species etiam compositas quasi visualiter illic inspiciamus quae per se assumptae cum fuerint situ et loco extra lineas et earum praedicta spacia intellectuales tantum dicuntur". Traduzione di Giordano Mastrocola.

46. "[…]cum eo quod, si calor ac spiritus tulit, frequenter accidit ut successum extemporalem consequi cura non possit". Ivi, X, vii, 13.

Appendice A: Fonti non italiane che documentano la cosiddetta "regola del grado"

Manoscritti

[Goscalcus, *Trattato di musica*] (Francia, 1375)
Berkeley, University of California Music Library, Ms. 744, e Catania, Biblioteche Riunite "Civica e A. Ursino Recupero", D 39.

Regula discantus (Inghilterra, fine del Trecento)
Londra, BL, Ms. Add. 21455.

"Nota quod quinque sunt species discantus", (Borgogna, ca. 1450 ?)
Parigi, BnF, ms. Lat. 7295, f. 110v.

[*Trattato di musica*] (Catalogna, fine del Quattrocento)
Vich, Museu Episcopal, ms. 208 (Inv. 7977)

Anonimo (Germania del Sud, 1476)
Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche-Musikbibliothek, 98 th. 4°, pp. 389-91.

Anonimo [*Tratado de la música*] (Spagna, 1480),
El Escorial, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo, ms. ç.III.23. Una copia del manoscritto fatta nel 1871 da Francisco Asensio Barbieri, oggi conservata alla BNM con la segnatura M/1282 si può consultare online presso il sito della Biblioteca Digital Hispanica.

Anonimo *Règle du contrepoinct* (Francia, ca. 1530)
Parigi, BSG, VM 187 RES, c. 23: aggiunta manoscritta a *L'art science et praticque de plaine musique* (Parigi, 1512).

Stampe

Guillaume Guerson, *Utilissime musicales regule* (Paris, ca. 1496 e ed. successive)

Domingo Marcos Durán, *Sumula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal e instrumental práctica y especulativa* (Salamanca, c. 1504)

Diego del Puerto, *Portus musice* (Salamanca, 1504)

Gonzalo Martìnez de Bizcargui, *Arte de canto llano et de contrapunto et canto de órgano con proporciones et modos* (Saragossa, 1508 ; 17/1592)

Appendice B: Fonti continentali che documentano la tecnica del *sight*

Manoscritti

Arte de melodía sobre canto llano y canto d'órgano (fine del Quattrocento)
Barcellona, BNC, ms. 1325, f. 12v : "Regles de contrapunt al visu".

[John Hothby], *Regule dil contrapuncto* (fine del Quattrocento)
Roma, BV, ms. O 29, ff. 18v-23v.
Edizione moderna: Gilbert Reaney (a cura di), *Johannes Hothby: De arte contrapuncti* (American Institute of Musicology, 1977) (*Corpus Scriptorum de Musica* 26)

Guilielmus Monachus, *De praeceptis artis musicae* (fine del Quattrocento)
Venezia, BM, ms. Lat. Z 336.
Edizione moderna: Albert Seay (a cura di), *Guilielmi Monachi: De preceptis artis musicae* (American Institute of Musicology, 1965) (*Corpus Scriptorum de Musica* 11)

Giovanni Spataro, *Ad fare contrapuncto ad videndum sopra el canto piano* (ca. 1510)
Londra, BL, Additional 4920.

[Vicente Lusitano], *Del arte de contrapunto* (ca. 1550)
Parigi, BnF, ms. Esp. 219.
Edizione moderna: Philippe Canguilhem (a cura di), *Chanter sur le livre à la Renaissance. Les traités de contrepoint de Vicente Lusitano* (Turnhout: Brepols, 2013)

Stampe

Nicolaus Burtius, *Musices opusculum* (Bologna, 1487)

Guillermus de Podio, *Ars musicorum* (Valencia, 1495)

Domingo Marcos Durán, *Sumula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal e instrumental práctica y especulativa* (Salamanca, ca. 1504)

Diego del Puerto, *Portus musice* (Salamanca, 1504)

Giovanni del Lago, *Breve introduttione di musica misurata* (Venezia, 1540)

Vicente Lusitano, *Introduttione facilissima, et novissima* (Roma, 1553 ; 2/Venezia, 1558 ; 3/Venezia, 1561)

Scipione Cerreto, *Della prattica musica* (Napoli, 1601 ; 2/1611)

Pietro Cerone, *El Melopeo y maestro* (Napoli, 1613)

Giovanni d'Avella, *Regole di musica, divise in cinque trattati* (Roma, 1657).

Stefano Lorenzetti

"Cibo degli occhi, cibo degli orecchi" Memoria, *pronunciatio* e l'arte di cantare *alla mente*

…né si può porre perfettamente agli inchiostri
Girolamo Maschera, *Il fiore della retorica*

La *pronunciatio* retorica, nella sua bidimensionalità di *vox* e di *gestus*, convergenti nell'atto, è stata evocata sovente, nelle fonti musicali del Rinascimento italiano. Forse vagheggiata come suprema istanza modellizzante dell'agire supremo del musico pratico, essa ha finito per costituire il paradigma comportamentale che traduce la percezione sonora in percezione visiva, la norma che organizza la diffrazione sensoriale tra i sensi nobili, il codice che lega la dimensione più immateriale del suono alla dimensione più materiale del corpo, attraverso la mediazione del viso, al tempo stesso carne e anima.

In un mondo in cui l'ascoltare è solitamente anche un vedere, non stupisce che, ogniqualvolta le fonti offrono schegge di esecuzioni percepite o auspicate, ci sia, più o meno occultato tra le pieghe del discorrere, un riferimento alla *pronunciatio*[1].

Anche un autore come Silvestro Ganassi, non particolarmente sensibile all'eleganza retorica della scrittura, ne assume in pieno la *lectio* quando, nel suo bizzarro mix di dialetto veneto e lingua italiana, descrive come il violista da gamba debba atteggiare il proprio animo e il proprio corpo ai dettami della musica:

> È di necessità per duoi raggioni doversi movere con la persona: uno per non parer essere di pietra, l'altra per causa de la musica ben composta su le parole: però il movere suo serà proportionato alla musica ben formata su le parole, dove se la musica sarà mistevole per parole tal ancora gli membri farà la sua moventia conforme,

1. Cfr. Gallo F. A., '*Pronunciatio*': *Ricerche sulla storia di un termine retorico-musicale*, in "Acta musicologica", 35 (1963), pp. 38-46.

> e l'ochio come principal in giustificar la conforme moventia sera compagnato dal peio e bocca, e mento della faccia & il collo appressati alla spalla più e manco secondo il bisogno a simile suggietto formato a tal parole. Così nelle parole over musica allegra come parole e musica mesta, & hai da calcar l'arco forte e pian e tal volta ne forte ne pian cioè mediocramente come sera alle parole, e musica mesta operare l'archetto con leggiadro modo, & alle fiate tremar il braccio de l'archetto, che è alla musica allegra calcar l'arco con modo proportionato a tal musica, & a questo modo verrai a far la moventia & con dar il spirito all'istromento con proportione conforme ad ogni sorte di musica, e questo discorso ti basterà volendo io seguitar la brevità molte cose si potria dire: ma questo basterà: perché se tu lo considerarai di molto verrai in cognitione che restarai contento, e questo mio raggionamento è in tanto proposito necessario, quanto è ne l'oratore audatia esclamation, gesti, movimenti, & alle volte imitar il ridere, & il pianger per la conformità de la materia, & altre cose conveniente: e se tu poni la raggione in regola non trovarai che l'oratore rida per le parole del pianto il simile il sonatore alla musica allegra non praticarà l'archetto leggier, e movimenti simili e conformi alla musica mesta perché l'arte non imiteria la natura, & seguiteria il denigrar il vero effetto de l'arte che è d'imitar la natura, però il si debbe imitar l'effetto in musica cavato dalle parole con tutte le circonstantie sopraditte infin'a qui sei ammaestrato da quanto il tenir la viola, & il portamento della persona con gli movimenti in proposito ne l'effetto della bellezza[2].

Nell'enfatizzare le qualità espressivo-comunicative del retore, Ganassi dichiara il suo debito nei confronti dell'*ars oratoria*: la *performance* del musico deve modellarsi, infatti, sulla *performance* dell'oratore, regolata dai precetti dell'ultima delle cinque parti in cui si articola la dottrina dell'elaborazione retorica[3]. Nelle sue parole, può cogliersi l'eco delle argomentazioni di Quintiliano, magari filtrate e riscritte da qualcuno dei suoi infiniti commentatori[4].

2. Ganassi S., *Regola rubertina*, ad instantia de l'autore, Venezia, 1542, c. VIr.

3. Il canone retorico si articola in *inventio, dispositio, elocutio, memoria* e *pronunciatio*.

4. "There is hardly an author on music in the last half of the sixteenth century who does not dip into Quintilian's *Institutio oratoria*.

Compendio di una tradizione retorica gloriosa, la parte dell'*Institutio oratoria* dedicata alla *pronunciatio* si apre, non a caso, citando Cicerone, il maestro, che nel suo *De Oratore* la definiva "una specie di linguaggio […], una sorta di eloquenza del corpo[5]". Gestione dell'occhio e dell'orecchio "attraverso cui ogni affetto penetra nell'animo", l'*actio* agisce regolando la gestualità del corpo e della voce in modo quasi magico, tanto da rivendicare per sé una preminenza assoluta, come fosse l'unico strumento dell'oratoria, poiché senza questo ogni altro strumento sarebbe vano:

> Per conto mio sarei disposto ad affermare che un discorso anche mediocre sostenuto dalle forze dell'*actio* sarà più valido del migliore discorso che ne sia privo: se è vero che anche Demostene, richiesto quale fosse in ordine di importanza il primo strumento dell'oratoria, diede la palma e poi il secondo e il terzo posto alla maniera di declamare, finché non smisero di interrogarlo, sì che poteva sembrare averla egli giudicata non il più importante, ma l'unico suo strumento[6].

Nel tradurre l'affetto in senso, spicca l'eccellenza del viso, il cui elemento dominante sono gli occhi "attraverso i quali soprattutto traspare lo stato d'animo, talché, pur

It was one of the first printed books containing a discussion of music (Rome 1470). It spread the idea that music is closely allied to oratory and that, like oratory, it has the function of moving listeners to various passions". Palisca C.V., *'Ut oratoria musica': The Rhetorical Basis of Musical Mannerism in the Sixteenth Century* (1972), in Ead., *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, Clarendon Press, Oxford, 1994, pp. 282-309 (287).

5. "Namque actionem Cicero alias 'quasi sermonem', alias 'eloquentiam quandam corporis' dicit". Quintiliano M.F., *Institutio oratoria*, a cura di R. Faranda e P. Pecchiura, UTET, Torino, 1979, XI, 3, 1, v. II, pp. 552-555.

6. "Equidem vel mediocrem orationem commendatam viribus actionis adfirmarim plus habituram esse momenti quam optimam eadem illa destitutam. Si quidem et Demosthenes, quid esset in toto dicendi opere primum interrogatus, pronuntiationi palmam dedit eidemque secundum ac tertium locum, donec ab eo quaeri desineret, ut eam videri posset non praecipuam, sed solam iudicasse". Ivi, XI, 3, 5-6, v. II, pp. 554-555.

senza movimento, risplendono per la gioia o si coprono di una nube di tristezza[7]". Nel tradurre l'affetto in senso, spicca unitamente l'eccellenza della voce, intermediaria percettibile della mente, che colma la distanza tra oratore-musico e giudice-pubblico, disponendo quest'ultimo ad accogliere gli affetti del primo[8].

Se Ganassi aveva eletto l'oratore a modello del musico, Quintiliano chiama la musica a soccorrere l'oratore per guidarlo a comprendere le infinite potenzialità della modulazione della *vox*, spronandolo ad assimilare la lezione di colei che – capace di provocare stati d'animo anche senza l'ausilio della parola, con la sola forza del suono degli strumenti – è suprema suscitatrice di sentimenti nell'uditorio:

> La musica ha due cadenze, in relazione l'una alla voce, l'altra ai movimenti del corpo: tanto è vero che si richiede una misura appropriata sia dell'una che degli altri. Il musico Aristosseno divide il concetto di voce in *rhythmós* (ritmo) e in *melos* (canto), dei quali il primo consiste nella modulazione del tema, il secondo nella melodia e nei suoni. E non saranno, dunque, necessarie all'oratore tutte queste nozioni, di cui la prima riguarda il gestire, la seconda la collocazione delle parole, la terza le inflessioni della voce, che avviene sovente di fare nel corso di un'orazione? […] Giacché il musico, modulando la voce, esprimerà nobili sentimenti con forza, sottolineerà i momenti lieti con dolcezza, attenuerà il suo canto per quelli né tristi né lieti e procederà senz'altro in armonia con i sentimenti che sia accompagnano a quel che si dice. Orbene, anche in un'orazione l'alzare la voce, l'abbassarla, l'infletterla mirano a suscitare sentimenti nell'uditorio; e diversa è la modulazione nel collocamento dei termini e, per usare la stessa parola, nella gradazione della voce, a seconda che tentiamo di eccitare lo sdegno o la compassione del giudice; *poiché ci accorgiamo che*

7. "Sed in ipso vultu plurimum valent oculi, per quos maxime animus emanat, ut citra motum quoque et hilaritate enitescant et tristitiae quoddam nubilum ducant". Ivi, XI, 3, 75, v. II, pp. 580-581.

8. "Sic velut media vox, quem habitum a nostris acceperit, hunc iudicum animis dabit: est enim mentis index ac totidem quo tilla mutationes habet. [Così la voce, come un'intermediaria, disporrà il giudice a seconda dell'intonazione ricevuta dal nostro stato d'animo: è in sostanza l'interprete della mente e subisce tanti mutamenti, quanti ne subisce quella]". Ivi, XI, 3, 62, v. II, pp. 576-577.

anche con gli strumenti, che sono privi della parola, possiamo provocare stati d'animo diversi[9].

Il legame strutturale, che unisce musica e oratoria, consiste nella necessità condivisa di variare il suono in funzione dell'affetto: il cerchio pare chiudersi nel sancire tale relazione privilegiata e costitutiva, la quale, forse, va anche al di là di quella generale tendenza che farà della retorica, nel Cinquecento, una sorta di tecnica condivisa cui attingeranno variamente un po' tutte le arti[10].

"Audatia, esclamation, gesti, movimenti"

L'impossibilità di "poter porre in iscritto tutte le sorti delle voci, & moti del corpo che può fare un Oratore parlando[11]", alimenta il paragone con la *performance* musicale, la quale condivide, con l'*actio,* la costitutiva, ineffabile indicibilità. La relazione instaurata da Ganassi riconosce la presenza di un comune territorio incognito rappresentato da quelle qualità dell'oratore, che, tra tutte, il musico dovrebbe assumere su di sé: "audatia, esclamation, gesti, movimenti". L'acquisizione di tali qualità non deve essere vista come generica esortazione ad una comunicazione efficace, bensì esse devono essere considerate quali vere e proprie tecniche retoriche, richiamate *ad hoc*, che rivelano

9. "Numerus musice duplices habet, in vocibus et in corpore: utriusque enim rei aptus quidam modus desideratur. Vocis rationem Aristoxenus musicus dividit in ρυθμόν et μέλος, quorum alterum modulatione, alterum canore ac sonis constat. Num igitur non haec omnia oratori necessaria? Quorum unum ad gestum, alterum ad conlocationem verborum, tertium ad flexus vocis, qui sunt in agendo quoque plurimi, pertinet […]. Namque et voce et modulatione grandia elate, iucunda dulciter, moderata leniter canit totamque arte consentit cum eorum, quae dicuntur, adfectibus. Atqui in orando quoque intentio vocis, remissio, flexus pertient ad movendos audientium adfectus, aliaque et conlocationis et vocis, ut eodem utar verbo, modulationem concitationem iudicis, alia misericordiam petimus, adfici animos in diversun habitum sentiamus". Ivi, I, 10, 22-25, v. I, pp. 190-191.

10. Su questo processo si veda Morpurgo-Tagliabue G., *Anatomia del barocco*, Aesthetica ed., Palermo, 1987.

11. Maschera G., *op.cit.*, p. 201v.

una profonda conoscenza dei meccanismi della *persuasio* da parte del musicista veneziano.

L'*audacia* è, infatti, l'esplicita ricerca di straniamento[12] promossa dall'oratore al fine di evitare la monotonia, attraverso, appunto, i meccanismi dell'*audacior ornatus*, che agiscono nel dominio del *pathos*, la più radicale ed estrema categoria dell'affettività retorica[13]. L'etimologia da cui l'*ornatus* deriva – gli ornamenti che impreziosiscono la tavola di un banchetto – ci ricorda che il discorso retorico, così come la *performance* musicale sono una sorta di 'cibo per gli occhi e per gli orecchi', da consumare[14]. Essi tendono ad enfatizzare, rendendola parimenti conoscibile e gradevole, la dimensione 'mimetica' – depositaria dei contenuti che illuminano l'esistenza –, che nutre ogni realizzazione artistica. Nella musica, come nella retorica, la dimensione mimetica si realizza tanto nella costruzione, quanto nella realizzazione del discorso. Ganassi allude, evidentemente, più alla seconda fase che alla prima, anche se queste non sono facilmente distinguibili e rigidamente separabili, poiché interagiscono l'una con l'altra, entrano l'una nell'altra, si sovvertono l'una con l'altra.

L'*audacia* produce, così, una 'enfasi semantica' che, nella *pronunciatio*, si rende evidente attraverso un aumento d'intensità della *vox* e di movimento del *gestus*. Tale enfasi semantica è una 'pregnanza' che intensifica la mimesi, spingendola verso i territori della metafora più audace e straniante: quella connotata da campi di immagini la cui relazione di somiglianza è oscura ed ellittica.

12. "Lo straniamento è l'effetto psichico che l'imprevisto, l'inatteso come fenomeno del mondo esterno esercita sull'uomo. Questo effetto è uno *choc* psichico che può realizzarsi in diversi gradi e maniere". Lausberg H., *Elemente der literarischen Rhetorik*, Max Hueber Verlag, Monaco, 1967 (1° ed. 1949), trad. it. *Elementi di retorica*, il Mulino, Bologna, 1969, p. 60.

13. Il grado di emozione più violenta si chiama *pathos* (*affectus concitati*); il grado di emozione più moderata (*affectus mites atque compositi*) si chiama *ethos*. Ivi, p. 52.

14. "Seguono poi le temprate voci, & i gratiosi gesti del corpo, questi come cibi de gli occhi, e quelle come cibi dell'orecchie di coloro che odono", Maschera G., *op.cit.*, p. 199v.

L'esigenza di bellezza dell'*ornatus* musicale è soddisfatta dalla felice interazione della *vox* – qui rappresentata dalla bellezza uditiva, prodotta dalla sapiente gestione delle potenzialità espressive dell'archetto della viola – con il *gestus* – rappresentato invece dalla bellezza visiva, promossa dall'altrettanto sapiente atteggiarsi del corpo, ed in particolare del viso, di cui l'occhio, come già accennato, costituisce l'organo più nobile, quello che, *par excellence*, accoglie e registra il mondo fenomenico trasferendolo all'interno del soggetto, per poi nuovamente rivelarlo al mondo. Ed è, esattamente, la relazione tra *interno* ed *esterno*, tra *dentro* e *fuori* che la *pronunciatio* innesca, consentendo alla fisicità del suono-corpo-voce di parlare in nome dello spirito: il suono-corpo-voce rispecchia gli affetti, istituendo una sorta di relazione analogica che consente alle passioni di dichiararsi al mondo.

La corrispondenza mimetica tra affetti interni e la loro enunciazione esterna attiva la trasformazione metaforica: rendere dicibile l'emozione non significa semplicemente manifestarla all'uditorio, bensì piegare quell'uditorio alla medesima temperie emotiva, in virtù di una raggiunta dicibilità, possibile unicamente come specchio del non dicibile. Lo specchio, come oggetto-metafora, testimonia, infatti, della "riflessività del sensibile, che esso traduce e raddoppia[15]". Esso converte il corpo vedente in corpo interamente visto, che investe gli altri corpi veduti in virtù della raggiunta, totalizzante visione di sé. Analogamente, solo la totalizzante sonorizzazione dell'affettività interiore del soggetto consente di investire l'affettività dei soggetti altri che condividono il medesimo spazio di esperienza vitale.

"& cantilenas ornare, & in ipsis omnes omnium affectus exprimere"

Quale prassi esecutiva potremmo accostare all'oratoria *audacia* auspicata nella *Regola Rubertina*? Ganassi ha

15. Merleau-Ponty M., *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989, p. 27.

il merito storico di aver aperto, con la sua *Fontegara* del 1535, la vasta silloge di trattati 'sulla diminuzione' che si estenderà sino alla seconda metà del secolo successivo[16]. È proprio la consuetudine di abbellire, *ex tempore*, una linea melodica, a poter essere interpretata secondo l'*ordo* retorico. In un aneddoto narratoci da Anton Francesco Doni, ad esempio, la reazione di uno sprovveduto ascoltatore di fronte ai virtuosismi di Giovan Jacopo Buzzino appare, senza dubbio, straniante:

> M. Giovan Jacopo Buzzino sonando di Violone il soprano, come egli fa miracolosamente, un che pareva dà qualcosa gli dice nel bel mezo del sonare; ò Signore menate le dita più adagio, che fa brutto vedere menare tanto le dita sopra il manico. Et egli sopportando la insolentia sua cominciò a sonare senza diminuire; e perché il goffo sentendo mancare l'harmonia, vergognandosi à dirgli che menasse le dita; o più tosto non sapendo, che si fusse suono; disse presontuosamente; sonate un poco tutti, dà ballare[17].

L'operato del Buzzino, che *diminuisce* intensamente la linea del soprano di una composizione polifonica, provoca uno straniamento visivo-auditivo, esplicitamente denunciato dall'ingenuo ascoltatore.

Da buon musico-oratore, Giovan Jacopo cerca un *remedium* per mediare tra la sua intenzione di straniamento e lo straniamento recepito dal *goffo*, astenendosi dal diminuire. Ma il *remedium*, in quanto esperienza del consueto, si traduce immediatamente in *tedium*, in quella mancanza d'armonia, produttrice di *fastidium*, che è generata dall'assenza di *varietas*: quasi suo malgrado l'ascoltatore è, così, costretto ad ammettere che un'esecuzione priva dell'*audacior ornatus,* prodotto dalla diminuzione estensiva uditasi in

16. Per una bibliografia della trattatistica sulla diminuzione cfr. Ferand E. T., *Didactic Embellishment Literature in the Late Renaissance: A Survey of Sources*, in *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reeese*, a cura di J. La Rue, W.W. Norton & Company, New York, 1966, pp. 154-172.

17. Doni A. F., *Dialogo della musica*, appresso Girolamo Scotto, Venezia, 1544, p. 6v.

precedenza, sia comunicativamente insostenibile, al *tutto* parendo sostituirsi il *niente*.

L'inefficacia percettiva di eseguire semplicemente le note scritte sembra leggersi anche nell'avviso al lettore de *Il secondo Libro delli Motetti di Bartholomeo Barbarino da Fabriano detto il Pesarino* (1614):

> Perché ho inteso da molti che nel primo Libro di Motetti, che già diedi alla stampa per cantarsi da una voce sola, ve ne siano alcuni di essi che riescono difficili à potersi cantare da chi non ha dispositione di passaggiare. Per tanto ho voluto in questo secondo far la parte che canta in due modi, e semplice e passaggiata. La semplice per quelli che non hanno dispositione, & per quelli che hanno contrapunto e dispositione, che da loro medesimi potranno formare i passaggi, e l'altre circonstantie che si richiedono per la buona maniera di cantare. La passaggiata poi, per quelli che havendo dispositione, *non hanno contrapunto da poter formare la diminutione come regolatamente si deve*[18].

La parte 'semplice', senza ornamentazione scritta, è destinata sia a coloro che non hanno disposizione né di 'gorgia' né di contrappunto, e devono quindi rassegnarsi a 'pronunciare' semplicemente ciò che è scritto; sia a coloro che, avendo la capacità di costruirsi estemporaneamente i propri passaggi, le possiedono entrambe. Mentre la parte 'passeggiata' è predisposta per quelli che, pur avendo disposizione di 'gorgia', "non hanno contrapunto da poter formare la diminutione come regolatamente si deve".

Al di là delle loro modalità di produzione, i 'passaggi' innescano un necessario meccanismo di amplificazione retorica dell'oggetto musicale che gravita essenzialmente sul piano della *performance*, della *pronunciatio* retorico-musicale, poiché è soltanto per prevenire la possibile inadeguatezza del cantore che il compositore ritiene di dover intervenire

18. Barbarino B., *Il secondo Libro delli Motetti*, stampa del Gardano, Venezia, 1615, *Avviso ai lettori*.

fissando su carta ciò che, a rigore, non potrebbe né dovrebbe consegnarsi alla scrittura.

Così l'autore visualizza su due pagine contigue tanto il testo musicale quanto la 'registrazione' di una sua esecuzione possibile, o, se vogliamo retoricamente declinare questa bidimensionalità, l'orazione scritta e la sua declamazione orale (Fig. 1).

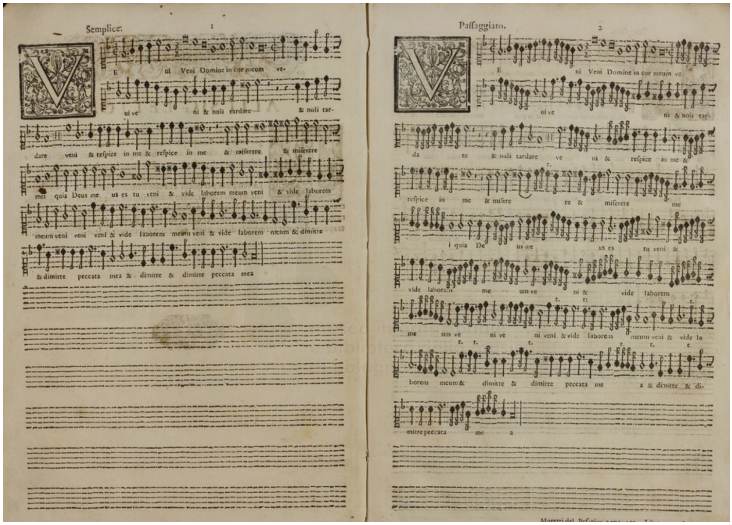


Fig. 1 - Bartolomeo Barbarino, *Il secondo Libro delli Motetti*, Venezia 1615.

La funzione di *amplificatio* assolta dai 'passaggi' è accuratamente discussa dalla trattatistica: nel *Compendium musices descriptum* (Norimberga 1552), di Adrian Petit Coclico – un testo programmaticamente votato all'insegnamento della pratica musicale di base, senza grandi pretese teoriche – il capitolo *De elegantia et ornatu, aut pronunciatione in canendo* distingue melodia *simplex* e melodia *elegans*. Quest'ultimo termine, come testimonia l'accostamento proposto nel titolo con l'*ornatus* e la *pronunciatio*, è inteso nella sua specifica valenza retorica di 'causa efficiente' dell'eloquenza: il musico per essere eloquente deve essere elegante, e

per essere elegante deve ornare convenientemente il suo canto (Fig. 2)[19].

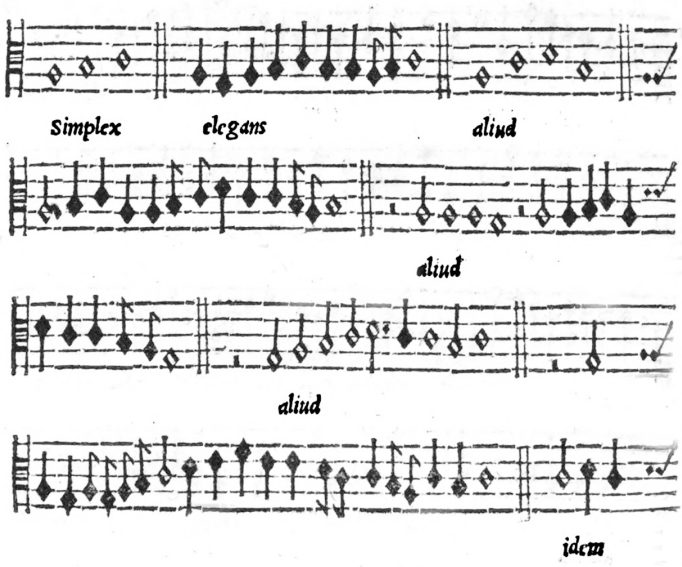


Fig. 2 - Adriano Petit Coclico, *Compendium musices descriptum*, Norimberga, 1552.

L'eleganza è una modalità dell'*ornatus* che può accompagnare tanto le virtù della *puritas* e della *perspicuitas*, tipiche del *genus subtile*, quanto quelle della *gratia* o *suavitas* appartententi, invece, al *genus medium*: "Vissero preso di noi molti principi di musicisti, quali Josquin de Pres, Pietro de

19. "In tertio genere, sunt Musici praestantissimi, et ceterorum quasi reges, qui non in arte docenda haerent, sed theoriam optime et docte cum practica coniungunt, qui cantuum virtutes, et omnes compositionum nervos intelligunt, et vere sciunt cantilenas ornare, in ipsis omnes omnium affectus exprimere, et quod in Musico summum est, et elegantissimum vident, et in omnium admiratione sunt, quorum cantilenae, vel solae sunt admiratione dignae". Petit Coclico A., *Compendium musices descriptum*, Impressum Norimbergae in officina Ioannis Montani, & Ulrici Neuberi 1552 (facs. Kassel, Bärenreiter, 1954), pp. Biiij*r.*-Biiij*v.* Sul concetto di eleganza cfr. Harràn D., *Elegance in Sixteenth-Century Music Criticism*, in "Renaissance Quarterly", 41 (1988), pp. 413-438.

la Rue, Giacomo Scampion e altri che devono essere ammirati per aver composto cadenze eleganti e soavissime[20]".

L'allusione alle qualità sonore delle cadenze dei famosi musicisti citati, descritte mediante l'esplicito accostamento di *suavitas* ed *elegantia*, farebbe propendere per una concezione dell'*ornatus* di efficace, ma moderata ornamentazione, che gravita nell'ambito del *delectare*. Come testimonia l'esempio di musicale eleganza, fornitoci da Coclico, trattasi di una *concinnitas* armoniosa, aliena dalle radicalizzazioni dell'*audacior ornatus* auspicate, invece, da Ganassi e messe in atto da Buzzino.

"Rompere sì col Canto la corrente dell'oratione"

Ciò che accomuna tanto il musico veneziano quanto il teorico fiorentino all'allievo di Josquin, è l'assimilazione dell'*ornatus* alla *pronunciatio*. Sebbene l'*ornatus* si collochi all'interno dell'*elocutio*, la parte della dottrina dell'elaborazione retorica che sovrintende all'espressione linguistica delle idee ritrovate nell'*inventio*, una tradizione, che potremmo far risalire almeno al *De oratore* di Cicerone, tende ad accomunare *elocutio* e *pronunciatio* nella trattazione *quomodo,* alimentando l'ambiguità circa la natura, la funzione e le modalità di creazione-ricreazione dell'*ornatus*[21].

Per di più, l'arte retorica viene integrata con *exercitationes* che trasformano "testi scritti nella lingua materna per mezzo di *paraphrasis* secondo le categorie del mutamento. In questo esercizio va fatta particolare attenzione

20. "Vixerunt apud hos Musicorum principes plurimi, Iosquinus de Pres, Petrus de La rue, Iacobus Scampion, et alij, qui admirandis, et suavissimis clausularum elegantijs usi sunt". Petit Coclico A., *op. cit.*, p. Hij*v*.

21. Nel *De oratore*, la retorica è suddivisa in tre parti: *inventio* (quid), *dispositio* (quo quid loco), *elocutio* e *pronunciatio* (quomodo). Cfr. Freedman J. S., *Cicero in Sixteenth- and Seventeenth-Century Rhetoric Instruction*, in "Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric", 4 (1986), pp. 227-254 (247). Tale concezione troverà accoglienza in area germanica ed in particolare nell'impostazione retorica di Bartholomaeus Keckermann che includerà direttamente *memoria* e *pronunciatio* nell'ambito dell'*elocutio* (Ivi, p. 248).

all'omissione o all'aggiunta di *ornatus*[22]". Si sancisce, così, una doppia vita dell'*ornatus* che riguarda tanto la creazione dell'oggetto, quanto la sua esecuzione. Un insieme lineare, che ha una direzione spazio-temporale distinta in *tria loca*, *initium*, *medium* e *finis*, può essere mutato attraverso la *adiectio*, che consiste nell'aggiunta all'insieme dato di un elemento nuovo: aggiunta quantitativa di una parte materiale e/o *amplificatio* dell'effetto d'intensità che consiste nell'impiego di più *res* e *verba* di quanto necessario.

Da un punto di vista concettuale il mutamento retorico descrive con esemplare esattezza l'analogo processo che governa l'inserimento della diminuzione su un oggetto musicale preesistente. L'uso generalizzato di tali tecniche produce un sostanziale mutamento di pronuncia del testo musicale il quale subisce una sorta di 'ingrandimento percettivo' che parte sì dal suo essere testo scritto, ma, al tempo stesso lo trascende, costruendo, sulla superficie scrittoria, un *sovra-testo* governato da un'oralità modellata dalle leggi della declamazione performativa che lo oscura e lo occulta, consentendogli di arrivare, solo in maniera intermittente ed episodica, alla soglia del suono sensibile.

La consapevolezza di questa dialettica tra testo scritto e sovra-testo orale, alimenta un conflitto identitario tra le figure del compositore e dell'esecutore che Zarlino cerca di comporre definendo in dettaglio le mansioni dell'uno e dell'altro:

> Cercarà adunque il Compositore di fare, che le Parti della sua cantilena si possino cantar bene & agevolmente: & che procedino con belli leggiadri & elleganti Movimenti; accioché gli auditori prendino diletto di tali modulationi, & non siano da veruna parte offesi. Quelle cose che appartengono al Cantore sono queste: Primieramente dee con ogni diligenza provedere nel suo cantare di proferire la modulatione in quel modo, che è stata composta dal Compositore; & non fare come fanno alcuni poco aveduti, quali per far tenere più valenti & più savii de gli altri, fanno alle volte di suo capo alcune diminutioni tanto salvatiche (dirò così)

22. Lausberg H., *op. cit.*, p. 265.

> & tanto fuori di ogni proposito, che non solo fanno fastidio a chi loro ascolta; ma commettono etiandio nel cantare mille errori: conciosia che alle volte vengono a fare insieme con molte Discordanze due, o più Unisoni, o due Ottave, o veramente due Quinte & altre cose simili che nelle Compositioni senza alcun dubbio non si sopportano. Sono poi alcuni, che nel loro cantare fanno alle volte una voce più acuta, o più grave di quello, che è il dovere, cosa che non hebbe mai in mente il compositore; si come in luogo del Semituono cantano il Tuono, o per il contrario, & altre simili cose; la onde, oltra l'offesa del Senso ne seguono di poi infiniti errori. Debbano adunque li Cantori avertire, di cantar correttamente quelle cose, che sono scritte secondo la mente del Compositore, intonando bene le voci, & ponendole ai loro luoghi; cercando di accomodarle alla Consonanza, & cantare secondo la natura delle parole contenute nella compositione[23].

La probabile inefficacia di tale monito – almeno a tener fede alle numerose *lamentationes* dei compositori che continueranno a riempire trattatistica e fonti musicali di varia natura – rivela, quasi paradossalmente, la difficoltà a far condividere la netta differenza qualitativa proposta tra le due figure, poiché l'esecutore non accetterà, come suggerito da Zarlino, "di proferire la modulatione in quel modo, che è stata composta dal Compositore", ritenendo quell'invito lesivo sia delle proprie prerogative identitarie, sia del tutto inefficace sul piano percettivo. Alzando il velo della censura umanistica – che invariabilmente ripete il *refrain* del primato della parola sulla musica, così ossessivamente iterato per esorcizzare, forse, una realtà effettuale ben diversa –, Zacconi ricorda che colui che si astiene dal 'far di gorgia' "poco da' cantori vien stimato poiché poca sodisfattione dà agli ascoltanti". E poi aggiunge:

> Le vaghezze, & gli accenti si sono fatti col spezzar, & rompere delle figure […]: le quali rendano tanto piacere e diletto, che ci pare d'udir tanti bene amaestrati Augelli, che col cantar loro ci rapiscono

23. Zarlino G., *Institutioni harmoniche [..] di nuovo in molti luoghi migliorate, di molti belli secreti nelle cose della prattica ampliate*, Francesco dei Franceschi Sanese, Venezia, 1573 (1ª ed. 1558), facs. Gregg Press, Ridgewood, N. J., 1966, III, XLVI.

> il cuore, & ci fanno rimanere del cantar loro molto ben contenti. Questi tali che hanno tanta prontezza, & possanza di pronuntiar a tempo tanta quantità di figure con quella velocità pronunciate: hanno fatto e fanno si vaghe le cantilene; *che chi hora non le canta come loro agli ascoltanti dà poca sodisfattione, & poco da' cantori vien stimato*[24].

Il musico marchigiano elegge il punto di vista percettivo e lo utilizza come criterio di legittimazione della diminuzione, indipendentemente dal viatico dei compositori. Egli ragiona da retore, rilevando come l'astenersi dai passaggi produrrebbe una *pronunciatio* mutilata, fonte di una *persuasio* inefficace, incapace di soddisfare il sistema di attese degli 'ascoltanti'. Servendosi come scudo dell'autorità di Plinio, che nella sua *Historia naturale* descrive il canto dell'usignolo[25], Grazioso Uberti è ancora più esplicito nel rivendicare il primato del suono: "Da questa descrittione [di Plinio] si può raccogliere che la dolcezza del canto, non consiste nel proferire, e fare intendere le parole; ma nella soavità della voce, [e] nella varietà del suono, hor grave, hor tardo, hor diminuto[26]".

La centralità del sensibile sonoro è metaforicamente incarnata dall'usignolo, dotato della facoltà di possedere, per natura, ciò che il cantore riesce con "istudio e fatica" ad apprendere, per artificio. Le fascinazioni sensoriali attivantesi per mezzo del sapiente impiego dell'*ornatus*, non limitandosi a *riprodurlo*, entrano nell'oggetto musicale per *riscriverlo* a propria immagine. Se per la musica che costituisce il canone colto occidentale (da Mozart a Wagner, per intenderci) l'atto riproduttivo è *initium et finis*, poiché mediante esso s'inverano tutte le possibili *qualitates* dell'interprete (gusto, sensibilità, inventiva, talento…), per questo mondo *initium et finis* è, invece, la *riscrittura dell'esistente*: un concetto fondamentale della cultura di stampo classicistico che, al tempo stesso, spiega e legittima

24. Zacconi L., *Prattica di musica*, vol. I, Girolamo Polo, Venezia, 1596, facs., Forni s.d., Bologna, p. 58r.

25. Plinio, *Naturalis historia*, libro X, cap. 29.

26. Uberti G., *Contrasto musico. Opera dilettevole*, Lodovico Grignani, Roma, 1630, facs. a cura di G. Rostirolla, LIM, Lucca, 1991, pp. 84-85.

la peculiarità di una musica che ridefinisce continuamente se stessa, che continuamente assume forme diverse, che indossa, inevitabilmente, vesti sensoriali e percettive d'inatteso, disorientante straniamento.

Se nelle più estreme sperimentazioni dell'*audacior ornatus* musicale il testo verbale potrebbe arrivare a perdersi completamente nell'incomprensibilità, in un impiego più moderato e saggio, l'ingrandimento testuale, promosso dalla 'tecnica della diminuzione', potrà realizzarsi in una sempre nuova e irripetibile dialettica tra la pronuncia ben intelligibile del significato di parole chiave e il flusso melodico che quelle parole trasforma in puro suono significante:

> Qui la chiarezza delle parole non fugge con le fughe del Musico, né l'arte del parlare perde i suoi pregi nell'arte del canto, ma questa s'innalza con quella, s'humilia con lei, corre con lei, posa con lei, piange con lei, & in qualunque altra maniera quella si disponga, questa più efficacemente promove gli affetti di lei; onde insomma vedrà V.A. l'arte di questo auttore servire d'una giudiziosa luce, d' una spiritosa forza, e d' un vivissimo spirito all'oratione, e fatto quasi scalpello d' armonico scultore render le parole di rilievo agli uditori; ufficio che tanto è proprio del Canto, quanto è poco inteso da molti professori di esso; i quali con gl' intempestivi, e troppo spessi rompimenti delle note, turbano, ed oscurano i sereni corsi dell' oratione, e co' i troppo ingordi raggiramenti sbranano le parole, divorano la loro chiarezza, e con varie code d'inanimati passaggi rappresentano mostri, e chimere à chi gli ascolta: Vuolsi da valoroso compositore rompere sì col Canto la corrente dell'oratione, ma in quella guisa che piacevole ruscelletto frà pietrucce minute frange il passaggio dell'acqua, che certo un rompimento tale non solo non rende oscuro il suo tributo, ma più tosto in virtù di quei piccioli ripercotimenti radoppia la chiarezza dell' onde e cagiona nell' orecchie altrui un dolcissimo mormorio[27].

Questa volta dalla 'parte del compositore', Placido Marcelli, nel dare alle stampe i *Mottetti a cinque voci* (1614) di Alessandro Grandi, ripropone la necessità di tale dialet-

27. Grandi A., *Motetti a cinque voci, con le Letanie della BeataVergine* […]*, Raccolti da Placido Marcelli*, per Vittorio Baldini, Ferrara, 1614, *Lettera dedicatoria.*

tica, a suo dire accuratamente pianificata, nella raccolta in questione, dalla penna dell'autore. È una partita che si gioca tra intelligibile e inintelligibile, tra i pilastri semantici della *vox discreta* e il flusso di puro suono della *vox continua* di platonica memoria la quale, pur alterando la comprensibilità del testo cantato, lo fa in modo armonioso e moderato, come un "piacevole ruscelletto frà pietrucce minute frange il passaggio dell'acqua".

L'*ornatus* musicale, al di là della sua ambigua collocazione la quale, come nella retorica, può situarlo sia all'interno del processo costruttivo, sia all'interno del momento esecutivo, o ancora all'interno di entrambi, è il motore della bellezza:

> Quanto più le cose che dall'artificio già abellite furono si sono invecchiate, tanto più dallo studio particular de molti hoggi abellite sono; per causa che gl'acuti ingegni sempre nuovi abellimenti truovano. Anzi che chi ben mira questa cosa, & quella quantunque una volta sia stata abellita; per fisso studio, & lunga fatica particulare; nuova bellezza, alle bellezze ha giunto: […] la Musica è stata bella sempre, & ogni hora più per la diligenza, & per lo studio che ci fanno i cantori si abellisce: la quale non si ritrova, ò si muta per via delle figure, che sempre le sono d'una sorte; ma con le gratie, & gl'accenti la si fa parer *sempre più bella*[28].

Zacconi osserva quanto il continuo abbellimento delle opere ne impedisca la decadenza, quanto conferisca loro sempre nuova verginità percettiva, quanto aggiunga, per artificio, alle bellezze: bellezze sempre nuove. La musica si fa "sempre più bella" adornandosi di quelle 'vaghezze' e 'accenti' che "si sono fatti col spezzar, & rompere delle figure," poiché altrimenti queste ultime sarebbero, irrimediabilmente, sempre le stesse.

La relazione qui riattivata tra ornamentazione e bellezza ha una lunga storia. Poiché è "inesistente un'eloquenza

28. Zacconi L., *op. cit.*, c. 58r.

che non sia ammirata[29]", ornare è la grande aspirazione del retore, come afferma Quintiliano citando le parole di Cicerone a Bruto: un'aspirazione cui tendere, sul lungo periodo, almeno fino al secolo XVIII[30]. L'*ornatus* conferisce, così, bellezza, causa efficiente dell'ammirazione, poiché come afferma Dante nel *Convivio*, "la bellezza è ne l'ornamento delle parole[31]". Una frase, quest'ultima, forse stratificatasi nell'archivio mnemonico del padre agostiniano come sottofondo generativo che lo ha sollecitato a ricordarci quanto, analogamente, la bellezza della musica consista nell'ornamento delle figure.

Al termine del capitolo dedicato ai 'passaggi', Zacconi sembra quasi contraddire quella pervicace ricerca di *varietas* che aveva caratterizzato la sua trattazione. Nell'esaltazione quasi metafisica del potere fascinatorio del suono in sé, è l'identità stessa dell'ornamentazione melodica ad apparire dal punto di vista dell'ascolto quasi ininfluente: che il cantore utilizzi pure, "per modo di circulo, o di corona" che si dipana lungo l'asse temporale, più volte lo stesso passaggio, tanto chi ascolta "prendendo gran diletto di quel soave e veloce moto della voce […] per la dolcezza e velocità sua[32]" non si accorgerà se esso viene più volte replicato: la *vox* diminuita riempie lo spazio, saturandolo di una parola che è puro significante, trasforma la percezione discreta in percezione continua di ghirigori, guglie e festoni sonori che alimentano la meraviglia della nascente

29. "Recteque Cicero his ipsis ad Brutum verbis quadam in epistula scribit: 'Nam eloquetiam, quae admirationem non habet, nullam iudico (*Rhet.*, 3, 2)'. Eandem Aristoteles quoque petendam maxime putat. [Quindi giustamente Cicerone scrive a Bruto, usando esattamente le parole che seguono: 'Perché io credo inesistente un'eloquenza che non sia ammirata'. Anche per Aristotele l'ammirazione è la mèta più ambita]". Quintiliano M. F., *op. cit.*, VIII, 3, 6, v. II, pp. 144-145.

30. Cfr. Curtius E. R., *Europaische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948, trad.it. *Letteratura europea e Medioevo latino*, a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze, 1992, p. 83.

31. Dante, *Convivio*, II 11, 4.

32. Zacconi L., *op. cit.*, c. 75v.

stagione barocca e sembrano quasi preannunciarne l'ellittica, ossessiva vocazione decorativa[33].

Memoria *figurarum*

Se la 'diminuzione' è uno degli organi prediletti della *pronunciatio* musicale, come s'invera nella *performance*? Per adornare l'esecuzione, quest'ultima deve essere stata immagazzinata, in precedenza, nell'archivio mnemonico del musico. La memorizzazione è il necessario presupposto del suo stesso esistere: in termini retorici non può sussistere *pronunciatio* senza *memoria*. Il miracolo dell'*ornatus* estemporaneo, che si effonde inatteso, presuppone il lungo, oscuro lavoro dell'introiezione di modelli: conoscendo "il genere del passaggio, [e] come si scrivono, […] resterà nella memoria la diversità di essi: & havendo sopra ciò fatta bona prattica, si possono poi dimostrare sonandoli in compagnia all'improviso[34]". Il rapporto tra memoria

33. Sebbene in questi ultimi anni lo studio della prassi esecutiva abbia compiuto notevoli passi avanti, l'arte della diminuzione è stata riesumata come regno separato, come pratica specializzata e 'bizzarra', portata avanti da uno sparuto manipolo di coraggiosi cantanti e strumentisti. Un tale approccio, seppur lodevole nelle intenzioni, ha alimentato una visione sostanzialmente distorta della realtà storica, legittimando come via maestra per la riproposizione del repertorio madrigalistico e mottettistico cinquecentesco, ancora una volta, l'ideale di un canto a cappella puro e incontaminato, sempre più disposto a sottolineare la fecondità e la duttilità del rapporto testo-musica, ma sostanzialmente dimentico della possibilità di intervenire sulla dimensione percettiva dell'oggetto. In realtà, credo che un'esecuzione sacralmente rispettosa di ciò che è scritto, che si contenti unicamente di sottolineare analogicamente la corrispondenza tra codice verbale e codice musicale, seppur talora con geniale intuito, non sia né credibile, né soddisfacente. Ipotizzare che l'arte della diminuzione fosse stata un vero e proprio *modus generalis* di esecuzione non significa certo sancire l'unilateralità di un tale approccio, bensì, semplicemente, avere la consapevolezza che qualsivoglia esecuzione realizzasse una irripetibile, unica mediazione tra le ragioni del testo e della intelligibilità delle parole e le ragioni del suono e dell'eleganza sensuale della linea melodica dalla quale scaturisce l'eloquenza.

34. Conforti G. L., *Breve et facile maniera d'essercitarsi ad ogni scolaro non solamente a far passaggi sopra tutte le note che si desidera per cantare* […] *ma ancora per potere da sé senza maestri scrivere ogni opera et aria passeggiata […]*, s.e., Roma, 1593 [1603?], *Dichiaratione sopra li passaggi*, s.n.p.

e improvvisazione è esemplarmente espresso da queste parole che Giovanni Luca Conforti scrive a chiusura di un trattatello sulla 'diminuzione' che, analogamente agli altri, adotta una struttura consolidata ed estremamente efficace sul piano didattico, capace, a detta del suo autore, di abbreviare il "molto tempo" necessario all'apprendimento della *copia figurarum* ad un apprendistato di solo un paio di mesi. Si tratta della visualizzazione di uno schema logico che enuncia sistematicamente una serie di intervalli, definendo per ciascuno di essi una molteplicità di 'passaggi', di diminuzioni caratteristiche, che variamente riempiono, disarticolano, 'chiosano' quell'intervallo medesimo, favorendo, in tal modo, la costruzione di automatismi mnemonici in virtù dei quali, qualora l'esecutore rinvenga in una melodia determinati intervalli, dispone di un serbatoio di modelli, debitamente introiettati, immediatamente pronti al riuso.

Tale sistema visivo-spaziale di memorizzazione, che attiva la reminiscenza, è perfettamente leggibile secondo i precetti dell'*ars memorandi* di ascendenza classica. Quest'ultima si basa su luoghi ed immagini. Il *locus* è un posto che può essere facilmente afferrato dalla memoria, le immagini sono *formae*, *notae*, *simulacra* di ciò che vogliamo ricordare. La struttura dei trattati rispecchia, probabilmente, la struttura dell'archivio mnemonico depositato nella mente dei loro autori. Chi è capace di abbellire, *ex tempore*, una melodia data, è obbligato a sistemare nei luoghi le figurazioni che a ciascuno di essi si riferiscono. In questo caso, i nostri luoghi sono costituiti dagli intervalli cui afferiscono i diversi passaggi, veri e propri serbatoi in cui le nostre *imagines* di memoria vengono depositate.

Poiché l'arte della memoria è come una scrittura interiore, la decisione, a lungo soppesata da Giovanni Dalla Casa, "di pigliar un giorno la penna in mano, & mostrar il vero modo di diminuire[35]", potrebbe alludere proprio alla decisione di trasferire all'esterno ciò che è già 'scritto' nella

35. Dalla Casa G., *Il vero modo di diminuir, con tutte le sorti di stromenti*, in Venetia, appresso Angelo Gardano, 1584, *Ai lettori*.

sua mente, al fine di renderlo palese al mondo ("mostrar"). In questo senso, si realizzerebbe un'efficace osmosi di oralità e scrittura governata dalla bidimensionalità esterno/interno: al percorso dell'autore che procede dalla scrittura nella mente alla scrittura sulla carta, si contrappone il percorso del fruitore che si impossessa di quanto è scritto sulla carta per immagazzinarlo nella mente. Il maestro, così, 'tira fuori', ciò che l'allievo deve 'rimettere dentro'.

Ma il rapporto tra 'arte della diminuzione' e 'arte della memoria' non è instaurabile solo implicitamente, mediante il ricorso, culturalmente ben giustificato, alla logica dell'analogia, poiché sono le stesse fonti musicali a renderlo sovente esplicito. Se Adriano Banchieri, ad esempio, a proposito dei "Cento variati passaggi" contenuti nella sua *Cartella Musicale* (1614), si riferisce al meccanismo della "memoria locale", espressione tecnica che non lascia adito a dubbi[36], oltre un secolo dopo, Moritz Vogt, nel *Conclave thesauri magnae artis musicae* (1719), utilizzerà un termine, per designare gli intervalli, parimenti eloquente: *phantasia*.

Per lunga tradizione, infatti, tale termine è anche sinonimo di memoria: "quella potenza che i filosofi chiamano *fantasia o vero memoria* [..] in verità è una potenza sola realmente[37]", afferma esplicitamente Giovanni Battista Gelli. Se, come osservava Giordano Bruno, risulta essere vero che il compito della facoltà immaginativa consiste nel "plasmare immagini associandole a contenuti mentali appropriati […], compito principale e proprio della fantasia è raffigurare i luoghi e le sedi su cui si fissano le immagini[38]", ossia quelle stesse immagini musicali evoca-

36. Cfr. Lorenzetti S. '*Arboream inspicias figuram*', cit., pp. 146-148.

37. Gelli G. B., *Commento edito e inedito sopra la Divina Commedia*, 2 voll., s.d., Firenze, I 530 (il corsivo è dell'autore). L'assimilazione terminologica dei termini di fantasia e memoria usati come sinonimi può leggersi anche in Dante: "Si volse con un canto tanto divo, / che la mia fantasia nol mi ridice" (*Paradiso*, XXIV, 24).

38. "Imaginativa enim perficit imagines cum rationibus suis, phantasia vero praesertim atque proprie loca atque sedes imaginum". Bruno G., *Cantus circaeus*, in *Opere mnemotecniche*, a cura di M. Matteoli, R. Sturlese e N. Tirinnanzi, Milano, 2004, vol. I, pp. 666-667.

te dal compositore boemo, che "in ordinatam phantasia resolvi potest" (Fig. 3)[39].

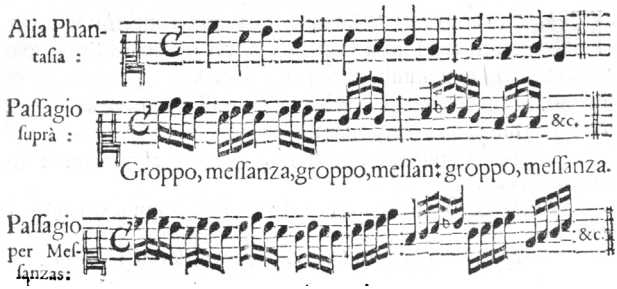


Fig. 3 - Moritz Vogt, *Conclave thesauri magnae artis musicae,* Praga, 1719.

Memoria *verborum*

La *memoria figurarum* può attivarsi, così, nell'atto performativo del cantare a libro: dalla pagina scritta che il compositore ha consegnato al cantore, il cantore produce una pagina altra che è, al contempo, ingrandimento e tradimento testuale. Ma questo non è l'unico modo in cui la memoria interagisce con la *pronunciatio* musicale:

> La settimana passata io mandai a Vostra Altezza Serenissima *Cor mio mentr'io vi miro,* aconcio con i passaggi secondo la comissione di Vostra Altezza Serenissima. Hora li mando l'altro *Per voi, lasso, conviene* e crederò che averanno a riuscire quando siano imparati a la mente, et che le parole siano ben proferite e consertati da messer Giulio [Caccini][40].

Se il committente, Alfonso II d'Este, chiede, esplicitamente, ad Alessandro Striggio di essere lui stesso a fornire di *ornatus* i suoi brani, il compositore specifica che

39. Vogt M., *Conclave thesauri magnae artis musicae,* Vetero-Pragae in Magno Collegio Carolino, Typis Georgij Labaun 1719, p. 148.

40. ASF, Archivio Mediceo, filza 768, 24 agosto 1584: *Lettera di Alessandro Striggio al granduca Francesco de' Medici*, cit. in E. Durante e A. Martellotti, *Cronistoria del concerto delle dame principalissime di Margherita Gonzaga d'Este,* Spes, Firenze, 1989, p. 165.

la loro riuscita è subordinata all'esecuzione "a la mente". Già dotati di passaggi inseriti nel testo scritto, i madrigali di Striggio parrebbero necessitare della *memoria verborum*, l'altra faccia dell'*ars memorandi*, quella più difficile e pericolosa: la memorizzazione esatta di un intero discorso[41]. La consuetudine dell'oratore di declamare l'orazione a mente ben si sposa con la situazione contestuale tipica della *performance* delle *Dame* di Ferrara, chiamate, sovente, a esibirsi nei luoghi, tanto angusti fisicamente quanto eccelsi simbolicamente, della 'musica reservata'. Nei camerini ferraresi, la ridotta distanza tra musicisti e ascoltatori sollecitava a liberare il viso da ogni interferenza visiva che il 'leggere a libro' avrebbe potuto introdurre, lasciando le mani libere alla mimica gestuale, che sarà di efficace, ma misurato accompagnamento alla musica, poiché nessuna esagerazione nei movimenti è necessaria per renderli perfettamente visibili ad un consesso situato nelle vicinanze di chi esegue, in un *continuum* ideale che parla di comunione e non di alterità[42].

È, forse, perché la *performance* a memoria appare funzionale ad alimentare la finzione retorica dell'estemporaneità – di cui si serve tanto l'oratore, quanto il musico – che le *Dame* di Ferrara, a sentire Giovanni Bardi, sono capaci di cantare "più di trecento trenta madrigali alla mente, cosa miracolosa," senza "mai guastarne pure una sillaba[43]". Così facendo, esse non avranno bisogno di aprire un libro, di trovare la composizione desiderata, di sfogliare le pagine durante il canto: basterà aprire la bocca ed effondere il suono nella stanza, trasformando l'artificio

41. Cfr. Besutti P., *"Pasco gli occhi e le orecchie": la rilevanza dell'"actio' nella produzione e nella ricezione musicale tra Cinque e Seicento*, pp. 281-300, in *Il volto e gli affetti. Fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, Atti del convegno di studi Torino, 28-29 novembre 2001, a cura di A. Pontremoli, Olschki, Firenze, 2003, pp. 281-300.

42. Cfr. Lorenzetti S., *"Ne la sua camera retirata". La 'musica segreta' nello spazio della corte rinascimentale*, in *Lo spazio e la corte trent'anni dopo*, a cura di M. Fantoni, in "Cheiron", 28 (2012), pp. 151-174.

43. Bardi G., *Discorso […] sopra la musica antica*, in Doni G. B., *Lyra Barberina*, Stamperia imperiale, Firenze, 1763, vol. II, p. 245.

in natura e nascondendo "il studio e la fatica[44]" nel miracolo dissimulatorio di un'arte appresa senza sforzo, quasi per dono divino.

La consuetudine del cantare a memoria diverrà quasi un'imprescindibile necessità nel nuovo genere rappresentativo d'inizio Seicento, che aveva reso il madrigale, secondo Della Valle, un genere un po' *demodé*, seppur ancora praticato:

> Oggi non se ne compongono tanti perché si usa poco di cantare madrigali, né ci è occasione in cui si abbiano da cantare; amando più le genti di sentir cantare a mente con gli strumenti in mano con *franchezza*, che di vedere quattro cinque compagni che cantino ad un tavolino col libro in mano, che ha troppo del scolaresco e dello studio […]; dove che a' tempi antichi nelle scene stesse, insino quei del coro stavano sempre a vista delle genti adorni di abiti galantissimi; perché, a mio credere, sonavano e cantavano con franchezza a mente, senza carta[45].

Franchezza è il termine che si utilizza per connotare, in sintesi, le peculiarità del cantare a memoria. Scelta felice, poiché esso racchiude una molteplicità di significati che consentono di guardare a questa prassi da diverse prospettive complementari: in primo luogo, la parola allude alla libertà da uno stato di servitù o di dipendenza, in questo caso libertà dalla pagina scritta; poi alla disinvoltura nel comportamento e nei modi; infine alla facilità d'espressione e d'esecuzione richiamata anche nel seguente passo del cardinale Sforza-Pallavicino:

> Mai riporterà gran lode o nel canto o nel ballo, se non piglia tal misura e dell'arie e delle mutanze, che gli soprabbondino gli spiriti o nel petto o nel piede; altrimenti in cambio della *franchezza* vi apparirà lo stento, che manifestando la debolezza toglie quasi l'anima, e fa parer semivive tutte le operazioni[46].

44. Castiglione B., *Il libro del cortegiano*, Garzanti, Milano, 2000, II, 12.
45. Della Valle P., *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata* (1640), in A. Solerti, *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei*, Bocca, Torino, 1903, p. 171.
46. Sforza-Pallavicino P., *Lettere scelte*, coi tipi di C. Pietro Osti-

Il cantare a memoria è *thesaurus* che ingloba in sé libertà, disinvoltura e facilità esecutiva, espungendo da sé ogni impaccio: solo tramite esso s'inverano le compiute potenzialità della *vox* e del *gestus* nella loro autosufficienza di organi della *persuasio* performativa.

"Un certo modo di procedere nelle *compositioni* che non si può scrivere"

Quasi un secolo prima, e in tutt'altro contesto, Nicola Vicentino compiva, anch'esso, una vera e propria *laudatio* del cantare a mente, condotta con gli occhi del retore, da buon umanista quale egli era. C'è una sorta di circolarità ideale tra le sue parole e quelle di Silvestro Ganassi, con le quali si è aperto il presente scritto. Le finalità che muovono il suonatore di viola sono, infatti, sostanzialmente le stesse cui aderisce il cantore, a testimonianza della persistenza di *tòpoi* immaginativi profondamente radicati e condivisi:

> Così il cantante dè considerare la mente del Poeta Musico, et così del Poeta volgare, ò latino, & imitare con la voce la compositione, & usare diversi modi di cantare, come sono diverse le maniere delle compositioni, & quando userà tali modi, sarà giudicato da gli oditori huomo di giuditio, & di havere molte maniere di cantare, & dimostrarà esser abondante, & ricco di molti modi cantare con la dispositione, della gorga, ò di diminuire accompagnata con le compositioni, secondo li passaggi, in suo proposito[47].

Queste parole sono un inno all'equilibrio, all'intelligenza del cantante che alla comunicazione del testo attentamente profferito unisce la fascinazione del suono 'passaggiato', in un'irripetibile dialettica di *ratio* e *sensus*. Il fine, retoricamente, è il persuadere l'uditorio per essere, finalmente, considerato "da gli oditori huomo di giudizio."

Il giudizio consiste nella facoltà di comprendere e mettere in atto, da parte dell'esecutore, "un certo modo

nelli, Como, 1825. *Lettera XIII, al padre Silvestro Mauro della Compagnia di Gesù*, 27 luglio 1661, p. 14.

47. Vicentino N., *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*, Antonio Barre, Roma, 1555, c. 88r, recte 94r.

di procedere, nelle compositioni, che non si può scrivere, come sono, il dir piano & forte, & il dir presto, & tardo, & secondo le parole, muovere la Misura, per dimostrare gli effetti delle passioni delle parole, & dell'armonia[48]".

Particolarmente suggestivo e significativo è il consiglio di adottare un *tactus* flessibile che immette *varietas* e grazia al "modo che [si] tiene nell'Oratione." Spiega allora Vicentino che:

> Se bene si considera nelle compositioni, che nel mezzo, & nel fine, si muove la misura, con la proportione, di equalità, avvenga che alcuni sono d'oppinione, che battendo la misura alla breve, non si dè mutare misura, & pur cantando si muta; et non è gran male, et come cessa la proportione di equalità, si ritorna in un'altra misura, siche per l'uso già fatto, non è inconveniente la mutatione della misura, in ogni compositione[49].

Ma cosa intende Vicentino per "proportione di equalità"? In un'altra parte del trattato, l'autore chiarisce che la "proportione di equalità" avviene quando tutte le voci adottano ritmi ternari, mentre, al contrario, quella d'*inequalità* si realizza nella combinazione di ritmi ternari e binari nelle diverse voci (Fig. 4)[50].

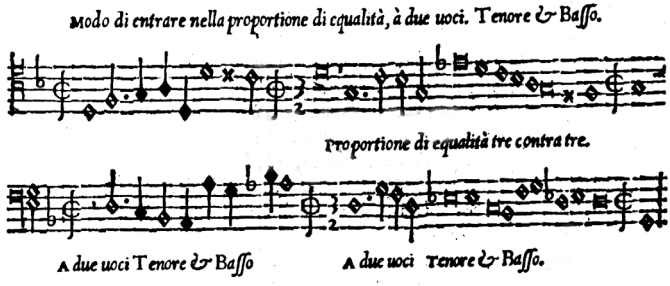


Fig. 4 - Nicola Vicentino, *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma, 1555.

48. Ivi, c. 88v. Cfr. anche Mompellio F., *Un certo modo di procedere che non si può scrivere*, in *Scritti in onore di L. Ronga*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1973, pp. 367-388.

49. Vicentino N., *op. cit.*, c. 88v, *recte* 94v.

50. Cfr. DeFord R. I., *Zacconi's Theories of Tactus and Mensuration*, in "The Journal of Musicology", 14 (1996), pp. 151-182: 170.

Dall'esempio fornitoci di "proportione di equalità" si desume che un'accelerazione del *tactus*, nel passaggio dal *tempus imperfectum diminutum* alla *proportio sequialtera*, seppur in conflitto con le norme della notazione mensurale bianca, fosse non solo consentito, ma addirittura auspicabile. La flessibilità del concetto di *proportio*, testimoniata da Vicentino già a metà Cinquecento, fa parte, a pieno titolo, di quell'ineffabile "modo di procedere" che la scrittura non può accogliere e che la scrittura contraddice. Ed è proprio per impossessarsi, inverandole nell'*actio*, di tutte le potenzialità di quest'ultimo che "si canterà la Musica alla mente":

> Quando la Musica sarà cantata alla mente sarà molto più gratiata, che quando sarà cantata sopra le carte, & si piglierà l'essempio dalli predicatori, & da gli Oratori, che si recitassero quella predica, et quella oratione, sopra una carta scritta quelli non havriano né gratia, né audentia grata, perché i sguardi, con gli accenti musicali muoveno assai più[51].

Par di capire che, ancora una volta – in piena aderenza con la *pronunciatio* retorica, che costituisce una sorta di suprema generalizzazione e legittimazione della pratica sociale dell'eseguire musica – sia l'interazione visivo-uditiva del suono con gli sguardi della *vox* con il *gestus* a rendere la "audentia grata." Par di capire che l'esecuzione musicale sia tanto idealmente lontana dal testo scritto che presentarsi in pubblico con la musica in mano sia tanto paradossale per il musico, quanto paradossale lo sia per il predicatore e l'oratore: se le esigenze del contesto esecutivo lo renderanno quasi indispensabile, come sovente avviene per i grandi ensemble della musica liturgica, Della Valle consiglierà ai musicisti di nascondersi per non apparire, di nascondersi per evitare agli ascoltatori anche la sola contaminazione visiva tra sonorità e scrittura: "Noti V. S. che nelle chiese ed in altri luoghi, dove è necessario di cantare e sonare con

51. Vicentino, *op. cit.*, c. 88v, *recte* 94v.

le carte innanzi, i musici ne' cori sempre si cuoprono con panni o con gelosie, *acciocché non siano veduti*[52]".

La performance musicale, al pari di quella retorica, non può, dunque, consegnarsi alla scrittura, bensì unicamente alla memoria: alla memoria delle cose e alla memoria delle parole, ad una memoria culturale che è tipologia della tradizione. Una tradizione esecutiva, in questo caso, la quale, in quanto conservazione, è fenomeno della variazione, della diversa articolazione possibile dello stesso suono, della diversa amplificazione possibile della stessa frase, del diverso 'ingrandimento' possibile di un testo musicale che, pur fissato sulla pagina, senza memoria di quel "certo modo di procedere [..] che non si può scrivere", appare come un corpo esangue a cui si è tolta "quasi l'anima" e che "fa parer semivive tutte le operazioni".

52. Della Valle P., *op. cit.*, p. 171 (il corsivo è dell'autore).

Massimo Ossi

À la recherche du temps perdu "Il primo libro dei madrigali a tre voci" di Andrea Gabrieli*

Nell'assemblare libri di madrigali i compositori e gli editori del XVI secolo agirono come per la preparazione di raccolte poetiche, selezionando e ordinando singole poesie e brani tratti da opere più grandi come poemi epici o drammi. In tal modo, essi seguivano le preferenze musicali e letterarie del tempo fino a modificarle. Oltre infatti a presentare una selezione di testi di diffuso interesse, alcuni libri di madrigali riflettevano in modo chiaro intenzioni più ambiziose curatoriali, sia da parte del compositore sia dell'editore o ancora di un particolare committente o di un gruppo di mecenati. Questi volumi contengono raccolte di poesie che potevano essere udite, lette e discusse in relazione le une alle altre, sicché aprono una prospettiva sui mondi interconnessi dei cultori di musica e di letteratura, e invitano a riflettere sugli autori e i testi ivi assemblati. La particolare composizione dei brani può seguire una sequenza narrativa oppure giustapporre inserti lirici per evidenziare aspetti di contenuto tematico o ancora per giocare su connessioni linguistiche. In quanto creazioni artistiche, questi libri assumono una struttura composita, in cui le poesie preesistenti e le loro storie interagiscono tra loro e con la musica all'interno di una nuova creazione, collocando l'esperienza performativa entro una rete di riferimenti che comprende testi, autori, circostanze storiche, tradizioni critiche, compositori, generi musicali e pratiche rappresentative.

* Traduzione dall'inglese di Francesca Bortoletti. Un ringraziamento va a Paola Besutti per i suoi preziosi consigli, in fase di revisione, sulle questioni termonologiche e concettuali legate alla parte tecnica-teorica musicale.

Nel 1575, Andrea Gabrieli pubblica il suo *Primo libro dei madrigali a tre voci*, una collezione di trenta madrigali raggruppati in nove parti di varia misura[1]. Si tratta di brevi componimenti caratterizzati da una struttura relativamente semplice, un linguaggio ampiamente diatonico e di proporzioni ridotte, chiaramente destinati a cantanti non professionisti. Nel volume non c'è alcun tipo di dedica che possa dare testimonianza delle circostanze per cui queste opere furono composte: non è indicato né il committente, al cui gusto si potrebbe ricorrere, né l'occasione alla quale potevano essere legate, né infine danno indicazione della personale motivazione di Gabrieli al di là di uno scopo puramente commerciale. Non c'è nulla di straordinario nell'iniziativa editoriale di Gabrieli (o dell'editore, Gardano), anche se i madrigali a tre voci non erano particolarmente diffusi nel 1575: Gabrieli aveva già prodotto un volume di *greghesche* a tre voci (1571), suggerendo che – proprio come il noto compositore Adrian Willaert prima di lui – egli non era estraneo al corrente mercato di generi più leggeri e più facili[2].

Tuttavia, anche sin da un primo sguardo sul contenuto e sull'organizzazione del libro, si intuisce che le aspirazioni estetiche di Gabrieli erano tutt'altro che modeste. Questi madrigali leggeri sembrano infatti del tutto sproporzionati rispetto alla levatura dei testi che Gabrieli scelse per loro, che non sono i versi leggeri di *villanelle*, *greghesche* e *giustiniane*. Il libro comprende, infatti, ottave di Pietro Bembo

1. Gabrieli A., *Libro primo de madrigali a tre voci*, Antonio Gardano, Venezia, 1575; ora editi in Id., *Libro primo de madrigali a tre voci*, a cura di A. Andreotti, Ricordi, Milano, 1999.

2. Gabrieli A., *Greghesche et iustiniane… a tre voci libro primo*, Gardano, Venezia, 1571. Willaert aveva pubblicato un volume di *Canzoni villanesche alla napolitana a quattro con la canzon di Ruzante libro primo* (Venezia, 1541, ristampato due volte), e lo stampatore Girolamo Scotto aveva assemblato due volume di canzoni villanesche alla napolitana (1544 e 1545) che contengono parole di Willaert e di Francesco Corteccia (in entrambi i volumi) e ancora di Francesco Silvestrino (solo in quello del 1545). Inoltre Willaert aveva incluso le sue villanesche e la *Canzon di Ruzante* anche nel suo primo libro di madrigali (1563).

e Luigi Tansillo, e soprattutto alcuni passi selezionati dall'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto.

I contemporanei di Gabrieli si dedicavano a composizioni più lunghe, più avventurose e più serie, per lo più fatte a cinque voci su tali testi, sfruttando lo stile più espressivo del 1570. Nonostante il carattere apparentemente 'miniaturistico' della musica, l'elevato valore letterario dei testi, le relazioni tra testo e musica e l'equilibrio architettonico, attentamente calcolato, della collezione si combinano per produrre un'ampia narrazione ricca di contrasti drammatici e di un tono fortemente filosofico-morale. Inoltre, sia la scelta dei testi sia lo stile musicale ricordano una vasta gamma di pratiche e correnti culturali che trascendono l'immediata funzione performativa di questi madrigali come una forma di intrattenimento leggero.

Da uno sguardo più da vicino al contenuto del libro emergono infatti tre elementi significativi. In primo luogo, i testi sono disposti in modo da stabilire una chiara narrazione interna, costruita non solo dalla progressione lineare dei brani, ma anche dalle connessioni tra i loro testi incentrati in gran parte sulle storie tratte dall'*Orlando furioso*. In secondo luogo, lo stile musicale dei madrigali ricorda la tradizione orale delle parti cantate dell'*Orlando* in forme melodiche semplici e improvvisate, e la scelta dei testi sembra riflettere la pratica di passaggi recitativi particolarmente drammatici all'interno delle performance della commedia dell'arte[3]. Infine la dimensione cortese del libro è contraddistinta dai versi di chiusura selezionati dalle cinquanta stanze di Pietro Bembo scritte per Elisabetta Gonzaga, duchessa di Urbino nel 1507. Per poter comprendere il volume nella

3. Cfr. Einstein A., *The Italian Madrigal*, trad. a cura di A. H. Krappe, R. H. Sessions e O. Strunk, Princeton University Press, Princeton, 1949, dove si sostiene che la semplicità di alcune linee melodiche dei madrigali di Gabrieli rifletteva lo stile delle performance orali improvvisate (p. 546). James Haar ha perseguito questo tipo di indagine nel suo *Arie per cantar stanze ariostesche* in *Ariosto, la musica, i musicisti: quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, a cura di M. T. Balsano, Olschki, Firenze, 1981, pp. 31-49. Anne MacNeil documenta inoltre la fortuna teatrale di Ariosto fra i *commedianti* nel suo *Music and Women of the Commedia dell'Arte*, Oxford University Press, Oxford, 2003.

sua interezza dobbiamo, quindi, entrare in un mondo ricco di evocazioni di amicizie personali, di letteratura, corte, teatro, e anche della piazza (Tav. 1)

Tavola 1

Title	No.	Source	Character	# of Parti	Clefs / Voice Designations	Signature / Mode
A caso un giorno (Tansillo)	1-4			4	C1; C1; C3 / CCB	1-flat / F (F, C, F, F)
Dunque basciar	**5-6**	**OF XXXVI, 32-33**	Bradamante	2	C1, C1, C3; / CCB	None / A (E, A)
Ella non sa, se non invan	**7-14**	**OF XXIV, 77-86 (omits 82, 84)**	Zerbino / Isabella	8	C1, C1, C3; / CCB	1-flat / G (G, D, G, D, A, G, D, G)
Il dolce sonno	**15**	**OF XXXIII, 63**	Bradamante	1	C1, C1, C3; / CCB	1-flat / G
Deh, dove senza me	**16-18**	**OF VIII, 76-78**	Orlando	3	G2, C1, C4; / CTB	1-flat / G (G, D, G)
E dove non potea	**19-21**	**OF X, 25-27**	Olympia	3	G2, C2, C4; / CTB	None / D (D, A, D)
La verginella	**22**	**OF I, 42**	Sacripante	1	G2, C2, C4; / CTB	1-flat / G
"Dunque fia ver," dicea	**23-26**	**OF XXXII, 18-21**	Bradamante	4	C1, C3, F3; / CTB	None / A (A, E, A, A)
Che giova posseder (Bembo)	27-30			4	C2, C4, F4; / CTB	1-flat / F (C, F, C, F)

L'architettura del libro (Tav. 1) segue una chiara logica tripartita, articolata in cicli compositi (solo due componimenti, "Il dolce sonno" (n. 15) e "La verginella" (n. 22) sono composti da singole stanze, gli altri sono costituiti da 2 a 8 parti: "A caso un giorno" di Tansillo e "Che giova posseder" di Bembo, entrambi cicli di quattro parti, inquadrano il blocco centrale tratto dal poema epico di Ariosto. Il parallelo formale tra i cicli di apertura e chiusura è sottolineato dalla scelta di stile di Gabrieli: entrambi sono alla maniera lidia bucolica, F, nel sistema molle (con si bemolle). "A caso un giorno" (nn. 1-4) funziona come un proemio nello stile poetico misto, introducendo il tema erotico-patetico, che domina la parte centrale del libro, e anticipando la storia di Zerbino e Isabella, "Ella non sa e non invan" (n. 7-14). "Che giova posseder" (nn. 27-30), che può essere considerato come il commiato del libro, è una riflessione morale neoplatonica sulla natura dell'amore che evoca l'iconico mondo rinascimentale dell'umanistica corte di Urbino, mitizzata da Baldassarre Castiglione in *Il libro del Cortegiano* (1528).

Gli elementi musicali accompagnano e al tempo stesso sovrastano i gruppi poetici per unificare infine la raccolta. Gabrieli compone questi madrigali a tre voci per varie

sonorità (Tabella 1): la prima metà del libro (n. 1-15), che comprende il ciclo Tansillo, due monologhi di Bradamante e la scena della morte Zerbino-Isabella, sono in tessitura alta (C1, C1 e C3) etichettata come Canto e Basso (in realtà due soprani e un contralto). La seconda metà (nn. 16-30) è in sonorità progressivamente più bassa, partendo in *chiavette* (G2, C1 o C2, e C4) e scendendo verso tessiture più basse (C1 o C2, C4, e F4). Lo schema tonale rafforza i tre gruppi poetici: le stanze di Tansillo e di Bembo sono, come abbiamo visto, entrambi in F, con si bemolle; la prima e l'ultima delle selezioni su Bradamente (nn. 5-6 e 23-26) non hanno accidenti e si spostano verso la zona esarcordale acuta (A / E); infine il gruppo centrale è tutto con un bemolle, con l'eccezione di "E dove non potea," il lamento di Olimpia (nn. 19-21) che, come i discorsi di Bradamante, non presenta alterazioni e si sposta alle aree esacordiali più dure D e A (questo corrisponde ai passaggi più appassionati in "Ella non sa" di Zerbino e Isabella, dove appaiono anche D e A). Per quanto non corrisponda precisamente agli elementi narrativi o alle voci parlanti, il graduale mutamento dalle voci acute a quelle basse nel corso del volume suggerisce un percorso specifico, dalla narrazione della giovane donna in "A un caso un giorno" al discorso moralizzante e chiaramente maschile del commiato, che ricorda, come si vedrà a seguire, una *performance* di Bembo stesso.

La logica chiaramente schematica del libro mira a una struttura bipartita, articolata al più ampio livello di sonorità, mentre i vari gruppi interni sono caratterizzati da elementi tonali. Questa disposizione supporta una struttura narrativa costruita sugli episodi romantici dell'*Orlando furioso* (vedi Tabella 1). La prima metà è dominata da due scene di morte, mentre la seconda dalle fantasie maschili nei confronti di Angelica, esemplificate dal tradimento di Bireno nei confronti di Olimpia. Tutto ruota principalmente attorno ai dialoghi dei personaggi principali dell'Ariosto, riportati all'interno di un racconto oppure direttamente pronunciati dai protagonisti. Si tratta per la maggior parte di monologhi, un dato importante sul quale

ritorneremo a breve.

Gabrieli non segue l'ordine nel quale la sua selezione appare nel testo originale, ma piuttosto la riorganizza per creare una nuova struttura narrativa di sua invenzione. Bradamante, la fiera e impulsiva amazzone cristiana che sposerà il paladino Ruggiero dando origine alla dinastia degli Este, costituisce il gruppo centrale della narrazione. La sentiamo inveire in battaglia contro Ruggiero, che rappresenta un irraggiungibile oggetto del desiderio (Canto 36; nn. 5-6); sperare che il sonno divenga il suo stato normale poiché solo nel sonno lei è unita a lui (Canto 33; n. 15); e lamentarsi inutilmente mentre aspetta il suo Ruggiero, che sembra non arrivare mai (Canto 32; nn. 23-26). Tra un'apparizione e l'altra di Bradamante, Gabrieli inserisce due brevi incisi: rispettivamente la morte di Zerbino fra le braccia di Isabella (Canto 24, 8 stanza), e un gruppo composito di battute separate pronunciati da Orlando, Olimpia e Sacripante (nn. 16-22). La scena altamente affettiva fra Zerbino e Isabella rispecchia quella descritta nelle stanze iniziali di Tansillo: in entrambe, un cavaliere muore, per le ferite, tra le braccia di una donna che lo ama. La differenza principale, molto importante, fra il poema di Tansillo e quello ariostesco è che in Tansillo gli amanti sono spiati da un osservatore femmina che narra la storia dal suo personale punto di vista, mentre nella più lunga sequenza di Ariosto la scena è raccontata dal narratore onnisciente del poema. Ciò che è tuttavia rilevante è che entrambi sono composti di endecasillabi in ottava rima, entrambi s'incentrano sulle ultime parole del cavaliere e sul momento della sua morte, e in entrambi, naturalmente, l'anonima donna si lamenta – sebbene nella versione di Tansillo il dolore la uccida, mentre in quella di Ariosto Isabella è esortata da Zerbino a non uccidersi ed è infatti distolta dal suo intento grazie all'intervento fortunato di un vecchio eremita.

Questo episodio dell'*Orlando* era, a quanto pare, uno degli episodi favoriti dei cantastorie che tradizionalmente recitavano parti dei poemi epici. Il noto compositore e

teorico Gioseffo Zarlino riferisce, per esempio, che era un soggetto particolarmente efficace:

> La onde vedemo etiando a i nostri tempi, che la Musica induce in noi varie passioni, nel modo che anticamente faceva: imperoche alle volte si vede, che recitandosi alcuna bella, dotta, et elegante poesia al suono di alcuno istrumento, gli ascoltanti sono grandemente commossi, et incitati a fare diverse cose, come ridere o piangere, overo altre cose simili. Et di ciò si è veduto la esperienza dalle belle, dotte, et leggiadri compositioni dell'Ariosto, che recitandosi (oltre le altre cose) la pietosa morte di Zerbino, et il lacrimevol lamento della sua Isabella, non meno piangievano gli ascoltanti mossi da compassione, di quello che faceva Ulisse udendo cantare Domodoco musico, et poeta eccellentissimo[4].

Le osservazioni di Zarlino sono particolarmente importanti alla luce della storia della messinscena in musica sia dei testi di Gabrieli sia di Tansillo. La scena dell'*Orlando* fu tratta da ciò che può essere descritta come un'edizione supplementare dell'opera ariostesca, intitolata *Il Lamento de Isabella nella morte di Zerbino. Con la canzone di "Perfida che sei, o donna", et altre canzone, et stantie, et sonetti amorosi in laude delle bellezze di una donna* (n. d., n. p.), nella quale l'intero blocco delle stanze da 74 a 90 è trascritto pedissequamente. Il fatto che questa scena si sia diffusa come un ciclo indipendente può essere considerato come indicativo della sua popolarità, mentre la scelta del titolo come esplicativo del suo carattere patetico associato al lamento (il titolo non è infatti "La morte di Zerbino, con il lamento di Isabella", ma il contrario). Il legame inoltre con vari poemi amorosi indica anche il contesto affettivo-romantico all'interno del quale questa scena è stata letta. La sua fortuna musicale fu relativamente esile, almeno per quanto riguarda la stampa. I commenti di Zarlino suggeriscono che il circuito editoriale potrebbe non essere stato il suo modo naturale di trasmissione, quanto invece le performance orali, eviden-

4. Zarlino, *Istitutioni harmoniche […]* Venezia, 1558; ristampa Broude Brothers, New York, 1965, parte II, capitolo 9, p. 75.

temente più diffuse. Inizialmente il brano è stato impostato come un madrigale a quattro voci da Pietro Taglia (1555, solo la prima stanza), poi da Marc'Antonio Volpe (1555, stanza 77-81) e quindi da Giachet Berchem, che la incluse nel suo *Primo, secondo, et terzo libro del Capriccio* (1561). Nella rimarchevole antologia di Berchem, che comprende novantatré stanze divise in tre libri di trenta, trentuno e trentadue madrigali a quattro voci, interamente dedicati alla selezione tratta dall'*Orlando furioso*, il componimento "Ella non sa se non invan dolersi" apre un gruppo di otto stanze, le stesse utilizzate da Gabrieli nel 1575 nel suo adattamento a tre voci[5]. La somiglianza tra la selezione di Berchem e quella di Gabrieli potrebbe suggerire che forse quest'ultimo avrebbe usato il ciclo del suo più anziano collega come punto di partenza, se non fosse per il fatto che le stanze omesse da entrambi, nn. 82 e 84, non sono particolarmente adattabili: la prima in quanto digressione su ciò che potrebbe accadere ai loro corpi dopo la loro morte; e la seconda perché fa riferimento ad altre parti del libro che distraggono dal *pathos* immediato della scena. Inoltre la decisione, presente in entrambi, di interrompere la storia alla stanza 86 sembra anch'essa abbastanza ovvia, sia perché il verso finale ("chiamando sempre invan l'amato nome") funge da finale drammatico, sia perché la stanza 87 inizia la sequenza che porta al suicidio scongiurato di Isabella, che potrebbe essere considerato come un sotto-episodio separato. Sicché potrebbe semplicemente trattarsi del caso di due compositori che pensano lungo linee drammatiche simili.

Le stanze di Tansillo hanno invece una storia più articolata ma ugualmente semplice: hanno goduto di un seguito minore tra i compositori, essendo state messe in musica un po' di tempo prima della loro nota edizione letteraria.

5. Taglia P., *Il Primo libro de madrigali a quattro voci*, Moscheni, Milano, 1555; Volpe M., *Il Primo libro de gli madrigali a quatro voci*, Scotto, Venezia, 1555; Berchem G., *Primo, secondo, et terzo libro del Capriccio… con la musica da lui composta sopra le stanze del Furioso*, Gardano, Venezia, 1561.

La somiglianza con l'episodio di Zerbino è rimarchevole: la scena, in particolare, di Isabella suggerisce che anche Tansillo potrebbe aver voluto tradurre il precedente ariostesco come generica scena pastorale. "Un caso un giorno" non fu pubblicato fino al 1571, in un'antologia poetica dal titolo *Primo volume della scielta di stanze di diversi autori toscani* (Venezia, *ad instantia* de' Giunti di Firenze), anche se aveva cominciato ad apparire in allestimenti musicali alcuni anni prima. Giulio Bonagiunta (1565) e Giovanni Ferretti (1569) lo adattarono come canzone *napolitana* rispettivamente per tre e cinque voci; Giovanni Leonardo Primavera (1566), Maddalena Casulana (1568) e Tiburzio Massaino (1571) lo trattarono come un madrigale (rispettivamente per cinque, quattro e cinque voci)[6].

L'affermazione di Einstein che questo episodio è "una versione 'popolare' di una lasciva scena pastorale del Guarini [Tirsi morir volea][7]", fraintende indubbiamente l'evento raccontato nel poema, che, anche se gioca su un voyeuristico e stereotipato montaggio di *gender* ("Vaga d'udir, come ogni donna suole"), non invoca la metafora della *petite mort* che nutre la poesia successiva del Guarini e di molti altri ancora. L'abbinamento nel volume di Gabrieli dei versi

6. Bonagiunta G., *Il primo libro de canzon napolitane a tre voci con due alla venetiana*, Scotto, Venezia, 1565; Ferretti G., *Il Secondo libro delle canzoni alla napolitana a cinque voci*, Scotto, Venezia, 1569; Primavera G. L., *Il Terzo libro de madrigali a cinque et a sei voci*, Rampazetto, Venezia, 1566; Casulana M., *Il Primo libro dei madrigali a quattro voci*, Scotto, Venezia, 1568; Massaino T., *Il Primo libro de madrigali a cinque voci*, Gardano, Venezia, 1571. Ruth DeFord elenca fra i testi di madrigal di Bonagiunta e Ferretti quelli che hanno generato adattamenti di canzonette leggere. Si veda, DeFord R., *The Influence of the Madrigal on Canzonetta Texts of the Late Sixteenth Century*, in "Acta Musicologica", 59 (1987), p. 144. La studiosa fa inoltre riferimento a parodie testuali come, "In un boschetto de bei mirti e allori", allestita da Marenzio come una *villanella*, sebbene in questo caso la coppia è tratta in un abbraccio amoroso e l'unico parallelo è che sono ascoltati dal narratore. *Marenzio and the villanella alla romana*, in "Early Music", 27 (1999), p. 538.

7. "A 'popular' version of Guarini's lascivious pastoral scene [Tirsi morir volea]". Einstein A., *op. cit.*, pp. 547-549. Il punto di vista parallelo di DeFord, citato alla nota 10, nasce da una polarizzazione simile in risposta a tali testi.

di Tansillo con le stanze ariostesche sottolinea invece un probabile intento parodistico di Tansillo, e suggerisce che anche Gabrieli favorì una lettura di tipo patetico, piuttosto che erotico, sottolineando il probabile intento parodico sotteso all'invenzione di Tansillo.

Il secondo gruppo (nn. 16-22) si apre con il monologo di Orlando, "Deh, dove senza me", (Canto 8) in cui Orlando si preoccupa per la sorte di Angelica, che è scomparsa durante l'assedio di Parigi. Nelle sue fantasie, lei è sola, indifesa nella notte, in balia delle bestie selvagge, un fiore che potrebbe essere colto da un momento all'altro. "La verginella", tratta dal monologo di Sacripante (Canto 1), riflette anch'esso, in modo simile a Orlando, sul possibile destino di Angelica, che Sacripante immagina sia già nelle braccia di qualcun altro e che, come un fiore, una volta sfiorato perda il suo profumo e la sua bellezza. A differenza di Orlando, però, il lamento appassionato di Sacripante è sentito da una nascosta viaggiatrice – ossia Angelica stessa. L'iniziale scena voyeuristica di Tansillo allude nuovamente a "La verginella".

Di fronte a queste fantasie (e paure) maschili sulla debolezza (e lascivia) femminili, il lamento di Olimpia dal Canto 10 soddisfa almeno in parte i loro peggiori pensieri, là dove una giovane donna, abbandonata all'alba dopo una notte d'amore con un bugiardo Bireno, si ritrova al suo risveglio sola, come Didone e Arianna, a guardare l'amato andare via con la sua nave. Dopo aver dato se stessa, è stata tradita: che cosa può fare se non lamentarsi? E, alla maniera dei lamenti successivi, Gabrieli incornicia il lamento di Olimpia all'interno di una narrazione maschile.

Il monologo finale di Bradamante, "Dunque fia ver", riassume la condizione sfortunata di Olimpia, insieme alla sua e a quella delle altre amanti presenti nella selezione di Gabrieli. La sua conclusione la conduce a non condannare nessuno se non se stessa per essersi lasciata travolgere in un ciclo perpetuo di amore e delusione, fuoco e ghiaccio. L'amore è inevitabile, e così le sofferenze che provoca.

Dunque fia ver (dicea) che mi convegna XVIII
cercare un che mi fugge e mi s'asconde?
Dunque debbo prezzare un che mi sdegna?
Debbo pregar chi mai non mi risponde?
Patirò che chi m'odia, il cor mi tegna?
un che sí stima sue virtù profonde
che bisogno sarà che dal ciel scenda
immortal Dea che 'l cor d'amor gli accenda?
.
Sa questo altier ch'io l'amo e ch'io l'adoro XIX
né mi vuol per amante né per serva;
il crudel sa che per lui spasmo e moro,
e dopo morte a darmi aiuto serva.
E perchè io non gli narri il mio martoro
atto a piegar la sua voglia proterva,
da me s'asconde come aspide suole,
che, per star empio, il canto udir non vuole.

Deh ferma, Amor, costui che cosí sciolto XX
dinanzi al lento mio correr s'affretta;
o tornami nel grado onde m'hai tolto
quando né a te né ad altri era suggetta:
Deh come è il mio sperar fallace e stolto,
ch'in te con prieghi mai pietà si metta;
che ti diletti, anzi ti pasci e vivi
di trar dagli occhi lagrimosi rivi[8].

Alla luce di una coerente organizzazione di situazioni e finzioni tratta dall'epica di Ariosto, il cambiamento di tono introdotto dai versi di chiusura del Bembo sottolinea la natura teatrale e morale e lo scopo della raccolta nel suo complesso. Come Einstein aveva già notato ragionando intorno al volume in *The Italian Madrigal* (*IM* 546-47), Gabrieli scelse quattro stanze (42, 43, 44, 47) fra le cinquanta originariamente "recitate per scherzo da [Bembo] e il Sig. Ottaviano Fregoso, mascherati da Ambasciatore della dea Venere e inviati a Mad. Lisabetta Gonzaga Duchessa di Urbino e Mad. Emilia Pia, che erano sedute fra molte

8. Gabrieli A., *Complete Madrigals*, vol. 1, a cura di A. Tillman Merritt, AR Editions, Madison, 1981.

nobili gentildonne e gentiluomini, e che nel bellissimo palazzo di questa città danzavano per celebrare il carnevale nel 1507[9]".

XLII

Che giova posseder cittadi et regni,
e palagi habitar d'alto lavoro,
e servi intorno haver d'imperio degni
e l'arche gravi per molto thesoro,
esser cantate da sublimi ingegni,
di porpora vestir, mangiar in oro,
e di bellezza pareggiar il sole,
giacendo poi nel letto freddo et sole?

XLIII

Ma che non giova haver fedeli amanti,
et con essi partir ogni pensiero,
i desir', le paure, i risi, i pianti,
e l'ira et la speranza, e 'l falso e 'l vero;
e hor con opre care, hor con sembianti
il grave de la vita far leggiero,
e sé, di rozze in atto e 'n pensier vili,
sovra l'uso mondan vagh'e e gentili?

XLIV

Quanto esser vi dêe caro un huom, che brami
via più la vostra, che la propria gioia?
Ch'altro che 'l nome vostro unqua non chiami?
Che sol pensando in voi tempri ogni noia?
Che più che 'l mondo in un vi tema et ami?
Che spesso in voi si viva, in sé si moia?
Che le vostre tranquille e pure luci
del suo corso mortal segua per duci?
[…]

9. Si cita da Einstein A., *op. cit.*, pp. 546-547. Cfr. anche Bembo P., *Stanze*, a cura di A. Gnocchi, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2003. Sulla collaborazione tra Fregoso e Bembo per queste stanze, si veda Motta U., *Questioni testuali castiglionesche: attribuzione, tradizione, commento (con una glossa sulle "Rime" del Bembo)*, in "Aevum" 81.3 (Settembre-Dicembre 2007), pp. 705-742 (p. 713 n. 27). Le stanze sono state interpretate nell'ambito della tradizione delle "prediche d'Amore" da Matteo Largaiolli: *Ambiti di diffusione e filologia di un genere letterario di confine: il caso della 'Predica d'Amore'*, in "La Ricerca Folklorica", 61 (2010), pp. 81-105 (85 n. 14).

Però che voi non sete cosa integra. XLVII
né noi, ma è ciascun del tutto il mezzo:
Amor è quello poi, che ne rintegra
E lega e stringe come chiodo al mezzo;
onde ogni parte gode e si rallegra,
tanto che suoi diletti non han mezzo:
e s'huom durasse molto in tale stato,
compitamente diverria beato[10].

Einstein nota che "questo è un epigramma, non un racconto", e Tillman Merrit, che pubblicò il volume in edizione moderna, lo chiama "aforistico […] totalmente privo delle qualità drammatiche presenti sia nel testo di Tansillo che di Ariosto[11]". Anche se queste osservazioni possano essere vere fino a un certo punto, ciò che emerge non sono tanto le qualità epigrammatiche delle strofe del Bembo, quanto invece il loro carattere cortigiano e ancora più l'intento originale del poeta di divertire e lusingare le più nobili gentildonne di corte. Bembo e il suo compagno, mentre recitavano le loro ottave, erano mascherati e interpretavano il ruolo di ambasciatori provenienti dalla mitica corte della dea dell'amore. Il loro messaggio, anche se consegnato con leggerezza, non era privo di ambizione: la stanza 47, per esempio, va precisamente nella direzione delle teorie platoniche di amore e cosmologia, che il giovane Bembo, molto prima di entrare in chiesa come un cardinale, professava[12]. Il fatto che le strofe del Bembo, come nota Einstein,

10. Bembo P., *op. cit.*, pp. 90-101.

11. "This is epigram, not narrative", si cita da Einstein A., *op. cit.*, p. 547; "aphoristic […] totally lacking in the dramatic qualities of both the Tansillo and Ariosto texts", si cita da Gabrieli A., *Complete Madrigals*, cit.

12. Bembo fu nominato cardinale *in pectore* da papa Paolo III nel 1538, all'età di 68 anni; fu investito del sacerdozio nel 1539 e poco dopo nello stesso anno fu fatto formalmente cardinale. La sua idea sull'amore, argomentata inizialmente ne *Gli Asolani*, prese sostanza dal suo diretto coinvolgimento amoroso, prima con una donna non nota, poi con Maria Savorgnan, e trovava infine uno sfogo di tipo petrarchesco in poesia, sebbene l'influenza del patrizio veneziano divenuto monaco, Vincenzo Querini, alimentò una forte contrapposizione religiosa verso le sue idee neoplatoniche. Il suo rapporto più importante, con Lucrezia Borgia, iniziò intorno al 1502, e continuò, in forma epistolare, fino 1517. Anche se è stato il destinatario di al-

funzionassero come un canto carnascialesco poteva essere un modo per associare liberamente la stagione carnevalesca con un testo umanistico che poco aveva in comune con il genere popolare di piazza. E il confronto evidenzia l'aspetto performativo di queste strofe: si tratta cioè di versi 'consegnati' per via orale, non in forma scritta, e sotto forma di mascherata. Con buona pace a Tillman Merritt, queste quattro stanze più che una disquisizione erudita e cortese sull'amore portano, in realtà, il loro messaggio orale con versi teatrali. Nella scelta di questo testo particolare, poi, Gabrieli sembra acutamente invocare la qualità cortigiana del suo libro, e di collocarlo all'interno di un ambiente teatrale di festa.

Mentre la coppia Bradamente e Ruggero del poema ariostesco evocano la corte di Ferrara, le quattro stanze del Bembo ci portano alla corte di Urbino. I destinatari delle sue originali cinquanta stanze, la duchessa Elisabetta Gonzaga e la cognata e fedele compagna Emilia Pia, erano le figure centrali di *Il Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, pubblicato nel 1528 ma ambientato alla corte urbinate nel 1506, all'apice del suo splendore culturale. Il libro di Castiglione si tinge di nostalgia. Come l'autore stesso scrive al suo dedicatario, Michel de Silva, il ricordo e la memoria del duca Guidobaldo, marito di Elisabetta, fu il motivo primo che lo spinse a scrivere questo libro ("Come nell'animo mio era recente l'odor delle virtù del Duca … fui stimolato da quella memoria a scrivere questi libri del *Cortigiano*[13]"). La morte di Elisabetta nel 1526, come quella di altri numerosi membri della corte, aveva riacceso la sua volontà di pubblicare la sua opera:

meno un beneficio ecclesiastico durante il suo tempo a Urbino, e sebbene pianificasse una carriera nella Chiesa, non abbiamo alcuna prova di una vocazione effettiva fino al suo cardinalato. Si veda, R. Tamalio, sv. "Bembo, Pietro" in Dizionario biografico degli italiani, Treccani, Roma, 1966, vol. 8.

13. Castiglione B., *Il Libro del Cortegiano,* Garzanti, Milano, 2000, p. 3. Guidobaldo, malato per gran parte della sua vita, morì nel 1508.

> e se l'animo mio si turba per la perdita de tanti amici e signori miei, che m'hanno lasciato in questa vita come in una solitudine piena d'affanni, ragion è che molto più acerbamente senta il dolore della morte della signora Duchessa che di tutti gli altri, perché essa molto più che tutti gli altri valeva ed io ad essa molto più che a tutti gli altri era tenuto. Per non tardare adunque a pagar quello, che io debbo alla memoria de così eccellente Signora e degli altri che più non vivono .. hollo fatto imprimere e publicare[…][14].

Il quarto giorno di conversazione, nella finzione poetica del Castiglione, il Bembo aveva consegnato una lunga disquisizione sull'amore, di cui i brani scelti da Gabrieli mostrano una forte eco. Il tono platonico delle strofe, e del discorso stesso, riflettono il precedente dialogo scritto da Bembo, *Gli Asolani* (1497-1504), pubblicato a Venezia da Aldo Manuzio nel 1505. Anche questa è una conversazione ritualizzata, che si tiene alla corte di un'altra nobildonna del Rinascimento, Caterina Cornaro, l'esule regina di Cipro, e più precisamente nel giardino del suo palazzo ad Asolo. L'argomento, sviluppato nel corso di tre giorni, è amore: amore è di volta in volta elogiato, respinto o elevato al più alto grado dello spirito. Nel terzo libro, Lavinello, similmente al Bembo di Castiglione, esalta le virtù dell'amore trascendente: esso è eterno, non legato al piacere o al desiderio, felice nella contemplazione della bellezza e della bontà e libero dalle frustrazioni, le lotte e le amarezze proprie dell'amore fisico. Nella versione di Castiglione, Bembo fa riferimento al suo precedente trattato nel 'botta e risposta' con Emilia che introduce il suo discorso. Le stanze del Bembo del 1507, con i loro riferimenti ai concetti petrarcheschi e neoplatonici sull'amore, evocano oltre ai suoi scritti un intero mondo di fantasmi e la realtà leggendaria, brillante e vibrante della corte dei Montefeltro, con le sue feste, le mascherate e le conservazioni accademiche che lo stesso Bembo, il Castiglione e i suoi compagni avevano sperimentato in gioventù.

La congiunzione delle selezioni tratte dall'*Orlando furioso* e le strofe dedicate a Elisabetta porta il lettore al di

14. Ivi, pp. 5-6.

fuori della corte di Urbino verso altri due centri di studio e di produzione artistica del Cinquecento italiano: rispettivamente le corti di Mantova e Ferrara, strettamente unite da una mirata politica matrimoniale e dalla comune ambizione culturale. Elisabetta era figlia del marchese di Mantova, Federico Gonzaga, cognata di Isabella d'Este, figlia del ferrarese Duca Ercole I d'Este, e moglie del fratello maggiore di Elisabetta, Francesco. Inoltre, la figlia primogenita di Isabella, Eleonora Gonzaga, con la quale Elisabetta era in stretto legame, aveva stipulato nel 1505 il matrimonio con l'erede adottivo alla corte di Urbino, Francesco Maria della Rovere, stringendo ulteriormente il collegamento Mantova-Ferrara-Urbino. Anche se Isabella non è tra gli interlocutori di *Il Cortigiano*, il 'Magnifico' Giuliano de' Medici ne fa menzione nel terzo libro (XXXVI), insieme alla sorella Beatrice e alla madre Eleonora d'Aragona, elogiando le sue virtù più ammirevoli. Il mecenatismo culturale di Isabella comprendeva dopotutto relazioni con un certo numero di scrittori e poeti, tra i quali come noto il Bembo e l'Ariosto: il primo le inviava testi da cantare, mentre il secondo discuteva con lei il piano complessivo dell'*Orlando*, leggendo alcune parti dell'opera durante una visita a Mantova nel 1507, e infine l'annovera, insieme a Elisabetta Gonzaga, tra le otto mecenati femminili, immortalate nell'intaglio di una fontana descritto nel Canto 42, 84. Inoltre, il personaggio ariostesco di Isabella, il cui amante muore tra le sue braccia nel ciclo "Ella non sa, se non invan," recita una parte nel ritratto che egli fa sulla castità della marchesa di Mantova[15].

Nel 1575, sia *Il Cortegiano* sia l'*Orlando furioso* erano diventati best-seller: il testo di Castiglione aveva visto 90 edizioni in italiano, latino, spagnolo, tedesco, francese e inglese, e l'*Orlando* quasi altrettante[16]. Sicché l'importanza

15. Sul ritratto di Isabella nell'*Orlando*, si veda Regan L. K., *Ariosto's Threshold Patron: Isabella d'Este in the 'Orlando Furioso,* in "MLN", 120 (2005), pp. 50-69.

16. Un catalogo delle edizioni de *Il Cortigiano* appare in Burke P., *The Fortunes of the Courtier*, Polity Press. Cambridge, UK and Malden, MA, 1995, Appendice 1; sull'*Orlando*, si veda il fondamentale studio di Javitch D., *Proclaiming a Classic: The Canonization of Orlando Furioso*,

sociale, culturale e delle relazioni dinastiche delle donne e delle corti, di cui i testi danno testimonianza, era diventata parte dell'immaginario e del discorso letterario che si era creato attorno a questi libri e che ri-presentano in scrittura la fluidità di pratiche recitative ed estemporanee dell'intrattenimento di corte.

La poesia di Bembo per Elisabetta, dall'altro lato, ebbe una trasmissione meno chiara e limitata ad una circolazione accompagnata da testo musicale fino al suo inserimento in una raccolta antologica di poesia veneziana, pubblicata, forse non casualmente, a Venezia nel 1575, lo stesso anno dei *Madrigali a tre* di Gabrieli[17]. Una prima edizione apparve infatti nel volume *Cinquanta stanze del Bembo con la musica di sopra* di Jacques du Pont, edito nel 1545 a Venezia da Antonio Gardano. Dopo l'edizione di du Pont, "Che giova posseder," che si trova alla fine del ciclo (nn. 42-45 in *Cinquanta stanze*), è stata ripresa per sei volte in tutto prima del 1575, rispettivamente da Perissone Cambio (1547), Jan Gero (1556), Pierre Clareau (1559), Giaches Wert (1561), Oliver Brassart (1564), Giovanni Paien (1564). Il ciclo di du Pont (considerato come "il ciclo più ambizioso tra quelli creati nel periodo che va dalle messe "L'Homme armé" napoletane ai motetti di Palestrina sul *Cantico dei Cantici*[18]") fu composto con buona probabilità prima della sua pubblicazione, a Roma, dove il compositore era in servizio presso il Cardinale Giovanni Salviati. Per Gabrieli, gli antecedenti più rilevanti potrebbero essere un allievo di Willaert, Perissone Cambio, e Giaches Wert, entrambi attivi a Mantova. Dei due, Wert offre un modello più vicino a du Pont: come du Pont, infatti, Wert raggruppa le quattro stanze iniziando con "Che giova posseder" all'interno di un singolo ciclo,

Princeton University Press, Princeton, 1991, in particolare il capitolo 1 intitolato: *The Success of Orlando Furioso in the Sixteenth Century.*

17. *Prima parte delle stanze di diversi illustri poeti*, Giolito, Venezia, 1575.

18. "the most ambitious cycle between the Naples 'L'Homme armé' masses and Palestrina's motets on the 'Song of Songs'", si cita da: New Grove On Line, "Du Pont, Jacques", a cura di J. Dean.

come fa anche Gabrieli (Cambio, invece, include solo la prima); e, come Gabrieli, dà loro un posto di rilievo, sebbene in apertura, e non come epilogo, del suo *Primo libro de' madrigali a quattro voci*.

Altri aspetti del volume di Gabrieli evocano il teatrale. Vi è, naturalmente, la natura molto 'performativa' delle stanze di Tansillo, in cui il pastore morente e la sua amata sembra che stiano sopra una sorta di palcoscenico definito dalla donna che li osserva per poi narrare della loro morte. L'aspetto visivo di questa scena – la sua *enargaeia*, per invocare un concetto retorico ben consolidato nel XVI secolo – caratterizzata da un'ambientazione pastorale, attivava inoltre l'immaginario visivo del pubblico attraverso il suono, unendo la dimensione dell'intrattenimento musicale con quella pittorica (familiare attraverso innumerevoli scene di pastori e pastorelle). Anche l'attenzione di Gabrieli al *Furioso* – una fonte di ispirazione frequente per i pittori, le cui creazioni visive mettevano sovente in scena alcune delle sue vicende – evoca alcuni aspetti performativi, attingendo non solo dalla tradizione dei cantastorie, ma anche da quella delle compagnie di commedianti che giravano fra le corti italiane. È significativo, in questo senso, che i testi selezionati siano gli unici dell'Ariosto che Gabrieli mise in musica: per i suoi madrigali, egli era solitamente incline al Petrarca, e guardava con interesse ai poeti lirici più contemporanei, come Tansillo, Casola e Battista Guarini. Sembrerebbe che abbia associato i testi più teatrali del *Furioso* insieme a quelli di genere più leggero, e questo sembra essere rafforzato dall'inclusione della "Canzon di Ruzante" – un testo quasi certamente pensato per essere recitato e, probabilmente, cantato, dal famoso attore – insieme alle villanesche del suo maestro Willaert.

I personaggi femminili dell'Ariosto erano particolarmente importanti come modelli di femminile eloquenza e coraggio. Come Anne MacNeil ha documentato nel suo studio *Music and Women in the Commedia dell'Arte*, nel 1567 a Mantova si tenne una gara tra due attrici: Vincenza Armani, della Compagnia dei Gelosi, e una certa Flaminia romana,

che era in città con la propria compagnia. Il gruppo di Flaminia mise in scena un suo adattamento del Canto XXXVII dell'*Orlando furioso*, che racconta la storia di Didone, mentre l'argomento dei Gelosi non fu registrato. Flaminia fu molto apprezzata, come Luigi Rogna riportò in una lettera scritta un paio di giorni dopo, per la sua interpretazione di "alcuni lamenti che recitava nella tragedia messa in scena dalla sua compagnia e tratta dal racconto di Marganorre di Ariosto", mentre il canto e i costumi di Vincenza riscossero l'ammirazione del pubblico[19]. Tra le due, la reputazione di Vincenza è stata più duratura, e riguardava non solo la sua eloquenza, che come scrisse un critico "nell'imitare la fluidità del discorso ciceroniano, mise l'arte comica in concorrenza con l'oratoria", ma soprattutto per il suo canto[20]. Adriano Valerini, un attore, compagno dei Gelosi, così descrisse le sue abilità musicali:

> Nella musica poi fece profitto tale che non pure cantava sicuramente la parte sua con i primi cantori d'Europa, ma componeva in questa professione miracolosamente, ponendo in canto quell'istessi sonetti e madrigali, le parole de cui ella anco faceva, di modo che veniva ad essere e musico e poeta; sonava de varie sorti de stromenti musicali, con tanta soavità che d'angelica mano pareva che forsser tocchi gli accordati lengni e parea quasi che con le dita ella parlasse; al dolce suono accompagnava poi con tanta vahezza il canto, che ogni senso, quantuque egro fosse e dolente, rimanea lieto e contento, e l'alme, che di qualla vera armonia che fanno movemdosi le stelle sentivano non più udita sembianza, e'ineffabil dolcezza si struggeano, rimembrandosi del suo celeste albergo[21].

Anche se il tropo di una performance di successo con conseguente contemplazione estatica dell'anima dell'ar-

19. MacNeil, *op. cit*, pp. 34-45. La lettera di Rogna è tratta da Nicholson E., *Romance as Role Model: Early Female Performances of Orlando furioso and* Gerusalemme liberata, in *Renaissance Transactions: Ariosto and Tasso*, a cura di V. Finucci, Duke University Press, Durham/London, 1999, pp. 246-247.

20. Si tratta di Tommasi Garzoni, citato in MacNeil, *op. cit.*, p. 35.

21. MacNeil, *op. cit.*, p. 36.

monia divina può essere considerato come stereotipico, non è lontano dalla descrizione di Zarlino dell'effetto che la scena di Zerbino-Isabella poteva suscitare quando cantata da un abile cantastorie: questo era davvero una potente narrazione affettiva. Lo studioso di letteratura Eric Nicholson sostiene inoltre che il poema di Ariosto riscuoteva, forse non a caso, particolare successo tra un pubblico di donne a cui piacevano i caratteri forti delle protagoniste come Bradamante, Marfisa e Drusilla, nonché l'alto elogio che il narratore riservava alle virtù delle donne (soprattutto in apertura del tanto citato Canto 37). Secondo i commenti dei contemporanei, l'*Orlando* fu "pregiato dalle donne, tenuto caro dai dotti, e cantato dagl'indotti," ed era particolarmente favorito da "inculte villanelle" e "rozze pastorelle[22]". La tradizione teatrale iniziata da Flaminia continuò e crebbe di importanza nel corso del secolo, trovando finalmente la sua strada nella 'stagione' operistica con opere come *La liberazione di Ruggero* di Francesca Caccini[23]. L'enfasi sulle voci alte nei *Madrigali* di Gabrieli suggerisce forse un'eco delle donne della commedia e dei loro personaggi, e dà con buona probabilità anche indicazione di chi poteva scegliere di eseguire questi pezzi. L'introduzione delle voci più basse in congiunzione con la perorazione morale di Bembo sembra, infatti, rafforzare l'idea che Gabrieli abbia, in un certo senso, definito le sue scelte sulla base della memoria delle effettive performance del passato.

Per riassumere, se le formule dei cantastorie possono ancora essere riconosciute nel tessuto di queste composizioni, come James Haar e altri hanno sostenuto, allora la collezione di Gabrieli nel suo complesso stilizzava la tradizione popolare per un pubblico più sofisticato di quello che si poteva radunare negli angoli delle strade delle città

22. Questo almeno il commento di Francesco Carabucci, citato in Nicholson, *op. cit.*, 249.

23. Caccini F., *La Liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina*, Pietro Cecconelli, Firenze, 1625; ristampa anastatica Studio per Edizioni Scelte, Firenze, 1998.

italiane. Come nota Alessandra Andreotti, la curatrice dell'edizione italiana del *Madrigali a tre*, il linguaggio musicale di Gabrieli è misurato ma preciso e segnato da una "raffinata ricerca per l'espressione[24]". Il materiale letterario dei *Madrigali a tre*, con l'evocazione di sovrapposizioni reali (ma mitizzate) e mondi fantastici (ma scritti in riferimento a fatti storici), introduce gli artisti (e il loro pubblico) in un ampio paesaggio di fantasia, in cui una varietà di attori – alcuni reali, altri inventati, ma tutti animati dalla memoria stimolata dalla *enargaeia* dell'artificio poetico-musicale – creavano ruoli potentemente affettivi.

La sottile ricercatezza della musica, in questo senso, assolveva alla sua funzione con perfetta *sprezzatura*, evidente nella sua struttura leggera, nella raffinata tessitura e nella semplicità della dizione quasi improvvisata. Considerare tali opere come precursori, o manifestazioni precoci, di un impulso teatrale porta a confondere la distinzione tra una performance teatrale e la *memoria* che essa genera nello spettatore, compresa la sua rievocazione verbale nell'intimità della sua stessa immaginazione o in una condivisa conversazione musicale.

L'esecuzione degli adattamenti di Gabrieli delle opere di Tansillo, Ariosto e Bembo è per una performance dei comici dell'arte di questi testi come leggere una scena tratta da una commedia, in silenzio o ad alta voce o anche alla presenza di un gruppo di compagni esperti: significa cioè vederla interpretata da attori in un teatro. La virtù di tale pratica stava proprio nel suo non essere una cosa reale, ma un'astrazione: questi madrigali non sono composti per essere recitati o presentati in uno spazio teatrale; essi non devono nemmeno essere rappresentati in sequenza, come un narrazione compiuta, grazie alla loro funzione evocativa che deve essere rispettata. Per loro stessa natura esistono come parte di un processo di composizione musicale condivisa, di conversazione, riflessione e ricomposizione. In questo senso, queste pratiche possono essere state

24. Gabrieli A., *Libro primo de madrigali a tre voci*, cit., p. 3.

per un pubblico rinascimentale quello che sono per noi oggi: una memoria attualizzata nell'atto esecutivo, un ritorno di fantasmi, sulle tracce letterarie e musicali di comunità intellettuali e sociali che avevano acquistato dimensioni quasi mitiche ed erano solo apparentemente 'perdute'.

3

LA MEMORIA DELLA PERFORMANCE

Michal Kobialka

Di memoria e di storia
Il teatro dei *Minima Moralia* di Tadeusz Kantor*

L'idea di *performance della memoria* innesca una serie di associazioni mnestiche: dalla realtà modernista di Marcel Proust e Giorgio de Chirico alla condizione postmoderna di Jean-François Lyotard (1979); dal movimento culturale degli anni Settanta a quello performativo degli anni Novanta; dal riorientamento degli sudi critici dopo la caduta del muro di Berlino nel novembre del 1989 all'immaginario neo-liberista nell'età dei media interattivi e della tecnologia web.

Oggi la discussione continua, inquadrata negli studi teatrali e performativi come questione relativa alle specificità della cultura che mette in scena una memoria particolare, o in quanto formazione intellettuale che unisce studi scientifici e *memory studies*[1] allo scopo di definire il nuovo materialismo della memoria che emerge nella tradizione monista, nelle scienze cognitive o nella neurobiologia.

Per essere più precisi: con l'imporsi della lettura rizomatica della soggettività che ha rifiutato il Sé autoritario dell'Illuminismo come principio organizzativo, il Sé e la sua soggettività sono stati definiti in quanto insieme di forze molteplici com'è per i media, per le bio-scienze e la tecnologia, che hanno contribuito a configurare il discorso nei termini di un'etica e di un soggetto nomadi in un contesto transnazionale. Con il passaggio dal cognitivismo e dal modello informatico della mente negli anni Cinquanta al connessionismo e al suo modello di network neurale negli anni

* Traduzione dall'inglese di Annalisa Sacchi.

1. Thompson E., *Mind in Life: Biology, Phenomenology, and the Sciences of Mind*, The Belkan Press of Harvard University Press, Cambridge, 2007, cap. 1 e 13. Per nozioni relative alla "simulation theory" si veda il lavoro di Alvin Goldman, Robert M. Gordon, e Jane Heal, ad esempio di Heal J., *Simulation, Theory, and Content*, in *Theories of Theories of Mind*, a cura di P. Carruthers e P. Smith, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.

Ottanta, fino al dinamismo incarnato negli anni Novanta, il Sé e la sua soggettività sono stati analizzati nella prospettiva della memoria, archiviata ed evocabile dal cervello come esperienza incarnata, che coinvolge la memoria muscolare e l'impegno attivo nel mondo, e ancora in termini di empatia, il cui funzionamento è stato definito dalla scoperta dei cosiddetti "neuroni specchio" nell'area F5 della corteccia premotoria delle scimmie nel 1992.

Fin qui la vulgata, una seducente narrazione se confrontata con quanto accadde il 9 novembre 2009 durante gli eventi di commemorazione del ventesimo anniversario della caduta del muro di Berlino: dai momenti ufficiali celebrati alla presenza dei capi di Stato con la simulazione del "crollo" del Muro, rappresentato per l'occasione da mille macroscopiche tessere di domino in polistirolo, ciascuna dipinta da un diverso artista; all'invito a commentare su facebook mobilitando illusioni memoriali intorno alla questione "dov'eri quando il muro è caduto?". Oppure se confrontata con ciò che accadde durante il cinquantesimo anniversario della costruzione del muro nell'agosto del 2011: le escursioni in canoa sul fiume Sprea e la visita guidata, *La gioia della sovversione*, al mercato nero in quella che fu Berlino Est. Mi riferisco qui non solo dunque alla performatività della memoria, ma anche alla sua materialità.

Questa materialità non offre esclusivamente un'analisi degli errori e delle imperfezioni (del passato) allo scopo di migliorare il presente, ma spiega quali sono le fonti dei valori attribuiti alla memoria e come essa si è andata costituendo, quali relazioni ha creato e quale potere ha assicurato nello stabilire la sua legittimità e la sua visibilità.

Il rinnovato interesse nella memoria, specialmente nel contesto geo-politico successivo al 1989, va letto essenzialmente come una reazione alla nostalgia di ciò che si è perduto e ai timori indotti dalla scomparsa di una funzione sociogenetica dei ricordi affettivi nell'era dei media interattivi e della tecnologia web.

Al di là e al di sopra della sociologia della memoria e della sua doppia base, neurale e sociale, vale la pena osser-

vare che ciò che ricordiamo, come ricordiamo e perché ricordiamo, definiscono la memoria non come una forma di dinamica o di epistemologia incarnata, ma in termini di mnemotecniche, ovvero di tecnologie del ricordare che circoscrivono il campo della visibilità, le rappresentazioni dell'intelligibilità contemporanea, nonché le modalità di oggettivazione del mondo. Così, per affrontare direttamente l'argomento di questo saggio, dobbiamo chiederci se sia possibile considerare il teatro o la pratica teatrale come un archivio memoriale. Se tale possibilità esiste per la scena, che cosa rivela questa comunione tra memoria e archivio? E, più profondamente, che tensioni esistono al suo interno e quali vengono alla ribalta tra le singole componenti di un archivio memoriale?

Ciò che orienta questo discorso è l'idea di un materialismo dell'incontro con la memoria (immateriale) e il tipo di andamento che si trova impresso, ad esempio, nel saggio di Walter Benjamin *Edward Fuchs: il collezionista e lo storico*[2].

In breve, nel 1937 Walter Benjamin pubblica un saggio su Eduard Fuchs, un intellettuale democratico socialista, nel quale analizza la sua pulsione a raccogliere e archiviare la storia della caricatura, dell'arte erotica, e della pittura di genere – forme d'arte che Benjamin stesso definisce "insignificanti". In questo modo Benjamin espone una rottura nel *continuum* dello svolgimento culturale, che egli giustifica introducendo la distinzione tra storicismo e materialismo storico.

L'idea dello storicismo è, in questo caso, direttamente collegata alle posizioni di Leopold von Ranke sulla natura di una pratica storica nel XIX secolo – ossia all'enfasi di una ricostruzione attendibile del passato – "*wie es eigentlich gewesen*" intesa come un accumulo lineare di informazioni nel tempo, dove l'accento è posto sul fatto essenziale della narrazione storica. Il materialismo storico è un antidoto a questo tipo di storicismo, vale a dire che opere d'arte

2. Benjamin W., *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966.

oppure oggetti, posti entro una modalità storica materialistica, illuminano un continuo processo di cambiamento, piuttosto che promuovere un atteggiamento contemplativo verso l'oggetto e il passato. In tal modo essi dimostrano come la loro ricezione diventa una componente degli effetti che un'opera d'arte, o un oggetto, ha su di noi oggi, in modo da "abbandonare l'atteggiamento placido e contemplativo di fronte all'oggetto per divenire cosciente della costellazione critica in cui proprio questo frammento del passato si trova esattamente con questo presente[3]". Il materialismo storico sostituisce l'elemento epico con l'elemento costruttivo, che libererà le forze che rimangono prigioniere nel "c'era una volta" dello storicismo, e si orienta verso una coscienza del presente che "scardina il *continuum* della storia[4]".

Per Benjamin, il collezionista non è un tassonomista operante all'interno di una particolare griglia di cataloghi che danno visibilità e intelligibilità all'oggetto. Il collezionista, piuttosto, isola l'oggetto da tutte le sue funzioni originali in modo da mostrare la sua oggettività nel rapporto che stabilisce con altri oggetti posizionati nello spazio del presente. Il collezionista e lo storico ci presentano l'oggetto/storia che si trova nella coscienza del presente.

Vorrei proporre, seguendo le intuizioni di Benjamin, che una serie di simili ipotesi può essere fatta anche sulla memoria, se la memoria è concepita come parte del materialismo storico. Il materialismo storico, come definito da Benjamin, ci mostra che le mnemotecniche non distruggono gli oggetti, ma l'aura che via via viene loro assegnata da vari codici culturali, politici e ideologici. Esso separa cioè l'oggetto da tutte le sue funzioni originali in modo da mostrarne l'oggettività nel rapporto che stabilisce con altri oggetti posizionati nello spazio del presente, localizzando così la memoria nella coscienza del presente.

3. *Ibidem.*
4. *Ibidem.*

Il problema non è se la memoria possa essere rappresentata o messa in immagini o in performance. Riguarda invece cosa essa sia e quale tipo di narrazione venga tessuta da una particolare pratica rappresentativa: che genere di empatia richieda la costruzione di una particolare immagine/memoria; che genere di sguardo e considerazione essa edifichi. In altre parole, a meno che non la si veda dialetticamente come un sito dinamico e differenziale nel carattere, la memoria è un certo tipo di delega, per parafrasare Theodor Adorno, che incanta quella "pseudorealtà" e quell'attivismo che si acutizzano per fare pubblicità a se stessi, senza ammettere a se stessi quanto servano come una soddisfazione sussidiaria, elevandosi a fine in sé[5].

Il *continuum* della storia nel teatro di Tadeusz Kantor

Più penso e scrivo sul teatro di Tadeusz Kantor, più mi intriga l'idea di proporre che esso sia stato una pratica che sfidò realmente le forme allora esistenti di soggettivazione culturale e politica e rivelò ciò che era stato fino a quel punto dimenticato, sorvolato, o emarginato dalla convenzione artistica e dalle rappresentazioni dell'intellegibilità. Kantor dotò di forma materiale una prassi performativa che perturbò il modo corrente di pensare la memoria e la storia. Lo fece concentrandosi instancabilmente sugli aspetti dialettici delle mnemotechiche piantati nella pratica performativa.

A conferma di ciò, il presente saggio analizzerà lo slittamento operato da Kantor della concezione di memoria e storia in *Wielopole, Wielopole* (1980), *Crepino gli artisti* (1985), *Qui non ci torno più* (1988), e in *Notte silenziosa* (1990). Mostrerò come questi lavori articolino un tipo particolare di mnemotecniche, che interroga la storia presa nell'atto di archiviare gli eventi in un tempo e in uno spazio assoluti. Esse inoltre fanno balenare l'idea di uno stato di instabilità e la coscienza di un presente che fa esplodere il *continuum* della storia, e declinano la

5. Cfr. Adorno Th. W., "Resignation", in Id., *Critical Models: Interventions and Catchwords*, Columbia University Press, New York, 1998, p. 291.

Fig. 1 - Tadeusz Kantor, *La classe morta,* 1975, Photo courtesy di Romano Martinis.

materialità della memoria sfidando la natura repressiva di uno spazio astratto e assoluto.

Oggi, a più di due decenni dalla morte di Kantor, di fronte alla sua opera composta sui fantasmi, lo storico, lo spettatore e il critico d'arte si trovano al cospetto di documenti storici e intellettuali eclettici e instabili, che stanno rapidamente trasformandosi in memorie nostalgiche della sua presenza in scena. Ciò che viene trascurato, ad ogni modo, è la specificità e la singolarità della pratica di Kantor, che è sempre stata un riflesso della sua attitudine verso gli eventi e la situazione specifica nella quale lavorava. Il suo teatro è stato – e ha sempre lottato strenuamente per essere – non rappresentazione, ma risposta alla realtà[6]. Questa risposta fu articolata a partire dalla presenza di oggetti che rompevano un sogno utopico esplorando le fessure e le crepe dei miti nazionali nelle narrazioni dominanti.

6. Kantor T., *From the Beginning in my Credo Was…,* in M. Kobialka, *Further on, Nothing: Tadeusz Kantor's Theatre*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2009, p. 497.

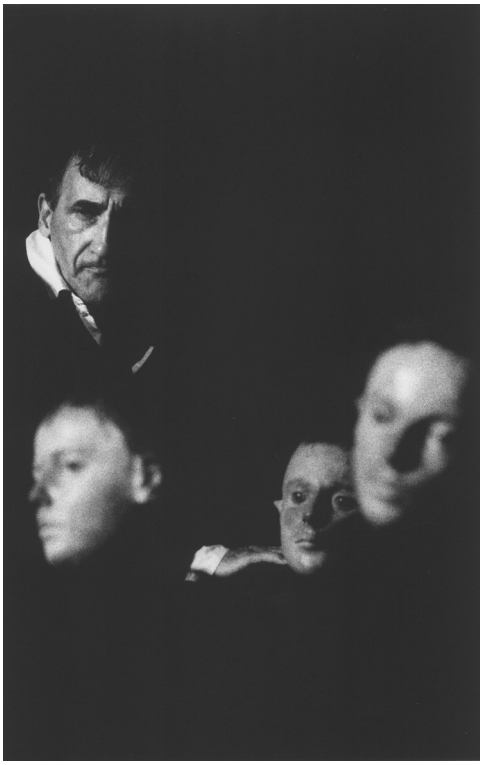


Fig. 2 - Tadeusz Kantor, *La classe morta,* 1975, Photo courtesy di Romano Martinis.

Kantor ci metteva di fronte alla sostanza inquietante di sé stesso la quale, nonostante tutti i nostri sforzi, non può essere ridotta a un'immagine rappresentazionale che trova il suo riflesso (morto) su una superficie liscia. Il materialismo dell'incontro con il teatro kantoriano delle confessioni personali, i suoi *minima moralia,* ci costringe a immaginare un modo nuovo di essere – una sorta di dialettica spaziale che affronta non cosa sia la memoria, ma la dismisura tra la memoria e quegli aspetti della memoria sui quali la realtà sorvola al fine di assegnare loro l'intellegibilità dell'esistente.

Questa dialettica spaziale, che non deve essere ridotta a uno spazio mentale logico e puramente formale, era già stata suggerita da Henri Lefebvre ne *La produzione dello spazio*, quando invita alla ricostruzione di una dialettica lungo linee spaziali non riferibili a una remota idea di Utopia nel tempo[7]. È una dialettica che, come la tensione tra la rappresentazione dello spazio e gli spazi rappresentazionali in *Wielopole, Wielopole*, in *Crepino gli artisti*, in *Qui non ci torno più*, e nello spettacolo di *Notte silenziosa*, ci mostra come abitare il mondo in maniera né immaginaria né utopica, ma attraverso modi di vivere e pratiche attive all'interno della realtà esistente. A differenza delle dialettiche basate sull'analisi di un tempo storico e sulla temporalità (Hegel, Marx), le dialettiche spaziali si incentrano sulle contraddizioni che implicano e spiegano le aporie nel tempo storico senza risolversi in esse. In altre parole, la nozione di contraddizione non è ristretta alla temporalità o alla storicità, ma porta l'attenzione sui conflitti *nello* spazio, così come sulle aporie *dello* spazio che possono essere viste come esempi di interstizi sociali e spaziali che aprono ad altre possibilità, *differenziali* nel carattere, rispetto a quelle in essere all'interno del sistema. Come scrive acutamente Lefebvre: "Contraddizioni *dello* spazio avvolgono contraddizioni storiche, le presuppongono, vi si sovraimprimono, le conducono a un livello più elevato e le amplificano nel processo di riprodurle. Una volta effettuato questo dislocamento, le nuove contraddizioni possono tendere ad attrarre tutta l'attenzione, a divergere l'interesse su di loro e sembrano spiazzare e addirittura assorbire i vecchi conflitti. Solo per mezzo di un'analisi dialettica può essere dipanata la precisa relazione tra le contraddizioni *nello* spazio e le contraddizioni *dello* spazio, e può essere presa una decisione su cosa venga attenuato e cosa accentuato[8]".

7. Lefebvre H., *The Production of Space*, Blackwell, Oxford, 1991, p. XVII.
8. Ivi, p. 334.

***Wielopole, Wielopole* (1980)**

L'esplorazione kantoriana della memoria, iniziata con *La classe morta* (1975), di quella "MEMORIA [che, a suo avviso,] VIVE ALLA PARI DEGLI EVENTI REALI DELLA NOSTRA ESISTENZA" ricevette un trattamento minuzioso in *Wielopole , Wielopole*, dove l'artista definì la memoria come l'atto della ripetizione:

> Il *gesto* atavico dell'uomo che, alle soglie della storia,
> voleva affermarsi.
> Fare qualcosa per la seconda volta,
> in modo artificioso,
> "per conto proprio" – un conto umano –
> ripetere qualcosa che era già stato fatto dagli dei,
> esporsi alla loro gelosia e vendetta,
> affrontare il rischio,
> andare incontro alla catastrofe che incombe
> sapendo bene che si tratterà di opere vane,
> senza prospettiva
> "per una volta sola",
> prive di un luminoso significato finale
> e di una qualunque efficacia nella vita,
> in *connivenza con la morte*[9].

Wielopole è il nome della città dove Kantor nacque nel 1915. È un luogo reale, così descritto dall'artista: "Una piccola cittadina tipica nella parte orientale della Polonia con una vasta piazza del mercato e alcune strade fatiscenti. Nella piazza c'era un piccolo tempio dedicato a un santo, dove si riunivano i fedeli cattolici. C'era anche un pozzo, accanto al quale, alla luce della luna piena, si celebravano i matrimoni ebraici. Su un lato della piazza c'era una chiesa, un refettorio, e il cimitero. Dall'altra parte una sinagoga, alcune stradine di case ebree e il loro cimitero. Le due parti vivevano in piacevole simbiosi[10]".

9. Kantor T., *Il teatro della morte,* trad. it. a cura di D. Bablet, Ubulibri, Milano, 1979, p. 256.

10. Si cita da Borowski W., *Tadeusz Kantor*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Varsavia, 1982, p. 18.

Fig. 3 - Tadeusz Kantor, *Wielopole, Wileopole*, 1980, Photo courtesy di Romano Martinis.

Quest'opera non rappresentava, ad ogni modo, una ricostruzione delle memorie infantili di Kantor su Wielopole, cosa che egli aveva già sperimentato con *La classe morta* (1975). Wielopole esisteva per lui nella memoria. Ora, attraverso il processo della ripetizione, segnalato già dal titolo stesso dell'opera, Kantor decideva di materializzare sul palco non una rappresentazione della realtà (un'immagine specchiata di un posto reale), ma un'altra Wielopole come creata per una seconda volta, allo scopo di recuperare quello che poteva esser andato perduto nel processo mnemonico di posizionare i morti lungo l'itinerario narrativo.

Lo spazio performativo in *Wielopole, Wielopole*, una semplice pedana di legno, era spoglio, fatta eccezione per alcuni pezzi di mobilio – un letto, un armadio, una finestra e alcune sedie[11]. Kantor si muoveva tra loro. Apriva e

11. Il cast di *Wielopole, Wielopole* includeva: Tadeusz Kantor, Stanisław Rychlicki (Zio Józef-Prete), Jan Książek (Nonna Katarzyna), Teresa Wełmińska/Ludmiła Ryba (Madre Helka), Andrzej Wełmiński (Padre Marian), Maria Kantor (Zia Mańka,, il Rabino), Ewa Janicka (Zia Józka), Wacław Janicki (Zio Karol), Lesław Janicki (Zio Olek), Maria Krasicka (Zio Stasio), Lech Stangret (Adaś), Maria Rychlicka (La Ve-

chiudeva l'armadio, cambiava la disposizione delle sedie, spingeva il letto in un punto diverso del palco. Appena questi gesti introduttivi venivano completati, a un segnale di Kantor, le porte al centro del palco si aprivano ed entravano gli attori. Erano divisi in due gruppi: il primo, quello dei membri della famiglia, si disponeva sdraiato sul pavimento, sparso per il palco. L'altro gruppo, con gli attori in uniforme da soldato, occupava un angolo, in cui essi stavano seduti o in piedi lungo due file, come in posa per una foto ricordo. Kantor chiudeva le porte.

> Questa è mia Nonna,
> la madre di mia madre - Katarzyna.
> E questo è suo fratello, il Prete.
> Lo chiamavamo zio.
> Morirà presto.
> Qui c'è mio Padre seduto.
> Il primo a sinistra. Sul retro della fotografia
> invia i suoi saluti.
> La data è il 12 settembre 1914.
> Tra un attimo mia Madre-Helka entrerà.
> Gli altri sono gli Zii e le Zie.
> Sono già tutti andati incontro alla loro fine da qualche parte in questo mondo.
> Adesso, stanno vivendo sparsi per la stanza, impressi come memorie:
> Zio Karol, Zio Olek, Zia Mańka, Zia Józka.
> A partire da questo momento, il loro fato e la loro fortuna inizia a cambiare attraverso mutamenti radicali,
> spesso alquanto imbarazzanti, che non sarebbero stati in grado di affrontare se fossero ancora vivi[12].

A differenza, ad esempio, di *La classe morta*, dove Kantor poteva esser visto osservare intensamente la macchina

dova del Fotografo), Marzia Loriga, Giovanni Battista Storti, Loriano della Rocca, Luigi Arpini, Jean-Marie Barotte, Roman Siwulak, and Anna Halczak (Soldati).

12. Kantor T., "*Wielopole, Wielopole*. Partytura", in Id., *Pisma: Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Krzysztof Pleśniarowicz, Breslavia, 2004, p. 206.

memoriale, i banchi scolastici, o rivolgersi al pubblico dall'altro lato dell'invalicabile barriera, qui egli muove direttamente gli oggetti sul palco come a cercare di stabilire i contorni e il contenuto della camera della sua infanzia – "un BUCO nero, pieno di spazzatura[13]".

> LA STANZA non può essere uno SPAZIO REALE. Non può essere una s t a n z a r e a l e. Se la consideriamo dal punto di vista del pubblico la stanza non può essere percepita come una stanza intima dell'infanzia, ma come un forum pubblico. C'è anche un'altra ragione: la stanza non può essere reale, ovvero esistere nel nostro tempo, perché questa stanza esiste nella nostra MEMORIA, nel nostro RAMMEMORARE IL PASSATO. È la stanza che continuiamo a ricostruire e che incessantemente viene distrutta. Il ritmo pulsante deve essere mantenuto, perché delinea la vera struttura della memoria[14].

Non si tratta solo della difficoltà di definire la dimensione spaziale della memoria, "l'unica realtà", ma, poiché il processo di richiamare alla memoria è in sé discutibile – dal momento che essa è sempre collegata al compiere la scelta su ciò che sarà o meno ricordato e reso visibile –, Kantor suggerisce che esso sia, in scena come nella scrittura o nel ricordo di eventi passati, un processo di "astrazione" o di "prestito" di memorie incamerate che hanno bisogno di essere mostrate.

In questo caso, il ricordo di Kantor del passato fa uso non delle immagini incontaminate dei membri della famiglia congelati su una fotografia archiviata in un album di famiglia e quindi fatte vivere nello spazio della performance, ma di individui "ingaggiati" che sono stati portati alla ribalta e ai quali è stato offerto di incarnare i ruoli dei personaggi che abitavano la sua camera memoriale.

13. Ivi, p. 217.
14. Kantor T., *Pokój. Być może nowy etap*, in Id., *Pisma*, cit., p. 406.

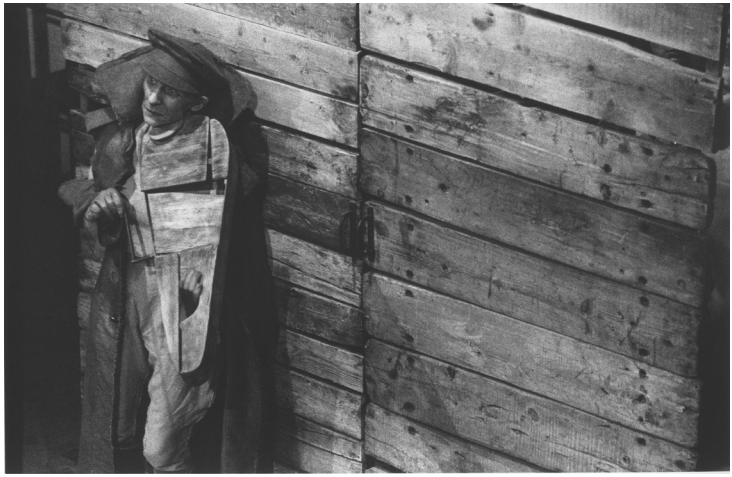


Fig. 4 - Tadeusz Kantor, *Wielopole, Wileopole*, 1980, Photo courtesy di Romano Martinis.

> Hanno un aspetto dimesso, sporco, sono malamente vestiti, deboli, consumati dalla vita, malmessi in confronto alle altre persone che ci sono spesso vicine.
> Questo personaggio sospetto è vestito come una recluta per interpretare la parte di mio padre
> La parte di mia madre la fa una passeggiatrice.
> Gli zii sono interpretati da senzatetto.
> La vedova di uno stimatissimo fotografo della città,
> che lavora sodo per mantenere la reputazione del negozio di fotografia,
> "Memoria", è impersonata da una spaventosa donna delle pulizie che lavora nell'obitorio di una chiesa.
> Non citiamo neanche il Prete.
> Sua sorella non è altro che un aiuto da cucina.
> E un altro personaggio, lo zio Stasio, un relitto sommerso da un esilio siberiano,
> un commesso viaggiatore con un organetto[15].

Davvero una memorabile collezione di personaggi quelli convocati da Kantor per edificare la sua camera memoriale.

15. Kantor T., "*Wielopole, Wielopole*. Partytura", cit., p. 205.

Il primo episodio si intitolava "Una stanza d'infanzia, che continuo a ricostruire costantemente e che costantemente viene distrutta". Per affrontare il tipo di interpretazione che Kantor ha del ruolo della memoria – la difficoltà di definirne la dimensione spaziale, l'ambiguità contenuta nel processo di richiamare i ricordi – affrontiamo un passaggio che descrive i futili tentativi dello Zio Karol e dello Zio Olek di arredare la stanza e di sistemare i corpi dei membri della famiglia:

> ZIO KAROL Guarda intorno alla stanza; Riconoscendo il posto, sorride a se stesso e ai suoi ricordi. Sembra che ci sia qualcosa di sbagliato. Una valigia nera attira la sua attenzione.
> Una valigia . . .
> Una valigia era sul tavolo. . .
> Sì!
> Si avvicina al tavolo, tocca una valigia come se volesse controllare qualcosa. La valigia produce in lui un'associazione improvvisa. Guarda lo zio Olek seduto immobile su una sedia.
> Zio Olek!
> Zio Olek non era seduto. . .
> Stava in piedi o camminava. . .
> Lo zio Olek si alza. Guarda attentamente la valigia.
>
> ZIO OLEK.
> Una valigia era sull'armadio. . .
> Mentre trasporta con attenzione una valigia, sbatte contro una sedia.
> E questa sedia?
>
> ZIO KAROL nota il corpo del Sacerdote Nonno. Il sacerdote deceduto è seduto su una sedia.
> Nonno?
> Anche il nonno non stava seduto!
> Non era neppure in piedi.
> È molto sorpreso dalla sua scoperta. Entrambi gli zii sono inghiottiti nella solitudine delle loro indecisioni e dei loro ricordi[16].

16. Ivi, p. 208.

Zio Olek e Zio Karol continuavano a modificare la posizione degli oggetti e a rimuovere quei personaggi che avrebbero o meno dovuto essere nella stanza della memoria. Questo gioco poteva continuare *ad absurdum*, ma veniva improvvisamente interrotto dalla negazione, da parte degli Zii, della loro stessa presenza sul palco. Se, infatti, lo zio Karol non c'era, il suo gemello, lo zio Olek, non poteva a sua volta essere lì. In altre parole gli Zii, agenti della costruzione, decostruzione e ricostruzione della stanza della memoria, uscivano/morivano di fronte al pubblico. La stanza della memoria, sorta un attimo prima con l'apertura delle porte ad opera di Kantor, ora era vuota. Però:

> Davanti a noi,
> in questa stanza povera e sommersa,
> dietro la porta,
> una tempesta e un furore di inferno,
> mentre sorgono le acque del diluvio.
> Le deboli pareti della nostra STANZA,
> del nostro quotidiano
> tempo lineare,
> non ci salveranno [. . .]
> Eventi importanti si svolgono dietro le porte;
> È sufficiente aprire loro. . .[17].

Non appena le porte si aprivano persone ed eventi importanti entravano nella stanza e si disperdevano in tutte le direzioni nel processo di edificare e, più tardi, di ricostituire la forma dell'ambiente. Come osservato da Kantor, la memoria può essere immaginata come l'interno di una stanza, cioè come uno spazio.

Lo spazio, come egli si trovò a dichiarare nel corso della terza delle *Lezioni milanesi*, è energia:

> che non ha un'uscita, o un confine;
> che sfugge, scompare,

17. *Ibidem.*

o che arriva da ogni direzione, cambiando velocità;
che è dispersa in ogni direzione, ai lati, al centro,
che si eleva, che sprofonda,
che gira sull'asse verticale, orizzontale, diagonale…
Che non teme di scoppiare in una forma chiusa,
che la disinnesca con il suo movimento a scatti, improvviso,
che si deforma…[18].

Fig. 5 - Tadeusz Kantor, *Wielopole, Wileopole*, 1980, Photo courtesy di Romano Martinis.

Kantor, colui che detiene in questo caso il discorso sulla memoria, osservava il processo di materializzazione e dematerializzazione degli aspetti più intimi del Sé. Erano stati disinnescati e ricostruiti allo stesso modo degli oggetti di cartapesta, quando vengono colpiti da una forza esterna. La sequenza di apertura visualizzava questo processo in scena. Il pubblico che entrava nello spazio della performance vi trovava Kantor intento a organizzare la stanza della memoria. Una volta che aveva terminato le sue azioni, a un suo segnale entravano i membri della famiglia. Lo zio Karol e lo zio Olek cominciavano a spostare oggetti e persone nella stanza.

18. Si cita da *Tadeusz Kantor: scuola elementare del teatro* a cura di L. Ryba e R. Palazzi, Ubulibri, Milano, 1988, p. 178.

La distruzione e la ricostruzione della stanza venivano eseguite in base a ciò che lo zio Karol e zio Olek ricordavano della sua disposizione spaziale. Le loro azioni erano fallimentari non solo perché i due non potevano essere d'accordo circa la posizione degli oggetti o delle persone, o sul fatto che dovessero o meno essere presenti nella stanza, ma, cosa più importante, perché la stanza non avrebbe mai potuto essere completamente organizzata. Dotarla di una forma definitiva avrebbe significato stabilizzare la memoria entro una cornice fissa, e insieme immobilizzare una pratica dinamica come quella di richiamare alla mente, condizioni queste contrarie all'intenzione di Kantor di esplorare le dimensioni spaziali della memoria. Mentre si assiste alla ridda di immagini spezzate e si osservano i personaggi ripetere *ad infinitum* le loro azioni, Kantor ci offre un indizio del modo in cui un attore propone al pubblico una difficile lezione sulla memoria:

> Queste FACCIATE MORTE
> vivono, diventano reali e importanti
> attraverso questa ostinata RIPETIZIONE DELL'AZIONE.
> Forse questa testarda ripetizione dell'azione,
> Questo ritmo pulsato
> Che dura per la vita;
> Che termina nel n u l l a;
> Che è inutile;
> È una parte intrinseca della MEMORIA…[19].

Questo ripetere i gesti, come un ripiegarsi della rappresentazione su se stessa, trasforma la sequenza lineare della vita in una serie di contraddizioni nello spazio. In *Wielopole, Wielopole* tali contraddizioni vengono presentate come frammenti incompleti che balenano e poi scompaiono lasciando alcune tracce dietro di sé, prima di venir dissipate nel nulla. L'album di famiglia pieno di segreti e litigi, la storia polacca della Seconda Guerra Mondiale,

19. Kantor T., *The Room: Maybe a New Phase*, in *Further on, Nothing*, cit., pp. 368-369.

narrazioni religiose e trascendenti, tutto ciò viene mescolato al fine di portare alla luce ciò che non aveva mai visto la luce, ciò che non era mai stato mostrato.

Kantor rendeva evidente che in *Wielopole, Wielopole* ciò che veniva presentato erano le sue riflessioni intime sulla vita e sulla morte, sulla sua famiglia e sugli eventi storici, sul cristianesimo e sull'ebraismo. Queste riflessioni hanno portato alla ribalta e reso esplicite le contraddizioni *dello* spazio prodotte *nello* spazio, secondo la definizione di Lefebvre. La ripetizione e le sue varianti – l'eco, la memoria, il tempo, e l'ironia che dominava questo secondo spazio in *Wielopole, Wielopole* – permetteva a Kantor di rivelare contraddizioni storiche che avrebbero potuto essere ignorate o ridotte a una falsa coerenza dalle versioni dominanti della storia nazionale polacca. Ma accanto a ciò si rendevano anche manifeste le difficoltà di produrre oggetti *nello* spazio che abbracciavano la produzione e la riproduzione di una particolare serie caratteristica di ogni formazione sociale e culturale, il simbolismo incarnato e le funzioni sociogenetiche della memoria. Come indicato dall'opera, il processo di costruzione e ricostruzione della stanza, le entrate e le uscite dei personaggi, la ripetizione di eventi e gesti costituivano una complessa rete di relazioni che creavano uno spazio "altrove", un altro spazio reale.

All'interno, il moltiplicarsi delle morti dello zio Prete Jozef acquisiva significato nel processo di composizione e ricomposizione dell'atto. L'eco, un'equivalente immateriale di un aspetto reale, ridefiniva le icone tradizionali (religiose) e le loro funzioni culturali. Il gesto di porre una corona di spine sul capo della madre, Helka, prima che venisse violentata dai soldati, la citazione dal Vangelo e dall'Apocalisse, la crocifissione di Ada, il corteo funebre che segue una croce su cui è issato il manichino dello zio Prete Jozef e l'"Ultima Cena" dei membri della famiglia prima che partano definitivamente, sono solo alcuni esempi di questa giustapposizione. La memoria, che va morendo costantemente, viene visualizzata attraverso lo zio Olek e lo zio Karol che limitano il numero delle per-

sone e degli oggetti nella stanza. Infine, poiché il tempo lineare è stato abbandonato, passato presente e futuro si trovano a coesistere.

Così, il Padre nella cerimonia di nozze era al tempo stesso lo Sposo, un soldato dalla fotografia citato da Kantor, e un soldato morto durante la guerra.

Fig. 6 - Tadeusz Kantor, *Wielopole, Wileopole*, 1980, Photo courtesy di Romano Martinis.

***Crepino gli artisti* (1985) e *Qui non ci torno più* (1988)**

Questa indagine sulle dimensioni spaziali della memoria non ha tuttavia pienamente soddisfatto Kantor. Nelle sue note a *Crepino gli artisti* ha indicato che lo spazio della performance non era più una camera da lui costruita e ricostruita, ma una stanza della memoria in cui tutto accadeva contemporaneamente, e la cui forma veniva modificata dai personaggi e dalle forze che la invadevano da dietro le porte.

Per questo motivo la vecchia dicitura, "la Stanza della Memoria," veniva abbandonata in favore dell'introduzione di una nuova definizione: "il Magazzino della Memoria". I "viandanti" che figurano nel magazzino della memoria avrebbero portato con sé i propri ricordi individuali e differenti. Questi ricordi, come *Wielopole, Wielopole* aveva

già mostrato in modo inequivocabile, non avrebbero mai potuto essere presentati in ordine cronologico, e per questo Kantor insiste che essi siano invece considerati come fotogrammi del negativo di un film impilati uno sopra l'altro. Nelle note del programma di sala li ha così definiti:

> I negativi
> non descrivono il luogo dell'azione,
> ma sono i NEGATIVI DELLA MEMORIA che sono interposti
> che vengono chiamati il PASSATO,
> che 'scivolano' nel momento presente,
> che appaiono all'improvviso
> che mettono insieme oggetti, persone ed eventi. . .
> Che scartano modelli di logica, che sono vincolanti alla vita quotidiana[20].

A differenza de *La classe morta* in cui le lastre fotografiche venivano prodotte dalla macchina della memoria, o di *Wielopole, Wielopole,* dove erano stati creati dai personaggi "ingaggiati" che creavano e ricreavano la "Stanza della Memoria", *Crepino gli artisti* presenta le lastre come interposte nello spazio. Una volta che la memoria è stata convocata, essa si ripiega su se stessa generando nuove immagini che si sciolgono l'una nell'altra. Sul palco, questi ricordi vengono mostrati simultaneamente come un gruppo di lastre fotografiche. Dal momento che, come Kantor ha sottolineato, esse erano trasparenti, il Sé, o il pubblico, non poteva che vedere un fotogramma che conteneva le impronte e le tracce di tutti gli altri fotogrammi convocati dal "Magazzino della Memoria".

Ad esempio, lo spazio nel primo atto era sia una camera d'infanzia che il ripostiglio di un cimitero. Un letto, un comodino, una porta e le sedie convivevano con le croci di legno del cimitero. Non si dava divisione tra di loro. Nel secondo atto, lo spazio era una stanza d'infanzia, un *Theatrum Historiae* e un ricovero per mendicanti e artisti "maledetti" di François Villon. Nel terzo atto, una came-

20. Kantor T., *Il teatro della morte,* cit., p. 281.

retta d'infanzia, un altare/opera d'arte e una camera di tortura. Nel quarto atto, infine, sia un ricovero che una cella di prigione.

La stanza d'infanzia/cimitero poteva essere trasformata in qualsiasi direzione. Si aspettava che qualcosa o qualcuno (una lastra fotografica o una serie) apparisse da dietro le sue porte. Nel primo atto, il processo veniva avviato da parte del proprietario di un magazzino del cimitero che entrava per aprire la sua attività a mezzanotte. Veniva poi raggiunto dalla madre logorroica, che non smetteva di parlare, e dai gemelli alla ricerca delle loro singole identità – gli "inquilini" del ripostiglio del cimitero di ritorno dalle loro passeggiate notturne. Una volta che entravano in scena si aveva l'impressione che sia lo spazio che il tempo iniziassero contemporaneamente a retrocedere nel passato e ad avanzare rapidamente verso il futuro.

Questa doppia trasformazione che metteva insieme il passato (la vita) e il futuro (la morte) veniva resa in scena dalla coppia dei gemelli. Mentre uno giaceva a letto morente l'altro lo assisteva seduto presso il suo capezzale. Uno di loro, "Io-Quello Morente", era il personaggio scenico; l'altro era l'autore che descriveva la sua malattia incurabile e la sua morte. Entrambi venivano osservati da Kantor, "Io-Quello Reale", seduto su una sedia sul lato.

Nell'ora della morte veniva evocata l'immagine di un piccolo triciclo. L'immagine del triciclo richiamava il tempo dell'infanzia e veniva raddoppiata dall'ingresso di un soldatino che entrava in scena quando veniva intonata la marcia funebre, anch'egli con il suo piccolo triciclo di legno. Kantor ha osservato:

> Io sono fatto da una molteplice serie di personaggi che abbracciano tutte le possibilità dall'infanzia fino al momento presente – e che marciano dalle PROFONDITA' DEL TEMPO
> Io sono tutti.
> Sono seduto sul palco: io-REALE
> sul letto si trova uno dei gemelli:
> IO-IL MORENTE . .

> Tra un momento apparirà un soldatino -
> IO-ALL'ETA' DI SEI ANNI
> SU UN TRICICLO[21].

Tutte queste molteplici lastre fotografiche sono presenti in scena simultaneamente, come immagini di Kantor che evocano memorie diverse capaci di dotarsi di forma fisica e di generare a loro volta ricordi. Così:

> Il Soldatino felice era seguito dal suo *entourage* e dai suoi sogni, IL TEATRO DELLA MORTE, LA BARA GLORIOSA DELL'UOMO I CUI NOMI NON SARANNO QUI PRONUNCIATI, UNA FIGURA MISERABILE CHE CAMMINAVA UN PASSO DIETRO AL SOLDATINO, AI SUOI GENERALI FEDELI, SOLDATI SMUNTI, MORTI, solo le loro uniformi. Quelle argentate. Per la prima volta la mia piccola stanza della memoria è esposta alla sofferenza e alla mutilazione[22].

La stanza della memoria di Kantor viene invasa da personaggi estratti dalla storia e dal suo teatro della morte. Una parata dei fantasmi di soldati accompagna una figura storica di capitano che, in abito militare, cavalca lo scheletro di un cavallo al ritmo della marcia militare, "La Prima Brigata", e compone il negativo storico di un'immagine della Prima – ma potrebbe essere anche la Seconda – Guerra Mondiale. Poi, lentamente, i fantasmi del passato si ritirarono lasciando il soldatino e il capitano a cavallo.

Il teatro della morte viene sostituito da un altro teatro della morte, dalla storia di agonia e morte di "Quella-morente" raccontata dall'Autore – autore di questa fantasmagoria precisa e delirante del tempo passato e del tempo futuro. Tuttavia, a differenza delle sequenze di morte mostrate in *Wielopole, Wielopole*, questa scena non investiga le dimensioni spaziali della memoria/curvatura del tempo, com'era il caso della morte di Ada ad esempio, ma propone una teoria delle lastre fotografiche o dei negativi nello spazio multidimensionale della performance.

21. *Ibidem.*
22. *Ibidem.*

Mentre veniva narrata la storia della morte, Esculapio diventava una vittima della teoria delle lastre fotografiche: in questo mondo edificato su brandelli di memoria tutti convocati contemporaneamente, egli si trovava intrappolato nella impossibilità di abbandonare il tempo lineare. Non riusciva a decretare la morte di "Quello morente" confuso dalla presenza delle molteplici immagini di Kantor in scena: "Io-Quello Reale", "Io-l'Autore", "Io-Morente", "Io-all'età di sei anni". Per salvarsi, Esculapio guadagnava l'uscita.

In *Crepino gli artisti,* i personaggi che apparivano in scena erano prodotti dalla memoria di Kantor. Costruivano fotografie tridimensionali a partire da gesti ripetitivi estratti dalla realtà quotidiana (farsi un pediluvio, giocare a carte, fare l'amore, pregare, viaggiare, morire ecc.).

Le immagini erano in un costante processo di trasformazione priva di qualsiasi logica, causale, o disegno precostituito. Queste trasformazioni venivano istigate dal comparire e scomparire dei personaggi da dietro le porte.

La dimensionalità molteplice e variabile dello spazio di memoria era complicata dal processo di sovrapposizione di lastre fotografiche di tempi diversi. Come indicato da Kantor, le lastre di memoria (o negativi) convocate dal passato scivolavano nell'attimo presente. Una simile coesistenza di passato, presente e momenti futuri è chiarita dai termini in cui Kantor discute le figure del Sé (Io- Reale) e L'Altro (Gli Altri) (Io-all'età di sei anni e Io - Morente). Il Sé messo di fronte alla superficie dello specchio osserva il suo rapporto con l'altro (con gli altri) che si trovano dall'altra parte.

Essendo in scena per tutta la durata della performance, Kantor si poneva entro i confini del mondo visibile, organizzato secondo l'idea della permanenza degli oggetti. Questa realtà viene interrogata, tuttavia, poiché esclude lo spazio dell'Altro generato dal Sé "sull'altro lato". L'altro spazio era un'estensione della realtà presente in entrambe le regioni del passato e del futuro le quali, come posto dalle "Teoria dei Negativi" coesistevano.

Il Sé, di conseguenza, potrebbe incontrare tutte le sue manifestazioni allo stesso tempo: "Io-un neonato nudo", "Io-all'età di sei anni", "Io-un ragazzo a piedi nudi in calzoncini", "Io-in divisa scolastica" e, infine "Io-quello morente".

In *Crepino gli artisti* le immagini di "Io-all'età di sei anni", e "Io-morente" possono essere viste come rappresentazioni spaziali dell'immagine del Sé mentre si muove in direzione dello specchio, percepito come il suo confine argentato. Di fronte al confine, il Sé vi proietta la sua immagine. Essa, però, non era un riflesso del Sé, ma era creata dall' "Io-Laggiù", l'"Altro" (il Gemello), che non poteva essere ridotto al silenzio o utilizzato dal Sé. L'altro era il Sé in "un universo diverso che esiste e può essere percepito solo attraverso l'arte". Nella "Teoria dei Negativi", l'altro-in-un-diverso-universo conteneva tutti i passati i presenti e i futuri possibili generati dal Sé. Kantor, il Sé, in una stanza della memoria/ripostiglio di cimitero, poteva quindi vedere se stesso all'età di sei anni, vedere il Sè morente, vedere se stesso, e così *ad infinitum.*

Il processo del Sé che recita i ricordi degli Altri più e più volte, al fine di costituirsi e ri-costituirsi, avveniva in uno spazio che rendeva chiarissimo che il Sé avrebbe continuato a vivere in un luogo reale, mentre l'Altro (gli Altri) avrebbero vissuto in una stanza autonoma (performativa) controllata dal Sé che avrebbe monitorato la (s)comparsa delle tracce mnestiche. Una nuova variante avrebbe poi animato *Qui non ci torno più* (1988), al fine di garantire ai ricordi di Kantor di essere presi alla lettera come un gesto capace di raccontare la morte, la distruzione, le umiliazioni, le torture, i massacri, e i cumuli di cadaveri:

> Sono… sul palco
> Non sarò un attore.
> Invece, poveri frammenti
> della mia stessa vita
> diventeranno
> 'oggetti ready-made'[23].

23. Kantor T., *To Save From Oblivion*, in *Further on, Nothing*, cit., p. 393.

Cosa significa, per l'esistenza di un individuo, diventare un oggetto "ready made"?

Ma questa auto-analisi poteva avvenire nello spazio oltre la barriera invisibile e invalicabile dove Kantor, il produttore del discorso, aveva dato origine alle azioni organizzando la sua stanza della memoria, controllando come i ricordi si distendevano in questo spazio, osservando come scomparivano nell'infinito dello spazio oltre le porte? Poteva ciò avvenire nella camera della memoria di Kantor in *Wielopole, Wielopole*, o nel magazzino della memoria di *Qui non ci torno più*? Forse no, dal momento che come Kantor ha dichiarato:

> Quando dovevo essere bambino,
> quel bambino lo faceva un altro, non io reale
> (questo è ancora giustificabile);
> quando dovevo morire,
> moriva un altro,
> 'recitava' me morente,
> e quella 'finzione' che avevo scomunicato
> funzionava perfettamente.
> Quando con ostinazione, con nostalgia, senza posa
> ritornavo col pensiero nella Classe della Scuola,
> non ero io, ma altri (gli attori)
> a tornare tra i banchi scolastici,
> ritornando, 'rappresentando' e 'fingendo'[24].

Kantor chiarisce di voler annientare la dicotomia tra il Sé e l'Altro che esisteva nella sua pratica artistica fino a quel momento: tra lui che rifletteva sugli eventi che lo circondavano e gli attori che ne proiettavano le conclusioni all'interno dello spazio multidimensionale della stanza della memoria, tra gli spazi del qui e quelli dell'altrove e, infine, tra il corpo e la memoria. Ciò poteva aver luogo soltanto in un nuovo spazio in cui egli fosse pronto ad entrare.

A differenza del passato, quando Kantor sarebbe stato in scena a organizzare la sua stanza della memoria mentre

24. Kantor T., *Il teatro della morte*, cit., p. 287.

il pubblico entrava nello spazio scenico, questo spazio performativo – la locanda "come tutte le locande e bistrot, esiste da qualche parte in una strada dimenticata dei sogni. Tutti gli eventi che vi si svolgono avvengono sulla soglia del tempo. Un altro passo e ci possiamo trovare al di là. Il quotidiano passa quasi impercettibilmente nell'eternità. Ogni cosa perde il suo significato[25]". È stato qui, nello spazio di là del tempo e al di là di tutte le regole, che Kantor ha incontrato i "ready-made" della sua vita, per mettere in scena la battaglia contro la fine del secolo.

La locanda, uno spazio semplice, con molte porte sul retro, era affollata "da tavoli volgari, che parevano noleggiati dalla ghiacciaia di un obitorio". Un costante gocciolare d'acqua segnava il tempo. L'oste, con metodo e precisione, organizzava i tavoli, che dovevano essere lasciati sottosopra dagli altri ospiti. C'erano altri tre ospiti presso la locanda: un Prete, forse un sacerdote di *Wielopole, Wielopole*, che sedeva addormentato presso uno dei tavoli logori, il Lavapiatti Scalzo, vestito di un sacco a brandelli e accovacciato a un altro tavolo, e, un attimo dopo, l'Oratore da Mercato, un ubriacone, che doveva consegnare un discorso per il brindisi della Sposa e dello Sposo.

Improvvisamente, risuonano i colpi invadenti di qualcuno che bussa alla porta della locanda. Questa si apre e una troupe di attori di giro irrompe nello spazio. Erano le "apparizioni del passato", personaggi di precedenti produzioni dell'arsenale kantoriano: gli oggetti "ready made". Alcuni indossavano le uniformi nere degli anziani de *La classe morta*, altri i costumi da viaggio de *La gallinella d'acqua*, altri ancora gli abiti di scena di *Wielopole, Wielopole* e *Crepino gli artisti*. Gli attori in tutta fretta 'agivano' frammenti delle loro 'opere': ad esempio una figura da *La classe morta* utilizzava un oggetto di scena di *Wielopole, Wielopole*, un Impiccato da *Crepino gli artisti* cantava il suo pezzo portandosi dietro un manichino de *La classe morta* vestito con un costume de *La gallinella d'acqua*. L'impressione offerta

25. *Ibidem.*

da questa compagnia di giro era che i personaggi e gli eventi sul palco fossero i negativi del negativo di un film, interposti gli uni sugli altri.

I negativi che si distendevano sul palco venivano improvvisamente interrotti dall'ingresso indeciso di Kantor vestito in abito nero e accompagnato da una sposa col vestito a brandelli, una memoria dell'abito nuziale di Helka in *Wielopole, Wielopole*. Kantor la conduceva delicatamente a un tavolo. Sulle prime, nessuno pareva far caso alla sua presenza. Una volta però che gli attori lo riconoscevano, si udiva la voce registrata di Kantor che recitava un monologo, mentre gli attori si facevano gioco di lui. Le loro azioni e le loro parole non erano più l'interiorizzazione, da parte degli interpreti, delle proiezioni mnestiche dei ricordi kantoriani che avevano modellato la scena in termini visivi e sonori. Queste, infatti, erano "ready made" che, ora, potevano esplorare la propria medialità attraverso le specificità dei personaggi che gli attori erano soliti incarnare, modificandoli attraverso la propria individualità. Il monologo terminava. Suoni di tango. Gridando e strillando, i personaggi/attori, eccezion fatta per il Proprietario della Locanda e per il Lavapiatti, lasciavano il palco, concedendo agli spettatori un momentaneo sollievo uditivo.

All'irrompere di un "Salve Regina", le porte tornavano ad aprirsi. Il Manichino di un giovane Kantor, abbigliato per un matrimonio o un funerale, e una Sposa, ritta accanto a lui, emergevano dall'esterno. Appariva chiaro a questo punto che la cerimonia di nozze si sarebbe svolta lì. Lo sposalizio era seguito da "qualche sorpresa" allestita dal Proprietario della Locanda. Quando le "sorprese", nella specie di apparizioni del passato, scomparivano, il Lavapiatti trasportava due altri pezzi che erano stati dimenticati dietro le porte: la squallida uniforme militare di Ulisse con la quale era tornato a Cracovia nel 1944 - "Sono Ulisse, sono tornato da Troia" – e un triste pezzo di spazzatura / l'apparizione di mio PADRE". La storia del ritorno di Ulisse non veniva mostrata come il riallestimento di scene estratte dalla produzione del 1944, ma come un collage di

scene interpretate da personaggi di *Wielopole, Wielopole, Le bellocce e i cercopitechi,* e da *La classe morta.*

Dopo aver ucciso tutti gli amanti che, nel loro ultimo barlume di vita avevano interpretato, come un ritornello, il gioco dei bambini de *La classe morta*, Ulisse raggiunge Kantor e si siede al tavolo con lui.

Kantor a questo punto prendeva a leggere da un copione che aveva scritto nel 1944 quando lavorava a un allestimento de *Il ritorno di Ulisse* di Wyspiański:

> Nella mia patria ho scoperto l'inferno. Entrai in un cimitero. Ho ucciso tutto. Tutto – ho spinto via. La falsa felicità del passato è fuggita. Non c'è niente davanti a me. […] La costa di Itaca. […] è la mia patria. Lì la canzone della mia vita è finita. Nessuno può tornare nel mondo della propria giovinezza. Avevo la mia patria nel mio cuore. Ora, è nei miei desideri. Un'ombra. Desidero un'ombra. Una barca piena di persone. […] Chi sono? Le onde mi separano dalle loro voci. Le onde mi separano dalla barca dei morti. Aspettate! Stop! State immobili[26]!

La barca dei morti con Caronte/Gallinella acquatica al timone traghettava le apparizioni lungo il fiume Stige. Ulisse si alzava in piedi e si univa alla massa spettrale.

Sembrava che tutto fosse tornato alla normalità, la quale, tuttavia, non pareva più una possibilità praticabile: i becchini, accompagnati dalla Signora in Nero, la Morte stessa, entravano in scena per coprire tutti gli oggetti del gran teatro kantoriano con teloni/sudari neri. Il Grand Emballage per antonomasia.

Qui non ci torno più era un titolo appropriato per questo lavoro. Dopo aver varcato la soglia che lo separava dalle sue sperimentazioni sceniche precedenti, Kantor non avrebbe più potuto impersonare se stesso nell'atto di controllare, cancellare e correggere l'interpretazione delle sue memorie in scena. In questo processo di trasgressione dei confini Kantor ha profondamente mutato il discorso sulla memoria di *Qui non ci torno più.* Adesso, la memoria era una piega

26. Kantor T., *Il teatro della morte*, cit., p. 183

spaziale attraverso la quale l'esterno immanente giunge all'essere come una forma che interrompe la storia delle forme. Essa esisteva come una sovrapposizione di due dimensioni: quella della Vita (la memoria kantoriana, ovvero il "dentro") e quella dell'Arte (la memoria di Kantor messa in scena, ovvero il "fuori"). L'emergere di questa nuova formazione trasformava la prassi del raddoppiamento degli spazi, la composizione di un dentro e di un fuori, e il ripiegamento degli spazi nel teatro di Kantor.

Entrando e partecipando agli eventi che si svolgono nella locanda, Kantor alterava i rapporti tra interno ed esterno. Prima di questo lavoro, "l'interno" formava e plasmava il "fuori" del commentario intimo kantoriano. Una traccia mnestica veniva prima identificata, poi mantenuta, quindi materializzata, infine dispersa. Il processo di interiorizzazione del "fuori" si limitava all'esplorazione di questi elementi che lo costituivano, per una frazione di secondo, all'interno dei confini del "dentro". La composizione e ricomposizione dei Vecchi ne *La classe morta,* i gesti reiterati dei membri della famiglia in *Wielopole, Wielopole* e gli spazi multipli (una stanza, il ripostiglio di un cimitero, un asilo e una prigione) in *Crepino gli artisti* sono altrettante esemplificazioni di questo processo.

Questi lavori, la loro adesione nonostante tutto a un teatro delle somiglianze, si rifacevano ancora a un binario tradizionale in cui il Sé creava l'Altro (gli Altri) in quel mondo rassicurante nel quale la coscienza di Kantor non poteva essere veramente distinta. I membri familiari di *Wielopole, Wielopole* o i Sé frammentati che generano la loro propria storia in *Crepino gli artisti* venivano ridotti a un particolare oggetto o a un doppio la cui funzione era quella di affermare la presenza di Kantor tramite l'esplorazione delle dimensioni spaziali della memoria o tramite il confronto tra il Sé e gli Altri.

Qui non ci torno più mostrava, tuttavia, che il rapporto tra l'esterno e l'interno, tra il Sé e l'Altro non poteva più essere formulato nei termini di un'interiorizzazione dell'esterno attraverso la proiezione di Kantor dei suoi ricordi

nello spazio, o nei termini di una riduzione dell'Altro (degli Altri) a un particolare oggetto o soggetto, ma doveva essere trattata nei termini di una co-esistenza di interno ed esterno. Questa co-esistenza, nello spazio della locanda, segnalava un allontanamento da quel mondo privo degli Altri che fino ad allora erano stati considerati come oggetti creati dal Sé, e l'approdo in un mondo in cui l'Altro non era né un oggetto né un soggetto, ma una "struttura del campo percettivo, senza la quale l'intero campo non potrebbe funzionare come funziona[27]".

In breve, l'Altro era una struttura che poteva essere attualizzata dai personaggi che apparivano da dietro le porte e che, così facendo, istituivano la relatività di quelli già presenti nello spazio performativo/mnestico in procinto di entrare potenzialmente in rapporto con loro. Prendiamo ad esempio la sequenza del ritorno di Ulisse. L'Altro/Ulisse, in questo caso, era l'espressione non di un genere o di una forma, ma di ciò che poteva essere visualizzato nel campo percettivo: il suo ritorno a Itaca, a Cracovia (1944), e alla locanda di *Qui non ci torno più*. Ognuna di queste destinazioni esprimeva una diversa, possibile struttura: un ritorno di Ulisse a una patria mitologica, un ritorno di Ulisse in una città occupata dai nazisti durante la seconda guerra mondiale, in cui la finzione del dramma di Wyspiański si fonde con la realtà della vita; e un ritorno di Ulisse alla locanda della memoria per dare risalto "al nostro destino, alle nostre speranze, ai nostri desideri presso le rovine del nostro Inferno, la nostra fine del secolo[28]".

Se una tale proposizione è tangibile, il mondo possibile che esprimeva esisteva, ma non poteva esistere al di fuori di quanto lo esprimeva. L'Altro era "*l'espressione di un mondo possibile* […] *è la struttura che condiziona l'intero campo* e il suo funzionamento[29]".

Proseguendo con la sequenza di Ulisse si consideri la messa in scena del suo ritorno in *Qui non ci torno più*. Il

27. Si veda Deleuze G., *Logica del senso,* Feltrinelli, Milano, 2014.
28. Kantor T., *Nigdy tu już nie powrócę-Przewodnik* (ms.), n.p.
29. Deleuze G., *Logica del senso,* cit., p. 612.

mondo possibile del suo ritorno veniva presentato dalla compagnia di attori girovaghi seduti ai loro banchi di scuola, la macchina memoriale estratta da *La classe morta*. La presenza stessa di Ulisse condizionava non solo ciò che poteva essere visto sul palco, ma anche il funzionamento di quel bio-oggetto. Le apparizioni del passato, le cui parti venivano assegnate da un Prete di *Wielopole, Wielopole*, erano un mondo possibile che manifestava una propria coerenza in quel dato momento. Ciascuno di questi mondi possibili, che potevano generare la loro propria storia e memoria, come manifestato in *Crepino gli artisti*, condivideva ora una visione de *Il ritorno di Ulisse*.

***Notte silenziosa* (1990)**

Nel *cricotage* del 1990, *Notte silenziosa,* venivano portate alla ribalta dimensioni spaziali della memoria, memorie differenziali nel personaggio, e un chiaro senso degli aspetti dialettici della mnemotecnica tali da esporre le contraddizioni insolubili tra il Sé, o la realtà, e l'Altro, ovvero la Memoria. *Notte silenziosa* è un'eccellente sintesi del pensiero kantoriano sulla storia e sulla memoria, che userò qui per esplorare il concetto di teatro come archivio mnestico. Rappresenta un luogo dopo un disastro: "Molto tempo fa ero affascinato dalla catastrofe di Atlantide / dal mondo prima del nostro mondo / dall'unico RAPPORTO conosciuto in merito, quello di Platone / e dalle parole d'apertura di Platone: "Quella notte, tutto cominciò dal nulla e di nuovo[30]".

Il palcoscenico, una semplice piattaforma, era affollato di persone e oggetti. Al centro campeggiava il camino di una casa distrutta da un incendio. Nel lato destro del palco c'era un muro di legno in cui si aprivano una serie di porte e una finestra. Nel lato sinistro, un tavolo e qualche sedia. Un *emballage* di figure umane velate di lenzuola bianche occupava la parte centrale. Nino, una figura in nero con un violoncello, era seduto a sinistra del palco. "Allora qui,

30. Kantor T., *Notte silenziosa*, in *Il teatro della morte*, cit., p. 287.

su questo palco / la fine del mondo / dopo un disastro / un mucchio di cadaveri (ce ne sono molti) un mucchio di cose rotte / è tutto quel che resta[31]".

È in questo contesto che il mondo della quotidianità nasceva di nuovo, e dopo di esso venivano ricostruiti il mondo dei fenomeni trascendenti (la scena della Natività, quella della Crocifissione) e il mondo degli eventi storici (la Rivoluzione Francese). In questa stanza "il tempo perde tutti i suoi attributi e le sue caratteristiche. Un vero e proprio Inferno[32]".

Privato della sua qualità lineare e assoluta, il tempo cessava di funzionare come la condizione per cui vivere e la misura del progresso. Passato, presente e futuro si trovavano così a convivere dopo "quella notte". La musica ritornava. Tuttavia, a differenza delle sequenze precedenti, le melodie utilizzate nel *cricotage*, e cioè il tango "Silent Night", il requiem, e il *Ça ira*, erano mescolate. E mischiati erano anche i luoghi - Betlemme, il Golgota, la Bastiglia, una povera stanza dell'immaginazione –, le situazioni e i personaggi associati a un particolare evento.

Tutto iniziava con un tango. Lo danzava, nella sequenza d'apertura, una donna in nero, che si interrompeva quando risuonavano le note di "Silent Night". Helka, seduta ai piedi della croce, raccoglieva e cullava il bambinello. Il requiem intonato dall'Ebreo chassidico lo inchiodava nella funzione del Crocifisso. Era quindi il turno della melodia rivoluzionaria e delle azioni intorno alla Ghigliottina. La sequenza veniva ripetuta: il tango con la danza della donna in nero, "Silent Night" ed Helka col bambino, il Requiem e l'Ebreo chassidico, il *Ça ira* e la ghigliottina.

La sequenza ripartiva ancora. Il tango della donna in nero che seguiva la musica finché non si esauriva e la danza si arrestava. Tutte le altre azioni collassavano. Esausti, gli abitanti della stanza e della storia si sedevano a terra e rimanevano in silenzio. "Non è rimasto nulla […] Tutti, con

31. *Ibidem.*
32. *Ibidem.*

un'espressione vitrea sui volti, guardavano il pubblico[33]". Risuonava ancora "Silent Night". Appariva la canna di una pistola. Veniva esploso un colpo. Tutti uccisi. Il colpo risuonava nuovamente. I cadaveri si spargevano intorno alla Croce, la Ghigliottina e il camino. "Il mondo ricomincia[34]".

Potremmo arrivare a dire che Kantor materializzava sul palco ciò che i teorici del postmoderno hanno acquisito alla sua narrazione: una tattica per esporre le pratiche di rappresentazione dominanti che mirano a "congelare il gesto di pensiero" in modo da eludere ciò che ci sfugge nei processi commemorativi della storia – quella storia che declina tutto al presente nella sua ricerca di verità attraverso l'analisi dei dati empirici e delle prove documentali. Come è chiaro dal trattamento che Kantor riserva alla Rivoluzione francese, ad esempio, egli non è interessato a ricostruire una versione attendibile del passato sulla base dell'analisi di diversi tipi di documenti, né a produrre nuove teorie che costituirebbero un ulteriore luogo di interpretazione, ad ingrossare le fila del thesaurus occidentale che spiega le distorsioni e le falsificazioni degli eventi emblematici che condussero all'Illuminismo. Si tratta piuttosto per lui, come suggerisce la natura ripetitiva dell'evento, dell'aporia della decisione, dell'illusione del progresso, e dell'incredulità verso le metanarrazioni che definivano questa storia che non è mai presente a noi stessi se non in forma discorsiva. In altri termini, ciò che è in gioco nella nostra ricostruzione della storia dopo "quella notte" non è l'esistenza del reale ma, dato che il reale è riconosciuto tale attraverso le categorie culturali, la consapevolezza delle versioni del reale che dominano le pratiche spaziali, che abbracciano la produzione e la riproduzione delle formazioni sociali, le rappresentazioni dello spazio che a loro volta sono legate alla produzione di codici e segni e spazi di rappresentazione, che formano tutti i sensi e tutti i corpi[35].

33. *Ibidem.*
34. *Ibidem.*
35. Cfr. Lefebvre H., *La produzione dello spazio,* Moizzi editore, Milano,1976.

In *Notte silenziosa* la sequenza dell'Emballage esplorava come l'evento, inaugurato dall'Uomo-Inginocchiato, poteva essere monumentalizzato come una singolare rappresentazione della Natività. La narrazione indiretta e le rivisitazioni della storia, accompagnati dal suono condiscendente dei canti natalizi, sopprimevano quasi le altre possibili interpretazioni della sequenza, non fosse stato per i tre tentativi, reiterati e falliti, di metterla in scena. L'Emballage in sé potrebbe essere letto come una metafora visiva di quanto affermato da Michel de Certeau nel suo *La scrittura della storia:*

> In storia tutto comincia con il gesto di *mettere da parte*, di raccogliere, e quindi di trasformare in 'documenti' alcuni oggetti suddivisi in altro modo. Il primo lavoro è questa nuova suddivisione culturale. In realtà essa consiste nel produrre tali documenti, con il ricopiare, trascrivere o fotografare questi oggetti cambiandone simultaneamente il posto e lo statuto. Questo gesto si riduce a 'isolare' un corpo, come si fa in fisica, e a 'snaturare' le cose per costituirle in pezzi che vengono a colmare le lacune di un insieme posto a priori. Esso forma la 'collezione'[36].

In altre parole, come sostiene Michel Foucault nella sua *Archeologia del sapere*, la storia "nella sua forma tradizionale, si dedicava a 'memorizzare' i *monumenti* del passato, a trasformarli in *documenti* e a far parlare quelle tracce che, in se stesse, non sono affatto verbali o dicono tacitamente cose diverse da quella che dicono esplicitamente; oggi invece la storia è quella che trasforma i *documenti* in *monumenti*[37]".

Per far ciò, si implementa una massa di elementi che bisogna poi isolare, raggruppare, rendere pertinenti, mettere in relazione, costituire in insiemi. Come egli ci ricorda, l'archivio non è solo la somma dei testi che appartengono a una certa formazione discorsiva, ma "è anzitutto la legge di ciò che può essere detto, il sistema che governa l'ap-

36. De Certeau M., *La scrittura della storia*, a cura di S. Facioni, Jaca Book, Milano, 2006, pp. 83-84.

37. Foucault M., *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano, 1971, p. 151.

parizione degli enunciati come avvenimenti singoli[38]". Il suo riferimento "alla legge di ciò che può esser detto" e all'"apparizione degli enunciati come avvenimenti singoli" all'interno dell'archivio regge la sua convinzione che gli oggetti collocati nell'archivio non si ammucchino all'infinito in una moltitudine amorfa, non si inscrivano in una linearità senza fratture, e non scompaiano solo per casuali accidentalità esterne; "ma che si raggruppino in figure distinte, si compongano le une con le altre secondo molteplici rapporti, si conservino o si attenuino secondo regolarità specifiche[39]". L'archivio, nota Foucault, non partecipa della violenza epistemica perpetrata dagli e attraverso gli apparati ideologici dello Stato, i quali definiscono come i soggetti e gli oggetti dell'archivio debbano essere e come debbano essere pensati, identificati, o pianificati, ma ciò che "differenzia i discorsi nella loro molteplice esistenza e li specifica nella loro propria durata". In questo modo l'archivio è "il sistema generale della formazione e della trasformazione degli enunciati".

In *Notte silenziosa* Kantor ha costruito un campo di formazione e trasformazione in cui gli oggetti (sia mitici che storici) lottavano coi significati "propri" assegnati loro dalla tradizione o dall'ideologia. Così facendo, richiamava l'attenzione sull'aporia della conoscenza storica: la mancata coincidenza tra la storia e l'indicibile in ogni evento.

Questa aporia è anche il sito della tensione tra il corpo vivente e il Logos, come testimoniano le storie frammentarie dei morti che emergono dopo "Quella notte". Questa tensione, questa difficoltà nel passare attraverso o sopra, è invariabilmente accompagnata da una enunciazione del loro divenire, piuttosto che del loro essere; di qualcosa che sta cercando di stabilire la sua identità una volta che è liberato dalla schiavitù dell'utilità, in modo che, dissociato dalla sua funzione precedente, può entrare in nuovi rapporti con altri oggetti e persone a reinventare e ri-articolare se stesso.

38. Ivi, p. 97.
39. Ivi, p. 105.

Allo stesso tempo, l'esistenza di qualcosa nell'atto di divenire o di prendere il suo corso nel non-luogo – una stanza bruciata di cui è rimasto solo il camino – è un processo atto a richiamare alla mente ciò che esprime la tensione tra diversi enunciati che hanno luogo in uno spazio dinamico che fa posto all'assenza, piuttosto che stabilire una presenza singolare e un'identità. Questo modo di procedere esprime, così, la tensione tra gli eventi e la rappresentazione della conoscenza (modalità di visualizzazione scientifica, analisi, e istruzione) tra gli eventi e la cultura (modalità di appartenenza e inter-azione sociale/politica), tra gli eventi e le memoria (software come messaggio, rappresentanza commerciale), o tra la materialità del Sé e l'immaterialità dell'Altro.

Questo può essere il motivo per cui, quando si declina il postulato dell'articolazione mancante o l'aporia della conoscenza storica, l'atto performativo correlato sarà sempre frammentario. I frammenti, come le schegge di uno specchio rotto, tagliano i resti della metafisica che popolano le strutture del pensiero. La modalità performativa dei frammenti è un processo dinamico di riassetto, che prevede la ricerca faticosa della memoria dell'Altro che coincide con il Sé, il quale rimarrà sempre al di là di essa e conserva e protegge questi frammenti dal diventare un materiale di consolazione e piacere.

Di conseguenza, non è più una questione di determinare forme, prodotte dalla conoscenza, o di condizionare regole, che sono definite dalla potenza di un tempo e di uno spazio assoluto, ma una questione di prassi o modi di un movimento perpetuo di riorganizzazione e riallineamento: la ripetizione kantoriana. Se è possibile comprendere un simile movimento, la nostra funzione non è solo quella di affrontare, ma anche, e forse più importante, di riconoscere le razionalizzazioni passate e presenti che hanno stabilito la visibilità e hanno dato vita all'oggetto della ricerca. Se questo atteggiamento può costringere una considerazione della storia, potrebbe darsi che al centro di una indagine storica starà il modo in cui gli oggetti della storia sono o possono

essere pensati, identificati, o artefatti – cioè rappresentati - sull'idea di un evento storico che viene prodotta come una narrazione specifica secondo questa modalità di rappresentazione e, in ultima analisi, sulle sfide che questi presentano allo storico che si muove all'interno dell'"archivio". Vale a dire, prendendo spunto da de Certeau e Kantor, che non c'è dubbio che gli eventi si sono verificati e che i documenti sono stati scritti. Ciò che è posto in evidenza qui è come questi eventi – la Natività, la Crocifissione, la Rivoluzione Francese – sono descritti, come sono stati resi significativi, e come diventano degni di registrazione e attenzione da parte del passato e del presente. Così un evento, un documento, o i loro allestimenti ripetitivi in *Notte silenziosa*, rende dolorosamente chiaro che non può essere governato da regole e categorie prestabilite che archiviano o simulano la sua presenza o materialità come oggetto di una indagine storica. Un evento, o un documento, enuncia l'aver luogo dei frammenti ogni volta che viene presentato.

Forse, per parafrasare Kantor, questa ripetizione ci costringerà ad abbandonare la nostra pia visione degli avvenimenti che proteggono la nostra coscienza dal dubbio. Forse questa ripetizione è una procedura di anamnesi – una possibilità di richiamare alla mente – che elabora un oblio iniziale, spinto dalle parole che delimitano i contorni del silenzio. Forse, durante la scrittura della storia, saremo in grado di riconoscere la presenza dell'Altro, l'aver luogo dei frammenti che mostrano una contraddizione *nello* e *dello* spazio che ci fa enunciare la nostra storicità nel momento dell'espressione.

Per una ontologia della memoria e del teatro di Kantor

Pensare la pratica teatrale di Tadeusz Kantor, come intimano queste quattro opere, è pensare a una sorta di esilio volontario da ciò che è accettabile o consensuale. Significa cioè pensare alla forza dirompente del nuovo, ad un pratica teatrale radicale che interroga l'ontologia della memoria e del teatro che eccede l'ordine normativo delle cose. Kantor non si è mai tagliato fuori dal mondo, ma ha

messo in scena una battaglia per la vita o la morte nella sua stanza della memoria/immaginazione:

> Contro
> creature semi-umane
> sta
> un essere umano [. . .]
> È solo in
> questa "vita umana individuale" che
> VERITÀ
> DIVINITÀ e
> GRANDEZZA
> sono state conservate.
> Dovrebbero essere salvate
> dalla distruzione e dall'oblio [. . .];
> nonostante la consapevolezza
> del fallimento imminente[40].

Forse questo ultimo pensiero, un invito ad agire "nonostante la consapevolezza del fallimento imminente", è un gesto radicale nel teatro di Kantor, che visualizza sul palco una *anamnesi* che elabora una dimenticanza iniziale, una *eterotopia* che rivela un paesaggio e insieme le tracce del movimento di pensiero/memoria che l'hanno formato, e una *catacresi* che mostra oggetti scavati mettendo in scena una protesta attraverso l'esposizione della forma sociogenetica della mnemotecnica colta nell'atto di inventare nuove forme di presentazione.

Queste forme materiali o ricordi, come una serie di frammenti a cascata, articolati e riarticolati da Kantor, non ammettono di risolversi in mero diletto o di ricondursi a una sintesi armoniosa. Durante la visione di queste performance si è consapevoli del fatto che l'impulso di Kantor di raccogliere e archiviare i ricordi, e di decifrare da queste memorie delle forze che hanno governato la sua e la nostra epoca, ha la potenzialità di riposizionare radicalmente il modo in cui pensiamo la memoria e la storia e resistere alla

40. Kantor T., *To Save From Oblivion*, cit., pp. 390-391.

loro cancellazione. Le memorie di Kantor – i frammenti a cascata e le sue confessioni personali – erano negazioni determinate, nel senso di Adorno, relative non solo a una relazione critica con la tradizione passata, ma anche alla mancanza di sincronia tra l'oggetto e gli aspetti dell'oggetto su cui la realtà o la convenzione sorvola al fine di poter assegnare ad essi un valore d'uso culturale. I frammenti a cascata kantoriani rivelavano la tensione tra un ricordo e un archivio edificato da una memoria in stato di agitazione, la sua resistenza alle strutture dominanti della rappresentazione, e la "coscienza del presente, che fa esplodere il *continuum* della storia [ufficiale][41]".

41. Benjamin W., *Edward Fuchs*, cit., p. 35.

Stefano Tomassini

Oltre la moltitudine. Memoria e *adynamia* nella *Sagra della Primavera* di Cristina Rizzo

Ma sembrava solo, completamente solo in tutto il mondo.
Un relitto nel mezzo dell'Atlantico.
Herman Melville, *Bartleby*

Questa insurrezione senza riscontro in una età così precoce mi fa tornare in mente un aspetto inquietante della mia natura di allora, quando ogni più piccolo intendimento assumeva un aspetto carnale, viscerale, immediato, diretto. Era come se le mie unità di misura non fossero solo peso, altezza, profondità, ma anche pressione, tensione, densità, tutte grandezze intensive non calcolabili con il metro e con la bilancia.
Le utilizzavo per il mondo fisico e per il mondo interno.
Tenera Valse, *Anatomia della ragazza zoo*

Tra il 2008 e il 2013, la danzatrice e coreografa italiana Cristina Rizzo ha affrontato, per piani successivi certamente dissimili eppure complementari, la *Sagra della primavera. Quadri della Russia pagana in due parti* (1913) di Igor Stravinskij (1882-1971). Si è trattato dapprima di un lavoro coreografico per un *ensemble* tutto maschile. Poi di una installazione visiva e sonora per un ambiente museale con le riprese video della precedente versione coreografica. Infine, di un nuovo lavoro a impianto performativo e solistico, da lei stessa interpretato.

Di fronte alla intensa tradizione culturale e alle acquisite prospettive storiche e sociali di cui oggi è informata la partitura[1], queste tre differenti riprese della *Sagra* sono

1. Come per esempio nel lavoro dello storico canadese, di origine lettone, Ekstein M., *Rite of Spring. The Great War and the Birth of the Modern Age*, Mariner Books, Boston-New York, 2000, in cui all'intera vicenda della messinscena del *Sacre* nel 1913 è assegnata una posizione centrale nella storia culturale e sociale della Grande Guerra e del primo modernismo europeo. Più nello specifico, si vd. l'indispensabile studio di van den Torn P. C., *Stravinsky and* The Rite of Spring*: The Beginnings of a Musical Language*, University of California Press, Berke-

tutte occorrenze o accertamenti della stessa ricusazione: la vanità di ogni scelta, la forza creativa di una *ratio* passiva, la logica del disinnesco, l'esperienza dell'impotere.

Uso qui il termine *im*-potere nel senso di impotenza come nevrosi, preceduto dal prefisso negativo aggettivale con funzione di neutralizzazione non passiva ma attiva dell'azione cui la seconda parte del termine sottintende: ossia, per alludere alla possibile forza nella mancanza di vigore dovuta a uno stato patologico, e associata spesso con malattie di tipo neurologico, quali le lesioni del lobo medio-frontale e sclerosi[2]. Questo neologismo potrà suonare avventato, ma al lettore benevolo posso ricordare senz'altro le recenti, puntuali parole di Adriana Cavarero quando sostiene che, in questi nostri tempi così confusi in cui non si trovano che parole capaci solo di confondere vecchi concetti, non si può che essere spinti all'invenzione linguistica[3].

Nell'assolo conclusivo della sua triplice esperienza attorno alla *Sagra*, Rizzo arriva a escludere in modo radicale l'abituale relazione, in danza, di ascolto e visione. La coreografa crea una zona di indeterminazione in cui i gesti non si distinguono più rispetto al sonoro che dovrebbe giustificarli. Ovvero, qualcosa avviene senza una ragione. Si tratta di una possibilità della danza liberata da ogni *ratio*. Rizzo crea il vuoto nella coreografia: in assenza di una qualsiasi supremazia della relazione, la danza che accade risulta riscattata da ogni intenzione performativa. In questo vuoto, la coreografa e il performer disattivano anche le logiche attraverso le quali attribuiamo valore a ciò cui assistiamo.

ley-Los Angeles, 1987, nonché il più recente studio di Hill P., *Stravinsky: The Rite of Spring*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000. Sulle numerose versioni coreografiche si vd. almeno Berg S. C., Le Sacre du Printemps. *Seven Production from Nijinsky to Martha Graham*, UMI Research Press, New York, 1988, e D'Adamo A., *Danzare il rito*. Le Sacre du Printemps *attraverso il Novecento*, Bulzoni, Roma, 1999.

2. Laine M., *On the mechanism of verbal adynamia: a neuropsycological study*, Turun Yliopisto, Turku, 1989.

3. Cavarero A., *Orrorismo ovvero della violenza sull'inerme*, Feltrinelli, Milano, 2007, p. 9.

Resta quindi da chiedersi: quale nuova logica sopravviene? È quella stessa di Bartleby nel racconto omonimo di Melville: si tratta della logica spettrale e mansueta della resistenza passiva, della creatura inerme, dell'impotere.

Fig. 1 - Cristina Rizzo, *Sagra*, Photo Courtesy di Lorenza Daverio

Cristina Rizzo è stata una dei fondatori della compagnia italiana Kinkaleri, formazione tra le più segnalate nel panorama europeo della performance contemporanea[4], con cui ha collaborato attivamente fino al 2007. Ha deciso di lasciare, anche per verificare un'innata sua pulsione a realizzare in autonomia, a curare in modo autodeterminato il proprio futuro. È stato, questo, un gesto pieno di speranza. Nel 2008 Rizzo ha realizzato, per un gruppo di interpreti tutti maschili del Junior Balletto di Toscana la sua prima versione della *Sagra della primavera* di Igor Stravinskij (Reggio Emilia, Teatro Ariosto, 2008) utilizzando

4. Su cui si veda *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, a cura di S. Fanti/Xing, Ubulibri, Milano, 2003, pp. 161-184; Kinkaleri, <*OTTO*>, Maschietto, Firenze, 2003 nonché il riassuntivo Kinkaleri, *2001-2008 La scena esausta*, Ubulibri, Milano, 2008 e il successivo Kinkaleri, *WEST (Paris) (Roma) (Amsterdam) (Athina) (Wien) (Berlin) (Bruxelles) (London) (Beijing) (Praha) (Tokyo) (New York)*, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, 2011.

l'edizione diretta da Pierre Boulez (The Cleveland Orchestra, 1992)[5]. Qui l'energia unica inseguíta dalla coreografa quasi a specchio dell'uniformità di genere dell'*ensemble*, un gruppo ad alto risalto (nel senso della giustapposizione dei ruoli), spesso in soluzioni cinetiche a contrasto con la complessità musicale e l'imposizione di struttura della partitura, realizza una sorta di visualizzazione della moltitudine in scena. Una energia che da quantitativa si trasforma in qualitativa, affinché si chiarisca, tra resistenze e mobilità continue prodotte dal movimento, il grado della volontà di ogni singolo danzatore. Una moltitudine in scena, e non un gruppo: o meglio, proprio perché prova a non diventare mai un gruppo, in quanto, in termini coreografici, prova a resistere virtualmente all'ingiunzione unificante che la figura dell'*ensemble* nella pratica della danza richiede e postula. E qualcosa, in questa resistenza, sembra reclamare attenzione, sembra rivendicare una specifica estranea: lo stato di natura nello spazio dell'uno. Come se un manufatto d'arte come la coreografia, umano dunque artificiale, ottenuto attraverso il dominio del naturale, potesse resistere alla estraneazione da ciò su cui si esercita[6]. A memoria forse proprio delle parole di Paolo Virno, secondo cui "la moltitudine non si contrappone all'Uno, ma lo ridetermina[7]".

La tensione emozionale di questa moltitudine, questa energia unica capace di rideterminare ciò che non può

5. Sulla sua analsi del *Sacre* si veda Boulez P., *Stravinsky demeure*, in *Musique russe*, a cura di P. Souvtchinsky, Presses Universitaire de France, Parigi, 1953; sull'importanza del gesto musicale si veda Id., *L'écriture du geste: entretiens avec Cécilie Gilly sur la direction d'orchestre*, Christian Bourgois, Parigi, 2002; sulla sua opera in generale il rimando è allo studio di Campbell E., *Boulez, Music and Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010.

6. Che è tesi centrale di Adorno, sia per la musica moderna che per il destino del pensiero illuministico, su cui si veda molto opportunamente Paddison M., *Il concetto di natura nell'estetica musicale di Adorno*, in "Cultura tedesca", 26 (agosto 2004); e *Theodor W. Adorno (1903-2003). L'estetica. L'etica*, a cura di E. Matassi e F. Tavani, Donzelli, Roma, 2005, pp. 197-209.

7. Virno P., *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, DeriveApprodi, Roma, 2002, p. 14.

più convergere, ben calibrata in soluzioni di movimento mai scontate e spesso a contrasto con il programma della partitura, questa tensione sta al cuore del disegno della coreografia, anche nelle sue più difficili provocazioni. Come nella distorsione delle successioni, nei complicati parallelismi dei corpi, nei respiri orchestrati per le dinamiche ritmiche, nelle resistenze statiche ai vincoli musicali, nella liquidità della forma squadrata con la relativa soppressione del ruolo di un centro organizzatore, nonmeno che nei collegamenti posturali alle dissociazioni della continuità temporale della musica stravinskijana. Questa moltitudine, creata da Rizzo, si concerta soprattutto secondo la logica affettiva dell'unisono, e sembra essere estranea al normale codice compositivo con cui vengono trattati in scena, secondo invece effetti di forte uniformità e di costruita sincronizzazione, i cosiddetti "Corpi di Ballo". Inoltre, la scelta coreografica mostra una confidenza gestuale assai comune, non linguisticamente ricercata; mentre il tipo di energia è condivisa, ossia ognuno non partecipa più come un ornamento alla totalità, ma trova il suo posto come individuo, in ruoli consapevolmente negoziati.

Fig. 2 - Cristina Rizzo, *Sagra*, Photo Courtesy di Lorenza Daverio

Ho avuto la possibilità di seguire il lavoro fin dalle prove in studio, a Firenze, poi al debutto a Reggio Emilia e ancóra in varie sue riprese successive. Sempre ho avuto l'impressione che si trattasse di una composizione coreografica in cui erano riconoscibili le inflessioni di una azione politica. La messa in scena di una presa di parola, ma in stretto (per quanto non pacifico) dialogo con la lingua della musica.

Per questo ho raccolto a specchio, nel prospetto che segue, una prova in forma analitica di questo dialogo, senza l'illusione di esaurire nelle descrizioni l'intero evento coreografico, tantomeno i "fatti" musicali della partitura. Ma ho operato scelte. Le più libere possibili. Aperte però alla verifica del metodo che le informa.

Prospetto di analisi comparativa

PARTITURA MUSICALE	SCHEMI COREOGRAFICI
I. L'adorazione della terra "il primo quadro, *Le Baiser à la Terre*, ci trasporta ai piedi di una collina sacra, nel mezzo di una verde radura, dove sono riunite alcune tribù slave per prendere parte ai giochi di primavera. Al contempo si vede una vecchia strega che predice la sorte, il gioco dei rapimenti, delle città rivali, delle ronde primaverili. Infine, il momento chiave: dal villaggio si conduce l'Antenato, il vecchio più saggio che deve dare alla terra rinata il bacio sacro[8]";	**I.** ingresso laterale del gruppo (12 danzatori) nel pieno silenzio, da quinta al centro, poi una luce rossa investe il palcoscenico; l'effetto è quello di una moltitudine che non ha gerarchie, e che fin da sùbito è rinchiusa in una sorta di recinto (la scena) da cui, come per l'eletta nel programma musicale, non esiste scampo;

8. Roerich N. K., *Lettera a Diaghilev* (inizio 1913), trascritta in Diaghilev S., *L'art, la musique et la danse. Lettres, écrits, entretiens*, a cura di J.-M. Nectoux, I. S. Zilberstein e V. A. Samkov, CND – INHA – Vrin, Parigi, 2013, p. 358.

1. Introduzione inizia con un solo di fagotto nel registro acuto mentre la melodia è un canto lituano; irregolarità metrica e contrappunto dissonante degli altri strumenti che progressivamente si aggiungono: "La mia idea era che il *Preludio* rappresentasse il risveglio della natura, il raspare, rodere, dimenarsi di uccelli e bestie[9]";	**1.** sulle note iniziali del fagotto, con la compagine al centro in posizione, si avverte soltanto il respiro dei danzatori, mentre la luce da rossa si fa notturna: la coreografia sembra fin da sùbito intensificare l'origine visiva di questa apertura solistica della partitura[10]; tutti si distendono a terra in posizione di flessione sulle braccia e ripetono questa sorta di copula con il terreno con lentezza, come in una attesa di ascolto, poi in una posizione di adorazione, sempre con le gambe a terra e le braccia distese; poi rialzano il busto e con l'orchestra parte la prima sequenza, svolta tutta a terra, poi in piedi, spalle al pubblico, sempre tutti all'unisono;
2. Gli àuguri primaverili – Danze delle adolescenti sull'ostinato ritmico degli archi sono esposti tre temi abbastanza regolari: il primo dapprima affidato ai fagotti poi ripreso a canone, il secondo a partire dai corni e il terzo dalle trombe;	**2.** il drappello si gira verso il pubblico per prepararsi all'ostinato che nella gestualità viene anticipato, poi nel movimento sincopato, soprattutto delle braccia, è l'energia di tutti che viene visualizzata, non in modo uniforme ma concorde; il secondo tema è atteso nella immobilità, faccia al pubblico, e poi con salti ripetuti all'unisono; il terzo, con il movimento di tutti sempre in salto ma in un graduale spostamento per il palco, poi in una sequenza danzata in cui le braccia sono mobilissime; sugli archi l'insieme si ricompatta e nel finale prende il via una corsa in circolo con caduta di tutti in sequenza, poi posa di attesa in forte contrasto, invece, con il pieno sonoro;

9. Stravinskij I. e Craft R., *Ricordi e commenti* (2002), Adelphi, Milano, 2008, p. 136.

10. Cfr. Taruskin R., *Le sacre du printemps. Le tradizioni russe, la sintesi di Stravinsky* (1996), ed. it. a cura di D. Torelli e M. Uvietta, Ricordi, Milano, 2002, p. 58: "Il solo d'apertura del fagotto – certamente una delle idee più felici del compositore giustamente oggetto di plauso – derivò quindi direttamente dallo scenario, il che vale a dire che fu ispirato da un'idea di Roerich".

3. Gioco del rapimento[11]
un *crescendo* orchestrale conduce a questo quadro, di grande effetto sonoro;

3. sul *crescendo* orchestrale un effetto di controluce distende l'energia dei corpi in una attesa non neutrale, fino ai colpi che portano tutti a terra, in una intensa sequenza di lotta, più che di adorazione, di resistenza più che di rapimento;

4. Danze primaverili
qui l'orchestra mantiene una parossistica pienezza timbrica e politonale, con aggiunta di pesanti colpi che scandiscono il tempo;

4. la coralità degli interpreti si spezza ma non la simmetria: in sei restano a terra e gli altri sei in piedi li riversano sul fianco, poi si alzano in parte la maglietta e all'altezza dell'ombelico cercano un equilibrio impossibile facendo leva sui corpi a terra; poi ancóra insieme, tutti a terra si riavvolgono riversi come in un difficile inedito contatto, come se cercassero un nuovo impossibile equilibrio; poi i danzatori reagiscono ai pesanti colpi del tempo musicale, ma la verticalità della loro tensione soccombe alla orizzontalità della postura e della vicinanza alla terra;

5. Giochi delle tribù rivali – Corteo del saggio – Adorazione della terra – Il saggio
a partire da uno scontro fra due melodie, quella iniziale di fagotti e corni e quella a canone dei legni, una nuova melodia si sovrappone, in diversa tonalità, affidata alle tube a cui l'intera orchestra si adegua in un assordante insieme sonoro; dopo un breve *lento*, nel silenzio il saggio dà il via al rito dell'adorazione della terra;

5. a terra, quasi immobili, strisciano più come creature di Samuel Beckett che come adolescenti in una situazione di gioco; il contrasto con le soluzioni musicali non potrebbe essere più forte: la ciclicità del programma sonoro è qui schiacciata dai corpi a terra che rotolano e poi si rialzano in una lenta immobilità; l'assordante insieme è qui reso statico e neutrale da una presenza composta; un braccio lentamente si alza, il busto ruota con le spalle al pubblico mentre le braccia compiono un lento gioco di leva, sono pose che rendono lunghe e liquide le figure, poi su un movimento di spalle e un lento ondeggiare dei corpi, tutti si adagiano sulla rullata che introduce la sezione successiva;

11. Qui come altrove, Taruskin dimostra come la fonte sia il cronista cinquecentesco Nestor Letopisets (*Le sacre du printemps*, cit., pp. 50-51).

6. Danza della terra
in questa danza, "la più rigorosamente basata su fonti melodiche di tradizione popolare[12]", la dimensione ritmica esplode e prevale su quella melodica o armonica; questa danza inoltre "può essere considerata paradigmatica dei procedimenti di accumulazione sonora" di Stravinskij[13], la cui dinamica formale preannuncia la danza mortale dell'eletta; fin dal quaderno degli schizzi del compositore, l'evoluzione di questo brano è legata "al genere dei canti da danza (*plyasoviye*) e ai motivi strumentali in ostinato caratteristici delle 'danze fino allo sfinimento' (*naígrïshi*)[14]";

6. qui la schiera, dapprima con le spalle al pubblico, riprende un unisono che allude a una coralità la cui energia si organizza spazialmente, e nei momenti di transizione, che non sono mai dei riempitivi, anche a contrasto con la musica; la gestualità conclude in una serie ripetuta di mezzi salti di defaticamento, ai limiti dell'indifferenza ritmica proposta dal nastro sonoro; a livello tematico, la morte qui presagita non è che un passaggio, il sacrificio un momento ordinario dello scorrere dell'esistenza di questo gruppo;

II. Il sacrificio
"il secondo atto ci trasporta nei misteri celesti. Sulla terra sacra, giovani ragazze si dedicano a pratiche di magia, circondate da talismani e scegliendo l'Eletta della quale celebrano il culto. Quest'ultima esegue la sua ultima danza alla presenza dei vecchi saggi ricoperti di pelli d'orso per ricordare che l'orso è considerato antenato dell'uomo. I vecchi saggi offriranno l'Eletta ai dio del sole Iarilo[15]";

II. durante la transizione alla seconda parte, questa moltitudine resta compatta e di spalle, nell'angolo a sinistra del fondo palco; il breve silenzio è occupato ancóra da una sorta di movimento comune di defaticamento formato di piccoli salti all'unisono: questo semplice 'effetto' è un più vero indice dell'equilibrio della costruzione coreografica e rivelatore della tenuta costante della tensione comune;

1. Introduzione
dopo un largo avvio, due trombe in sordina fanno risuonare, come in una lontananza remota, quello che Taruskin chiama "il motivo incantatorio[16]", e che porta con sé un senso di morte e di mistero che avvolge il rito;

1. dall'angolo del fondo palco, ogni danzatore, di spalle, si sveste della maglietta nera, ma sotto ne ha un'altra grigio scuro, dunque di poco più chiara; la usa per asciugarsi la fronte e poi la impugna mentre il gruppo si sposta all'unisono nello spazio, nel taglio di una luce bianca poi anche rossa; i movimenti lenti alludono a una presa dello spazio non mai pacifica ma in una continua negoziazione con la staticità dei corpi e delle pose; il mistero alluso dalla partitura qui è una attesa, anche di immobilità, poi lento respiro e lenti passi strisciati, di cui sentiamo il rumore, mentre la gestualità ripete ancóra un sentire comune delle energie del peso e dell'equilibrio;

12. Ivi, p. 111.
13. Ivi, p. 99.
14. Ivi, p. 144.
15. Roerich N. K., in Diaghilev S., *op. cit.*, p. 358.
16. Taruskin R., *op. cit.,* p. 126.

2. Cerchi misteriosi delle adolescenti[17]
una successione di facili melodie, create "secondo un procedimento 'a mosaico'[18]", restituiscono l'idea dell'innocenza adolescenziale: qui viene scelta la destinata al sacrificio; qui si insinua, sul tremolo dei violini, la sinistra successione melodica dell'Introduzione;

2. sulle melodie di avvio tutti tornano a terra poi in piedi di fronte al pubblico in un passaggio di distribuzione del peso da una gamba all'altra, descrivendo con il braccio i cerchi misteriosi previsti dal programma musicale, e che qui aprono i corpi alla tridimensionalità dello spazio; i danzatori assumono in questo punto forse la gestualità più connotativa dell'intera coreografia, come a potenziare la propria identità in schemi di genere, fino al gesto semplice ma efficace della mano in tasca, in una sorta di ostentazione delle regole dello stare insieme: qui è la padronanza di sé, non l'autenticità, che viene assunta a postura, e la cui etica del corpo altro non è che una conformità mimetica indispensabile per far fronte alle difficoltà dell'esistenza; ancóra, è la mano in tasca che viene scrollata da tutti sull'incedere sonoro della partitura, come se la postura sopraffatta dal ritmo, si disarticoli per liberare il corpo dalla tecnica che lo ha modellato secondo troppo precise regole di identità;

3. Glorificazione dell'eletta – Evocazione degli avi[19]
la prescelta viene separata dal gruppo degli adolescenti, sullo squillo acuto dei flauti a cui immediatamente risponde l'orchestra con tre note discendenti; i fagotti rappresentano qui i cinque anziani;

3. l'insieme resta compatto, riprende il motivo del salto che asseconda i colpi della partitura, in un parossismo collettivo forse guidato dal disequilibrio recuperato dalla forza del drappello, e che finisce allineato in un'unica schiera diagonale, in un passo camminato con le spalle al pubblico, fino alle note discendenti su cui tutti si inginocchiano a terra su una sola gamba, mentre il palcoscenico ritorna rosso come in avvio;

17. Ivi, pp. 51-52: sulla descrizione del cerimoniale nelle fonti del folclore russo.

18. Ivi, p. 86.

19. Cfr. Ivi, p. 56: "L'ultima tematica rappresentata nello scenario del *Sacre*, il culto degli antenati, rappresenta addirittura l'esempio

4. Azione rituale degli avi
per Taruskin, la certa relazione della melodia di questo brano con canti popolari della tradizione russa "pone l'accento non solo su una generica autenticità folclorica, ma anche su una puntuale coerenza etnologica tra le fonti e lo scenario[20]"; qui singolare è il duetto tra corno inglese e flauto in Sol;

4. la schiera si rialza e riprende a muoversi facendo perno al centro, poi in avanti con passo lento, anche all'indietro; la luce all'improvviso perde colore e la linea di questa moltitudine appare ora più inquietante, indifferente nel suo incedere ai picchi musicali: la variazione qui è il medesimo, la resistenza e l'unità del drappello a schiera; al centro la linea si rompe, tutti si tolgono la maglietta, ne hanno ancóra un'altra sotto, grigio chiara[21]; un danzatore le raccoglie tutte e le porta fuori scena, sulle ultime note del corno inglese, mentre tutti si distendono a terra, sul fianco sinistro e il volto al pubblico, con le braccia allungate in avanti e i palmi non sovrapposti ma ravvicinati;

perfetto dei temi 'Scitici'. In effetti, le sepolture degi antenati erano praticamente gli unici siti oggetto della venerazione da parte degli Sciti, che 'creavano immagini e altari e templi esclusivamente per Ares, e per nessun'altra divinità'. [Erodoto, *Storie* IV, 59] [...] gli Sciti praticavano sacrifici umani nell'àmbito dei loro riti funerari e sembra ormai sufficientemente chiaro che la descrizione presentata da Erodoto abbia costituito il retroterra per lo scenario di Roerich". 20. Ivi, p. 88.

21. Questa gradazione di tonalità delle tre magliette indossate fin dall'inizio dai danzatori, secondo la coreografa, "trasformavano la qualità cromatica della scena", ed erano "indossate dai corpi" intesi qui anche "come oggetti" (corrispondenza privata, 10 agosto 2015): vale la pena ricordare di sfuggita che questa ricerca in scena dell'oggettività della forma, debitrice e sollecitazione della musica, è quella che, nell'analisi di Adorno sulla dimensione regressiva del comporre stravinskijano, dà vita a un "rinascimento della tonalità" (Adorno T. W., *Filosofia della musica moderna* [1949], Einaudi, Torino, 1959 e 2002, sopr. pp. 173-176).

5. Danza sacrificale (L'Eletta)
è il brano musicale più caratterizzante l'intero balletto: formalmente diviso in cinque parti con differenti componenti ritmiche; a prevalere è l'elemento percussivo su quello melodico che viene sopraffatto, come l'eletta, da un'orgia acustica che culmina in un rapido arpeggio ascendente e acutissimo, una resa sonora del "soffio vitale" dell'anima che abbandona il corpo dell'eletta. Per Taruskin: "Più ancóra che in qualunque altra sezione, nella *Danse sacrale* i procedimenti metrici assumono una configurazione 'a mosaico', concretizzata in 'tessere' musicali caratteristiche, distinte e, soprattutto, minuscole[22]". Per Eksteins: "Il balletto termina con l'esecuzione di una scena di morte nel mezzo della vita[23]". Per Adorno, polemicamente, si tratta di una condanna del soggettivistico: "L'idea coreografica del sacrificio impronta anche la fattura musicale, nella quale viene estirpato, e non solo sulla scena, tutto ciò che si differenzia, in quanto individuato, dal collettivo[24]".

5. alla ripresa della musica tutti velocemente si rialzano, in un unisono complice in cui sono mani e torso a vibrare come sopraffatti dal ritmo; poi in schiera a proscenio sotto una luce chiara, è un gioco delle singole mani a battere un tempo a cui si aggiunge presto un capofila che conta ad alta voce i numeri come per imporre un ordine, un controllo, una presa a tanto prevalere dinamico; la parte conclusiva è danzata in sequenze di movimento sotto una luce rossa; qui l'energia dei danzatori asseconda e insieme prova a trasformare dal basso il tessuto sonoro acutissimo; la feroce ascesi musicale della partitura è tutta informata di corpi a terra o inginocchiati, schegge umane o 'tessere di un mosaico' mentre resistono all'assalto del tempo (musicale): il rapido arpeggio ascendente del finale qui corrisponde alla definitiva caduta a terra dei corpi e dei colpi di voce, in una chiusa che sembra essere, insieme, preghiera afasica e invocazione di resistenza: l'idea del sacrificio del singolo alle ragioni del collettivo è qui sostituita da una rivendicazione del corporeo che ha come suo unico presupposto la materialità del soggetto.

22. Taruskin R., *op. cit.,* p. 151.

23. Ekstein M., *op. cit.,* p. 39. ("L'interpretazione consueta del balletto è quella di una celebrazione della vita attraverso la morte, e che una fanciulla è scelta per la morte sacrificale per onorare i molti vantaggi della fertilità e la vita che lei esemplifica. Ed ancora nel finale, per l'importanza della morte nel balletto, per la violenza associata con la rigenerazione, per il ruolo della "vittima", *Le Sacre* può essere considerato come una tragedia"). Niente di più lontano da quanto sostenuto a gran voce, invece, da Adorno, che parla tanto per il *Sacre* quanto per *Petruška* di un "sacrificio antiumanistico alla collettività: sacrificio senza tragicità, immolato non all'immagine nascente dell'uomo, ma alla cieca convalida di una condizione che la vittima stessa riconosce, sia con l'autoderisione che con l'autoestinzione" (*Filosofia della musica moderna*, cit., p. 141).

24. Adorno T.W., *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 152. Ma si veda anche il posteriore *Strawinsky. Un'immagine dialettica* (1962), ora in Id., *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-1965*, a cura di Borio G., Einaudi, Torino, 2004, pp. 149-174 (sopr. p. 152). In contrappunto, e per una revisione analitica, si veda Marsch J. L., *Adorno's Critique of Stravinsky*, in "New German Critique", 28 (inverno 1983), pp. 147-169.

Scavalcando alcuni passaggi di transizione, credo sia possibile riassumere genericamente le inflessioni dei temi della partitura nella coreografia, così come appaiono più in dettaglio nella comparazione appena terminata, nel seguente modo: la Terra è uno spazio politico, l'Adolescenza una conformità mimetica, il Rito e il Gioco sono esercizi di resistenza, mentre il tema del Sacrificio è un problematico innesto della questione del tempo collettivo nelle cui metamorfosi la Vittima non è più che una rivendicazione del corporeo e della materialità del soggetto.

Inoltre, questa moltitudine di corpi sembra neutralizzare, nella concordia, l'idea della morte. E sembra raccontare la fine come un mero passaggio, nulla di essenziale né vincolante, poiché nel ciclo della vita per Rizzo più conta l'etica della resistenza che quella del sacrificio.

Fig. 3 - Cristina Rizzo, *Sagra*, Photo Courtesy dell'artista.

Il programma originario della partitura del *Sacre* era la ricostituzione in un tutto unitario di una disarmonia percepita come frammentazione dei valori di natura. Nel vuoto invece cercato e creato dalla coreografia di Rizzo,

scevro da ogni rilievo drammatico o pulsionale e in presenza di una lucida e archeologica resa dei corpi alla barbarie della forza e del potere, è la moltitudine che viene esposta alla pressione del mondo indeterminato: caso, contingenza, imprevisto. E ciò che si dà a vedere è l'antidoto che ne può derivare. Tale antidoto è sempre nel corpo, nella sua capacità di modificare in modo equilibrato e concorde gli investimenti energetici, ed è un vero e proprio *ethos* capace, se articolato in uno spazio politico, ossia se consegnato allo spazio dei molti, di dar luogo a una energia comune, a una 'vita insieme' "lontana dai miti e dai riti della sovranità[25]".

Ancóra: la partitura musicale del *Sacre* presenta, non rappresenta, "un'azione coreografica priva di trama in senso convenzionale", ossia si tratta di un tentativo di riproduzione dell'antichità senza un soggetto drammatico[26]. Per questo nella sua ricezione, da sùbito, oltre che tumultuosa come sappiamo, i testimoni furono soprattutto consapevoli degli aspetti primitivi (brutalità, energia, esaltazione, necessità del fato e dell'ordine cosmico). Come è noto, Jacques Rivière sulla Nouvelle Revue Française scrisse che si trattava di "un balletto biologico" e di una "primavera vista da dentro[27]". Per Rizzo, che perviene a una *Sagra* il cui soggetto ruota attorno ai termini di moltitudine e resistenza, affettività e intensità, velocità e stasi, il contrasto con l'idea che la collocazione del vero sé, primitivo e ancestrale, sia nell'interiorità del soggetto, non potrebbe essere più forte. Per Rizzo si tratta di comprendere che è "la struttura corporea del sé" (come ricorda Braidotti a partire da Spinoza)[28] a mettere

25. Virno P., *op. cit.*, p. 29.

26. Taruskin R., *op. cit.*, pp. 25-26.

27. Cit. in Schlögel K., *La traccia di Djagilev in Europa*, in Id., *Leggere lo spazio. Saggi di storia e geopolitica*, Mondadori, Milano, 2009, p. 206; ma si vedano tutti i materiali della sua prima ricezione in Stravinsky I., *Le Sacre du Printemps. Dossier de presse | Press-Book*, a cura di F. Lesure, Editions Minkoff, Ginevra, 1980.

28. Braidotti R., *Trasposizioni. Sull'etica nomade* (2006), a cura di A. M. Crispino, Luca Sossella Editore, Roma, 2008, p. 185.

in discussione questa opposizione duale (interno/esterno). Ciò che in scena si muove all'unisono nei termini di una moltitudine sulle difficili note stravinskijane è consapevole della parzialità e della fragilità con cui ogni presa di coscienza appare sempre in atto, sempre aperta, mai compiuta, mai identica. La "primavera" è ciò che resta di questi atti, di questi intrecci e resistenze. È la consapevolezza di queste espansioni e di questi limiti. La "primavera" è questa fisica della superficie.

Fig. 4 - Cristina Rizzo, *Sagra*, Photo Courtesy dell'artista.

Nel 2012 Cristina Rizzo crea un'installazione per il progetto *Human Connections, Digitalife 2012* a cura della Fondazione Romaeuropa (Macro Testaccio, Museo d'Arte Contemporanea di Roma, 15 novembre-16 dicembre), dal titolo semplice e rievocativo *La Sagra della Primavera*, e con cui realizza una spazializzazione del tempo della ricezione della sua coreografia del 2008, rilanciata su sei cornici digitali simultanee disposte a muro e allineate orizzontalmente, ma funzionanti progressivamente con un ritardo temporale scalare[29]. Il complesso effetto

29. Questa la sequenza temporale in *loop*: il primo video parte dall'inizio sino alla fine; il secondo video parte da 20 secondi dall'inizio della coreografia sino alla fine; il terzo video parte da 30 secondi dall'inizio della coreografia sino alla fine; il quarto video parte da 40

spaziale da una parte riproduce, in senso materiale, e intensifica l'idea di moltitudine dei corpi; dall'altra, interviene sul dispositivo della memoria museale in termini concettuali e insieme sensoriali. Quest'ultimo aspetto investe direttamente il processo decisionale dei visitatori, in termini di esperienza simultanea o di azione parallela (comprese anche situazioni di indecisione o inibizione): processo sempre connesso all'emozione.

La disposizione statica ma non straniante né regressiva dei sei schermi, ancóra ripete, allude, dialoga, al limite è soltanto debitrice della novità ritmica che si trova nella partitura del *Sacre* di Stravinskij, con i suoi "ostinati 'immobili', ipnotici, talvolta in senso assolutamente letterale" e talvolta invece "di tipo 'invincibile e primordiale'". Un ritmo quello del *Sacre* "a tempi tetici [*scil.* che inizia con un tempo forte, dunque in battere] a scansione irregolare, che nella notazione richiedono un'adeguata variabilità metrica[30]". Per questo la disposizione degli schermi finisce per rivelare una fisionomia di frase musicale, decisamente connessa con l'idea di una estensione spaziale dell'attacco ritmico della musica, con una intera costellazione di effetti che seguono la presentazione (schermo 1) ma che più propriamente dovremmo chiamare "affetti" soggettivi e a verifica ugualmente arbitraria (ossia, internamente intercambiabili). Ma tale selezione (schermi 2-6) è un vero e proprio lungo atto che persegue uno scopo secondo una precisa intenzione: qui la disposizione visiva corrisponde a un "progetto d'azione" che comprende, come insegna Alain Berthoz sul funzionamento del cervello umano, una attività di confronto, una comparazione, una selezione. Lo spettatore che visita questa installazione è chiamato a decidere la sua

secondi dall'inizio della coreografia sino alla fine; il quinto video parte da 50 secondi dall'inizio della coreografia sino alla fine; il sesto video parte da 60 secondi dall'inizio della coreografia sino alla fine. Per una introduzione storico-critica a questa forma dell'arte contemporanea si vd. almeno Bishop C., *Installation Art. A Critical History*, Tate Publishing, Londra, 2005.

30. Taruskin R., *op. cit.*, p. 146.

scena visiva secondo proprio la percezione che egli ha dello spazio. La visione lineare, che "assomiglia alla descrizione di un tragitto di tipo egocentrato" è sostituita qui, "grazie alla spazializzazione, da una descrizione in parallelo, simultanea, che, nello stesso tempo, permette anche di creare strade", ossia, in questo caso, sequenze di visione nuove, inedite, seppur arbitrarie ma capaci di connettere punti di vista, o di "manipolare mentalmente i rapporti tra gli elementi[31]".

Fig. 5 - Cristina Rizzo, *La Sagra della Primavera*, Macro Testaccio, Museo d'Arte Contemporanea di Roma, 15 novembre-16 dicembre 2012, Photo Courtesy dell'artista.

Propongo qui di séguito una personale mappa delle successioni, distesa su di un doppio schema, prodotto secondo l'idea che ogni emozione sia associata a una azione, dunque provando a individuare per la visione di

31. Berthoz A., *La scienza della decisione*, Codice edizioni, Torino, 2004, p. 20 (a proposito del *pensiero geometrico*; sullo sguardo come decisione, si veda pp. 122-123).

ogni schermo la reazione più appropriata, in termini percettivi per quanto possibile coerenti e pertinenti. La logica è sequenziale, ma la valutazione cognitiva qui proposta è naturalmente relativa. Perché lo scopo è quello di esaltare una tensione in corso: quella tra conoscenza e memoria, ed emozione. Il primo schema presenta il *loop* a scalare delle proiezioni sovrapposte, e illustra visivamente come il tempo lineare di una visione si produca, attraverso l'effetto ciclico di una pluralità temporale, in una nuova struttura associativa. Questi cerchi perpetui, nella percezione del programma installativo di Rizzo, in fondo altro non sono che effetti di intensificazione dell'organizzazione temporale del programma musicale stravinskijano, costruito "sulla base di un ciclo stagionale – una sorta di *temporale* – che simbolizzava il ciclo della vita del dio sole[32]".

Effetti di scansione circolare del tempo lineare

Il secondo schema, di quella organizzazione temporale stravinskijana propone invece un ulteriore riconoscimento attraverso l'elemento dello spazio, a cui ritengo Rizzo sia ricorsa come estrema messa a partito di un disinteressato esperimento. La coreografa ha bisogno di conoscere, mettendolo alla prova, l'oggetto finale della sua azione. Per modulare risposte emotive e indicare una sua indipendenza lirica:

32. Taruskin R., *Le sacre du printemps,* cit., p. 29.

Effetti di spazializzazione del tempo lineare

Alla disposizione visiva iniziale che coincide con una "docile" presentazione del filmato, si ha quasi sùbito sul secondo schermo una ricorrenza che semplicemente è (o può essere percepita come una) ripetizione, mentre sul terzo schermo il meccanismo installativo risponde con un effetto di ritardo del nastro visivo e sonoro; poi sul quarto schermo la percezione della linea visiva e temporale sembra rispondere a un effetto di variazione, quindi di integrazione spaziale (schermo 5), e infine all'impressione esclusivamente percettiva di simultaneità (schermo 6). Con questo intervento sulla disposizione spaziale, l'installazione favorisce una percezione temporale non linearmente progressiva, tale da creare l'impressione non tanto di una sequenza di immagini, piuttosto di una più o meno irrelata costellazione. Infatti, questa non è una serie, non riguarda un calcolo, ma una successione, un meccanismo di rilancio dell'effetto che modifica la sua natura affettiva attraverso il calcolo dell'emozione, qui rilevato come un mero caso di applicazione. Ma è anche un repertorio di prospettive da cui il visitatore dell'installazione può scegliere una posizione, e analizzare l'intero dispositivo invertendo le "rotte" e creando (o facendo previsioni sulla

creazione di) nuovi modelli percettivi. Anche il giudizio di chi guarda così si spazializza, come avviene per molte altre operazioni mentali, e ogni successivo cambiamento di punto di vista è il risultato di un legame avvenuto tra decisione ed emozione. Credo sia possibile qui riconoscere alcuni fondamenti cognitivi e non più soltanto simbolici o formali. La memoria della *Sagra* di Rizzo che si va costruendo in questo contesto museale attraverso la messa in scena di un nuovo oggetto installativo, ci ricorda di ogni pratica artistica la sua "dipendenza dal presente[33]". Inoltre, in questa congiunzione di memoria (il filmato della coreografia) e di performatività (il dispositivo dell'installazione), l'azione opera una forza di cambiamento del concetto di ricordo attraverso il presente dell'esperienza sensoriale del visitatore[34]. Il ricordo smette di essere una enigmatica metafora e si organizza come una esperienza, sociale e culturale, di una memoria vissuta[35]. Perché, ciò che contraddistingue questo nuovo compimento di Rizzo della *Sagra della Primavera*, "il *surplus* e la dinamicità che lo contraddistinguono rispetto al modello", ossia la versione coreografica del 2008 alla quale "non deve essere attribuito un primato genealogico[36]", è la cognizione del potenziale costruttivo della realtà, non meno che della sua capacità di cambiamento del pre-

33. Neumann B., *La performatività del ricordo*, in *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, a cura di E. Agazzi e V. Fortunati, Meltemi, Roma, 2007, pp. 305-322 (cit. p. 306).

34. Ivi, p. 310: "La ripetizione che garantisce stabilità e continuità si accompagna a un'irriducibile polisemia, dato che il significato dei ricordi cambia in rapporto ai diversi contesti in cui essi vengono evocati". Sulla attualità del rapporto tra danza e museo, si veda almeno il recente numero monografico *Dance in the Museum*, a cura di M. Franko e A. Lepecki, di "Dance Research Journal", 46.3 (dic. 2014). Per una analisi del rapporto tra museo e memoria interna all'istituzione si veda Catalano G., *La memoria del museo*, in *Memoria e saperi*, cit., pp. 359-372.

35. Migliorati L., *Dalla metafora all'esperienza della memoria: l'uso politico del passato*, in *La forza sociale della memoria. Esperienze, culture, confini*, a cura di M. Doni e L. Migliorati, Carocci, Roma, 2010, pp. 125-138.

36. Neumann B., *op. cit.*, p. 311.

sente, proprio a partire dai "materiali della sua medialità e dal contesto presente del suo verificarsi[37]". Questa *Sagra* crea una nuova realtà poiché genera un evento del passato che essa stessa rappresenta.

A Pontedera nell'ottobre 2012, e poi nuovamente nel marzo 2013, per Uovo Performing Arts Festival di Milano, Cristina Rizzo riprende il lavoro con un nuovo progetto solistico, radicale nei suoi presupposti, con il titolo incrementato: *La Sagra della Primavera Paura e Delirio a Las Vegas*. Il programma somma una dualità impertinente e incidentale: la partitura stravinskijana e il film di Terry Gilliam (*Fear and Loathing in Las Vegas*, 1998). Può essere già l'estensione di una condizione in potenza che recide ogni rapporto della performance con l'idea di verità: quale è l'una e quale è l'altro? Ossia, "l'esperienza del *poter* esser vero e, insieme, non vero di qualcosa[38]". E forse anche allude ai due diversi dispositivi con cui Rizzo affronta la scena. Il pubblico in platea ascolta in cuffia una traccia musicale che comprende la *Sagra della Primavera*, sempre nell'esecuzione diretta da Pierre Boulez, ma con qualche intervento e/o interpolazione di tipo ambientale e musicale, nel montaggio dell'audio, forse pure con brevissimi spezzoni sonori del film. In scena, invece, la performer organizza la sua presenza, anche con riprese e citazioni danzate della coreografia corale del 2008, ascoltando con auricolari tutt'altra musica, mai nota o rivelata allo spettatore. Per la danza, si tratta di una riflessione pratica sugli inganni dei consueti dispositivi relazionali spazio-temporali, tanto più rilevante se pensiamo alle severe riserve di Adorno sulla marginalità del problematico nel comporre stravinskijano[39], e di un *re-enactment* come atto di rinuncia

37. Ivi, p. 313.

38. Agamben G., *Bartleby o della contingenza*, in G. Deleuze e G. Agamben G., *Bartleby. La formula della creazione*, Quodlibet, Macerata, 1993, pp. 45-89 (p. 74).

39. Cfr. Adorno T. W., *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 161: "Caratteristico per il tipo umano a cui si riferisce l'opera di Strawinsky, è che esso non tollera alcuna sorta di introspezione e di riflessione",

e di impotenza: l'esperienza dell'incontrollabile[40]. Ma, in termini più teorici, questa 'inappropriata' passività si presenta soprattutto come una conseguenza di una *adynamia* dell'impotere: una rinuncia che mostra tutta la nevrosi del potere messo a nudo nei suoi dispositivi di legittimazione della memoria.

Poiché è la decisione (su ogni eccezione) la forma in cui si presenta la sovranità[41], in questa nuova performance di Rizzo non vi è più nulla da decidere: né il performer, né lo spettatore devono assolvere ad alcun debito, alcun contratto, alcuna colpa. Tra scena e *audience*, in questa attiva disgiunzione, non v'è più nulla da catturare, nulla da corrispondere in una relazione da cui abitualmente si è esclusi o mai interamente inclusi. Finalmente originarî, ciascuno nel proprio evento, performer e *audience* non potrebbero essere più distinti, senza ambiguità alcuna, non separati ma disgiunti, per liberare la vita naturale: da una parte la danza, questa danza, disgiunta da ogni relazione di norma; dall'altra parte, la visione, questa visione, disgiunta da ogni relazione di giudizio. Come se si trattasse di liberare la vita naturale dall'ordine e dalla logica che presiede ogni sovranità: il diritto e il destino[42]. Questa nuova versione della *Sagra* costruita come un palinsesto, è in realtà un bivio, un im-

nonché p. 179: "La musica di Strawinsky resta un fenomeno marginale – nonostante che il suo stile si sia diffuso presso tutta la generazione più giovane, – poiché evita il dibattito dialettico con il decorso musicale nel tempo, che è invece sostanza di tutta la grande musica classica fin da Bach" (ma sull'autorevisione critica all'inizio degli anni Sessanta, in un momento storico-sociale differente, si veda Fronzi G., *Theodor W. Adorno. Pensiero critico e musica*, Mimesis, Milano, 2011, pp. 293-297).

40. Cfr. il modello teorico della rinuncia e dell'impotenza di fronte a cómpiti assunti come irrisolvibili con la conseguenza dell'apprendimento del proprio essere indifeso e del proprio abbandono informato, in Peterson C., Maier S. F., Seligman M. E. P., *Learned Helplessness. A Theory for the Age of Personal Control*, Oxford University Press, New York-Oxford, 1993.

41. Cfr. Agamben G., *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino, 1995 e 2005, p. 31.

42. Ivi, p. 33.

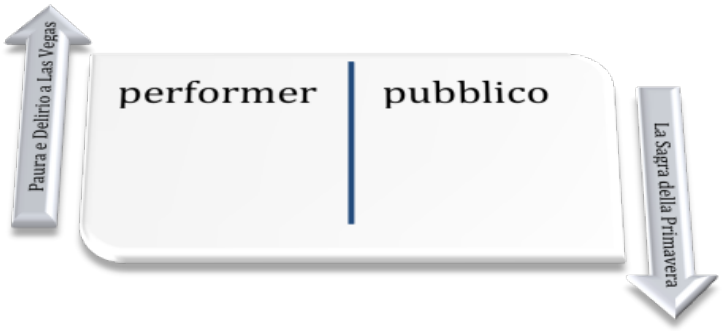
mobile crocevia, la stasi di un dilemma che invera l'atto di impotenza di fronte a scelte equivalenti. Se non c'è più una legge a orientare la decisione, né una sovranità a presiederne la forza, ciò che rimane è l'esperienza dell'impotere: un ripensamento della relazione tra potenza e atto in termini di *adynamia*.

Giorgio Agamben parla di *adynamia* (da Aristotele) come contrappunto (e non opposizione) all'idea di potenzialità[43]. L'azione può darsi nel punto in cui l'*adynamia*, questa "potenza di non essere", resta da parte: "Il contingente può passare nell'atto solo nel punto in cui depone tutta la sua potenza di non essere (la sua *adynamia*), quando, cioè, in esso, 'nulla vi sarà di potente non essere' ed esso potrà, perciò non non-potere[44]". Questa deposizione della "potenza di non essere" nell'azione è "il suo compimento, il rivolgersi della potenza su se stessa per donarsi a se stessa[45]". Ma anche perché "potenza e atto non sono che i due aspetti del processo di autofondazione sovrana dell'essere[46]".

Cosa sembra realizzare Rizzo nel suo duplice dispositivo performativo? Forse non proprio il tentativo di "pensare l'esistenza della potenza senz'alcuna relazione con l'essere in atto [...] nemmeno nella forma del dono di sé e del lasciar essere", secondo l'invito di Agamben[47]. Tuttavia, in questa separazione debole della relazione, in questo vincolo disgiunto che sembra smontare ogni egemonia relazionale, a favore di più nuove e dinamiche incarnazioni, emerge una più forte possibilità: quella di un atto senza potenza, ossia della possibilità di azione in una condizione di impotere.

Propongo la seguente raffigurazione come una sua possibile visualizzazione sistemica:

43. Agamben G., *Bartleby*, in Id., *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001, pp. 33-35.
44. Agamben G., *Bartleby o della contingenza*, cit., p. 79.
45. Agamben G., *Homo sacer*, cit., p. 53.
46. Ivi, p. 54.
47. Ivi, p. 55.



Come si evince dallo schema, la performance persegue un indebolimento della consueta relazione spettacolare della visione teatrale. E un azzeramento della separazione tra lo spazio dell'azione e lo spazio dello spettatore con il riorientamento della sua logica in senso orizzontale. Vi ha luogo un intervento anche sul senso dell'azione performativa: si tratta di una vera e propria disgiunzione, in direzione oppositiva, del patto stabilito tra scena e platea: nessuna zona 'di mezzo' può garantire o favorire qualsivoglia mediazione. Si tratta di una disgiunzione che, mentre separa, avvicina senza distinguere. L'intera performance, allora, opera in un luogo dell'indistinzione in cui presenza, spazio, luce e musica sono di impedimento a quell'ordine logico, che è anche sociale ed etico, così caro al pensiero delle distinzioni, e il cui schema mentale ordina, separa e prescrive.

L'atto di abbandono della performer a un movimento che non può che essere percepito dallo spettatore come in pura perdita, privilegia la debolezza della volontà, la rinuncia al ritorno del già legittimato. L'esercizio attivo di resistenza che fa del presente il tempo più vero di ogni realtà (e infatti le note di sala scritte dalla coreografa scandiscono in apertura: "The time of dance is now"), questo esercizio di resistenza dipende proprio dalla mancanza della relazione con la partitura musicale quale monumento alla scrittura e alla sua normatività, come difetto e obbligo della sua lettura/esecuzione. Al potere delle memoria succede un atto senza potenza:

Fig. 6 - Cristina Rizzo, *Sagra*, Photo Courtesy Thibault Gregoire.

ossia, un'azione performativa che realizza soltanto nell'*adynamia* dell'impotere la sua potenza di non essere.

Come la formula di Bartleby di Melville, "I would prefer not to", la quale secondo Deleuze "crea il vuoto nel linguaggio[48]", così Rizzo crea un vuoto di memoria nella realtà della sua performance: un vuoto in cui dimora l'assenza. Letteralmente, la performer va in tutt'altra direzione rispetto a quello che l'*audience* vede e ascolta. Rizzo agisce dunque in un altro mondo. Come se la sua triplice esperienza performativa del *Sacre du Prin-*

48. Deleuze G., *Bartleby o la formula*, in Deleuze G. e Agamben G., *Bartleby*, cit., p. 19.

temps stravinskijano fosse finalmente aperta sullo spazio senza ordine né ordinamento delle intensità. Parafrasando Agamben: come se si trattasse di una danza che non danza nient'altro che la sua potenza di non danzare. Ma c'è di più: a un certo punto Rizzo anche sparisce, per pochi minuti, per un futilissimo cambio di abito. Una assenza che non è perdita di presenza. Ma è la realizzazione vivente di un doppio ossimoro impossibile: la divergente convergenza di una danza senza ascolto.

Alessia Cervini

Attrazione, efficacia, retorica
La riflessione di S. M. Ejzenštejn sulla memoria tra teatro e cinema

È nella seconda metà degli anni Venti che ha inizio la collaborazione fra Sergej Ejzenštejn, Aleksandr Lurija e Lev Vygotskij: un regista, un neuropsicologo, uno psicologo dell'età evolutiva e delle funzioni linguistiche. Ciò che accomunava i tre era senz'altro il carattere assolutamente esplorativo delle loro ricerche che, grazie a una serie di esperienze comuni, mostravano senza ombra di dubbio di potersi alimentare e nutrire scambievolmente. Ricordi di quegli esperimenti sono presenti nelle pagine degli scritti che tanto Ejzenštejn, quanto i suoi compagni d'avventura, dedicarono alla discussione delle questioni che proprio da quegli scambi sembravano emergere[1].

C'era, fra gli altri, il caso del mnemonista Solomon Veniaminovič Šereševskij che fu per anni oggetto di studio nelle ricerche circa il funzionamento del cervello umano, che Lurija portò avanti proprio a partire dalla seconda metà degli anni Venti. Fu in quella circostanza che Ejzenštejn ebbe modo di fare la conoscenza del compagno Š., al quale gli capiterà di far riferimento in più occasioni, e in più di qualche passaggio dei suoi scritti, per esempio nel volume che contiene il testo delle lezioni di Regia che egli tenne al VGIK[2] di Mosca fra il 1932 e il 1934:

1. Ci riferiremo, di seguito, soprattutto a Ejzenštejn S.M., *La regia. L'arte della messa in scena*, trad. it., a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia, 1989 e Lurija A. R., *Una mente prodigiosa. Viaggio fra i misteri del cervello umano,* trad. it., Mondadori, Milano, 2002. Nei due volumi sono contenute alcune importanti testimonianze del lavoro svolto dai tre, a partire dagli anni Venti dello scorso secolo.

2. La sigla VGIK indica l'Istituto statale di cinematografia di Mosca, dove a partire dal primo ottobre 1932, e per il biennio successivo, Ejzenštejn fu titolare del corso di Regia. L'inizio di quell'impegno didattico fu occasione per il concepimento di un'imponente

> Quest'uomo ragguardevole è diventato celebre per la sua memoria straordinaria e per la capacità di ricordare qualunque numero di parole, di cifre, di testi, di frasi differenti, di cose, ecc. Se gli chiedete una volta di ricordare in una sola seduta quattrocento parole, potete chiedergli tranquillamente di ripetere dopo cinque anni quella medesima sequenza di parole dall'ultima alla prima e lui ve la citerà immediatamente con lo stesso amabile sorriso[3].

I molti appunti raccolti da Lurija nel corso dell'osservazione dei comportamenti di Šereševskij spiegano il funzionamento, solo apparentemente semplice, dell'incredibile abilità mnemonica dell'uomo.

> Š. dichiarava di continuare a vedere la tabella (com'era stata scritta sulla lavagna o su un foglio), cosicché egli non aveva che farne la 'lettura', enumerando le cifre o le lettere che entravano consecutivamente a comporla. Pertanto, gli era completamente indifferente se la 'lettura' dovesse incominciare dal principio o dalla fine, se bisognasse enumerare gli elementi d'una verticale e d'una diagonale, o leggere le cifre disposte 'a cornice' tutt'intorno alla tabella […].
>
> Le cifre, ormai 'impresse' nella memoria, Š. continuava a vederle sul nero di quella medesima lavagna su cui gli erano state mostrate, o su quel medesimo foglio di carta bianca; esse conservavano la medesima configurazione con cui là erano state scritte: e, se per caso qualcuna non era stata tracciata con esattezza, Š. andava soggetto a farne la 'lettura' in modo erroneo, scambiando per esempio un 3 per un 8, o un 4 per un 9[4].

La testimonianza qui riportata dimostra inequivocabilmente, nell'interpretazione che di essa dà il neuropsicologo Lurija, come la facoltà mnemonica dimostrata da Šereševskij non si limitasse "a una semplice conservazione delle immediate impronte visive" e fosse anzi il risultato della confluenza di una serie di elementi percet-

opera sulla Regia, che avrebbe dovuto comporsi di tre volumi, dei quali, però, solo uno venne concluso e pubblicato: si tratta del sopracitato volume *La regia. L'arte della messa in scena*. Nell'edizione russa, il volume dedicato alla Regia è il quarto delle *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach* (Opere scelte in sei volumi), pubblicati fra il 1963 e il 1970.

3. Ejzeštejn S.M., *La regia*, cit., p. 331.
4. Lurija A. R., *op. cit.*, p. 16.

tivi differenti che, tutti insieme, denunciavano "la presenza in Š. d'un alto sviluppo della sinestesi[5]". L'abilità di tenere a mente serie lunghissime di cifre o parole dipendeva infatti, in Šereševskij, dalla capacità di associare a ciascun elemento un numero corrispondente di stimoli percettivi differenti (visivi, uditivi, tattili, olfattivi) capaci di funzionare da sfondo a ogni ricordo, apportando un complemento di informazioni aggiuntive, in modo da garantire l'esattezza del ricordo stesso.

Ora, è proprio questa sensibilità sinestetica, emersa con forza dall'analisi scientifica di Lurija, a catturare l'attenzione di Ejzenštejn che riconosce in essa uno strumento fondamentale per la comprensione del comportamento creativo e artistico dell'animale umano. Memoria e arte hanno insomma qualcosa in comune che riconduce, tanto la prima quanto la seconda, a modalità di funzionamento del pensiero definibili sinestetiche, poiché distinte dalla logica e dal concetto. E che il metodo di memorizzazione utilizzato da Šereševskij non facesse presa su basi logiche e astratte – tanto da spingere Lurija a parlare di questo come di un caso, di *eidotecnica* (una mnemotecnica visiva, dunque) più che di vera e propria mnemotecnica[6] – è confermato da una serie di esperimenti di cui il neuropsicologo dà conto:

> In una tabella di cifre da mandare a memoria, gli fu data la serie riportata qui sotto. Con grandi e insistenti sforzi Š. riuscì a imprimersi nella mente questa serie di cifre, applicandovi i metodi per lui abituali di mnemotecnica visiva, senz'accorgersi affatto del semplice ordine logico secondo il quale le cifre erano disposte:
>
> **Tabella 3**
>
> 1 2 3 4
> 2 3 4 5
> 3 4 5 6
> 4 5 6 7
> ecc.

5. Ivi, p. 17.
6. Ivi, p. 28 e sgg.

> […] Si potrebbero dare dimostrazioni migliori di quanto lontano restasse il tipo di ricordo di Š. da quello logico, comune a ogni individuo?[7].

La mnemotecnica visiva si fondava, cioè, su una tipologia di pensiero capace di lavorare efficacemente con delle immagini, piuttosto che con dei concetti, consentendo a Šereševskij di ricordare serie illimitate di cifre o parole, solo laddove esse risultavano connesse ad altrettante immagini nitidamente leggibili. È fin troppo chiaro quanto il caso di un uomo dotato di una tale capacità dovesse interessare Ejzenštejn che, proprio in quegli stessi anni, andava sperimentando le potenzialità di un nuovo linguaggio per immagini: il linguaggio cinematografico. Il caso di Šereševskij appariva agli occhi del regista come il caso eccezionale di un uomo in cui sopravvivevano pressoché intatti i tratti specifici del pensiero pre-logico e sensoriale, quella percezione sinestetica che appartiene al bambino e che nell'uomo resiste solo in misura limitata, tendendo a riemergere solo in alcuni sporadici momenti isolati: "solo quando siamo presi dall'emozione creativa ci avviciniamo alla pienezza di un simile sentire e percepire[8]".

La mente sinestetica di Šereševskij funzionava, cioè, secondo quella modalità propria del pensiero che l'attività artistica sa riattivare, facendo appello in prima istanza a livelli di coscienza non ancora elaborati secondo processi logici e razionali. È infatti già nei suoi primi scritti sul teatro e sul cinema[9] che Ejzenštejn comincia a nutrire l'idea che l'efficacia o *efficienza (dejstvennost)* di un'opera d'arte si misuri sulla sua capacità di operare sul proprio spettatore un'*attrazione*, ovvero di esercitare su di esso "un effetto sensoriale o psicologico, verificato speri-

7. Ivi, p. 39.
8. Ejzenštejn S. M., *La regia*, cit., p. 332.
9. Si tratta dei due famosi scritti, *Il montaggio delle attrazioni* (1923) e *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche* (1924), che a distanza di solo un anno l'uno dall'altro testimoniano il passaggio di Ejzenštejn dalla regia teatrale e a quella cinematografica.

mentalmente e calcolato matematicamente, tale da produrre determinate scosse emotive le quali, a loro volta, tutte insieme, determinano in chi percepisce la condizione per recepire il lato ideale e la finale conclusione ideologica dello spettacolo[10]".

Più avanti, almeno dalla metà degli anni Trenta in poi[11], quando più rilevante si farà, nelle riflessioni del regista, il peso di certi studi antropologici sul pensiero dei primitivi (in primo luogo i lavori di Levy-Bruhl), tale capacità attrazionale dell'opera d'arte sarà esplicitamente ricondotta alla capacità di riattivare nello spettatore quelli che Ejzenštejn definisce gli *strati più bassi della coscienza* o, il che è lo stesso, quel pensiero sinestetico a cui si fa riferimento anche nel caso di Šereševskij il mnemonista.

Negli anni Venti, così come più avanti negli anni Trenta, però, la preoccupazione di Ejzenštejn è quella di non dar adito a una interpretazione del suo pensiero come puro "elogio della condizione emotiva[12]", tanto nel lavoro dell'attore, quanto in quello dello spettatore. Per questo egli si affrettava a sottolineare, nell'un caso, come tali effetti sensoriali fossero finalizzati all'adesione ideologica (non più solo emotiva, dunque) dello spettatore ai contenuti dello spettacolo, e nell'altro come quello messo in atto dall'opera fosse una sorta di doppio movimento: contemporaneamente verso gli strati di più bassi e più alti della coscienza[13].

Restava integra però, in Ejzenštejn, la convinzione che la prima garanzia di efficacia di un'opera risiedesse esatta-

10. Ivi, p. 220.

11. È nel 1935, nel corso del suo intervento alla "Conferenza pansovietica dei lavoratori della cinematografia", di ritorno dal suo importante viaggio in Messico, che Ejzenštejn sostiene pubblicamente, prestando il fianco alle molte critiche che le sue affermazioni provocarono in molti colleghi, l'importanza del pensiero antropologico per i suoi studi sul cinema.

12. Ejzenštejn S. M., *La regia*, cit., p. 243.

13. È ancora nella Conferenza del 1935 che Ejzenštejn sintetizza con questa formula il lavoro dell'opera d'arte. Di lì in avanti questa formulazione ricorrerà frequentemente nei lavori del regista.

mente nella facoltà di vivificare un tipo di percezione sinestetica che poco aveva a che fare con il pensiero logico e razionale. Per questo la comprensione dei meccanismi della memoria, che un caso come quello di Šereševskij lasciava emergere con estrema evidenza, risultava di una certa importanza nel tentativo di investigare il problema fondamentale, il *Grundproblem*[14], dell'arte.

In più di qualche aspetto il comportamento di Šereševskij, infatti, era assimilabile al procedimento che sta alla base della formazione di ogni opera arte e alla sua pretesa efficacia. Vediamo quale. In prima istanza, ricorda Ejzenštejn, Šereševskij mostrava la sopravvivenza di una "condizione arcaica del pensiero" – dalla quale dipendeva anche la sua strabiliante capacità mnemonica – che è stata dei nostri progenitori e precisamente di quello "stadio di sviluppo del pensiero nel quale l'idea e l'azione immediata coincidevano[15]". Si tratta, per dirla altrimenti, della condizione del tutto particolare in cui il contenuto di un pensiero si esaurisce nella manifestazione in un atto motorio. In Šereševskij questa condizione si palesava, proprio come accade nei bambini, nella incapacità di nascondere i propri sentimenti, ovvero nel configurarsi immediato di una condizione interiore in un gesto, in una espressione. Ed è su questo terreno – quello della continuità fra pensiero e azione – che la disquisizione ejzenštejniana sul caso Šereševskij si intreccia, utilmente per noi, a quella sulle pratiche artistiche, in questo caso soprattutto quelle attoriali. Cosa fa infatti un attore quando "esegue dapprima un gesto (interpretando il contenuto con la pantomima) e poi lo riprende con la voce"? La risposta del regista è netta: "È come se costruisse il contenuto innanzitutto in forma motoria e poi lo replicasse in forma vocale. In tal modo, l'intero

14. Si intitolerà proprio *Grundproblem* una sezione importante di *Metod,* l'opera teorica di Ejzenštejn, rimasta incompiuta alla sua morte e pubblicata in Russia nel 2002. Attualmente l'opera è in via di traduzione in lingua italiana, per la casa editrice Marsilio.

15. Ejzenštejn S. M., *La regia*, cit., p. 335.

processo di formazione dell'azione viene convertito, alla lettera, in azione[16]". Come spiega Vsevolodskij-Gernfross:

> Il gesto (il gioco scenico fisico) deve precedere la parola. Ciò va inteso in questo modo. L'attore, prima di rispondere alle parole che ha udito, deve rappresentare con l'azione ciò che intende dire, affinché lo spettatore possa, da un solo gesto, capire all'istante quello che accade nell'animo dell'attore e quello che gli sta per dire.
> […] La causa di questo fenomeno risiede nel fatto che il corpo è più veloce nel sentire di quanto non lo sia l'anima nel ragionare […][17].

È alla tecnica dell'attore, specificamente quello teatrale, che si riferiscono le parole sopra riportate e citate dallo stesso Ejzenštejn, il quale però si spinge ancora più avanti nel tentativo di rintracciare in tutti i processi artistici – dunque poi, dopo il teatro, nel cinema soprattutto – la coincidenza fra intenzione e azione che caratterizzerebbe, a suo dire, quella "condizione arcaica del pensiero che si forma in azione" e "si deposita nell'opera d'arte secondo precise regolarità formali che riguardano, fin dalle origini, il semplice gesto dell'attore come le più complesse strutture artistiche[18]".

Questo, dunque, in sintesi, il pensiero di Ejzenštejn, così come sembra emergere da quanto fin qui detto: in una prima fase dello sviluppo umano, filogeneticamente inteso, idea e azione immediata coincidevano; in seguito, però, è accaduto – ed è accaduto storicamente – che il genere umano si sia distaccato da quella modalità particolare del pensiero, per elaborare la forma propria della logica e della razionalità. Il che però non significa che un'attitudine *pre-logica* sia svanita del tutto. Essa continua a manifestarsi, infatti, per ciò che riguarda il normale

16. Ivi, p. 337.
17. V. N., Vsevolodskij-Gerngross, *Historija russkogo teatra*, Tea-Kino Pecat', Moskva-Leningrad 1929. Il testo è citato in Ejzenštejn S. M., *La regia*, cit., p. 339.
18. Ejzenštejn S. M., *La regia*, cit., p. 337.

processo di ontogenesi umana, nelle prime fasi di sviluppo del pensiero dell'infante; concorre, in forme più o meno patologiche, a determinare l'intero comportamento di soggetti come Šereševskij, ma soprattutto sembra rimanere alla base di alcuni atteggiamenti tipicamente umani, anche in casi di assoluta "normalità". Da forme arcaiche del pensiero dipendono per esempio – ed è ciò che è emerso fin qui – almeno due facoltà che caratterizzano in modo peculiare l'essere uomo dell'uomo: la sua capacità di ricordare e quella di produrre ciò che chiamiamo arte[19]. A proposito di quest'ultima, c'è da aggiungere poi che potrà considerarsi *efficace* solo quell'arte che si mostrerà capace di riattivare utilmente quelle forme di pensiero pre-logico che nella vita dell'uomo adulto 'normale' tendono a rimanere sopite, quando non del tutto nascoste.

Il passo ulteriore consisterà dunque nel comprendere, da un punto di vista formale e compositivo, come dovrà essere costruita l'opera d'arte cosiddetta efficace. Ed è qui che il caso Šereševskij torna nuovamente in nostro soccorso. Alcune tecniche di memorizzazione da lui utilizzate indicano infatti anche la strada da seguire, secondo Ejzenštejn, nel processo di costruzione dell'opera d'arte. È il caso, per esempio, del metodo usato da Šereševskij per ricordare le parole di una lingua sconosciuta, così come è ancora il neuropsicologo Lurija a ricordare, nei sui studi sul caso del noto mnemonista.

> Nel dicembre del 1937, era stata letta a Š. la terzina iniziale della *Divina commedia,* fino al primo verso della seconda […]. Come sempre, Š. aveva pregato che le parole della serie propostagli venissero lette distintamente, facendo tra l'una e l'altra delle piccole pause, sufficienti per lasciargli trasformare le associazioni di suoni (vuote per lui di senso) in immagini significative. Che

19. Per approfondimenti, mi permetto di rimandare al mio, *Per una filosofia della memoria. Una lettura di* Metod *fra scienze naturali e storiche,* in *La forma della memoria. Memorialistica, estetica, cinema nell'opera di Sergej Ejzenštejn*, a cura di F. Pitassio, Forum, Udine, 2009, pp. 109-120.

> egli ripetesse quei versi della *Divina Commedia* senza il minimo errore, con le medesime cadenze con cui le aveva sentite pronunciare, era per lui più che naturale[20].

Evidentemente, la capacità di tenere a mente una serie di parole non legate a nessun senso riconoscibile, poiché in una lingua a lui sconosciuta, dipende dal riconoscimento, da parte di Šereševskij, di una ritmicità intrinseca alla sequenza stessa, capace di rimanere invariata, così come le immagini e i ricordi su di essa elaborati. Il punto è di una certa importanza e rimanda, ancora una volta, non tanto a una capacità logica che il mnemonista metterebbe coscientemente al lavoro nell'atto del rammemorare, quanto piuttosto a una forma di pensiero, particolarmente vivace in lui, capace di provocare una risposta (la memorizzazione indelebile dell'intera sequenza) di tipo sensuoso-emotivo, sulla base di meccanismi quasi ipnotici.

Valgono le stesse regole per ciò che riguarda la modalità propria di funzionamento di quelle opere d'arte, in cui domina l'aspetto compositivo, la cui costruzione si fonda sulla "ripetizione automatica di elementi identici[21]": un fenomeno che Ejzenštejn definisce *tamburo ritmico* e che riconosce essere alla base di molte pratiche rituali, da quelle religiose a quelle artistiche[22]. Si spiegano, infatti, con la fascinazione che l'iterazione dell'identico sa provocare fenomeni anche molti diversi fra loro: le danze rituali del culto Voodoo di Haiti, i gesti di un ipnotizzatore, le esclamazioni dei fanatici della Madonna di Lourdes, l'iterazione delle colonne del Partenone e delle colonne della cattedrale di Chartres, le infinite serie di montoni di pietra nei viali delle antiche città egizie. Ciò

20. Lurija A. R., *op. cit.*, p. 31.

21. Ejzenštejn S. M, *La regia*, cit., p. 144.

22. Si intitola *Il tamburo ritmico* un paragrafo di Ejzenštejn, *Metod*, 2 voll., Muzej Kino, Mosca, 2002, vol. I, pp. 183-193. Cfr. Cervini A., *Per una filosofia della memoria. Una lettura di* Metod *fra scienze naturali e storiche,* in *La forma della memoria*, cit. Un riferimento allo stesso tema si trova sempre in *La regia,* cit., p. 144 e sgg.

che consente a Ejzenštejn l'accostamento di esempi totalmente eterogenei fra di loro è evidentemente l'idea che uno stesso principio lavori in ciascuno di essi: principio che fa capo a quella forma di pensiero sensuoso o pre-logico a cui si è fatto più volte riferimento.

> L'incrocio degli elementi della ripetizione fascinatoria (che incatena la percezione) con tutta la multiformità dei fenomeni reali, crea quel sentimento di verità vitale – ma già superandola – che proviamo nell'incontro con un'autentica opera d'arte.
> In tal modo, il ritmo, l'iterazione che investe con il suo principio unitario la multiformità di tutte le variazioni, costituisce uno dei mezzi più efficaci dell'influenza compositiva. Contigua alla tecnica di certi eccessi del culti, l'iterazione ne muta in parte gli effetti "magici", senza tuttavia lasciarsene possedere[23].

A ben vedere, quelli fin qui descritti sono i fondamenti di un'*ars oratoria* che evidentemente non erano sconosciuti a un regista come Ejzenštejn, che proprio da essa doveva aver derivato l'idea di efficacia della quale si parla a proposito del funzionamento dell'*autentica* opera d'arte. Proprio come *l'ars oratoria*, l'arte in generale fonda la propria forza sulla capacità di far presa sulle emozioni di coloro che ne fruiscono, per condurli poi all'adesione, su un piano ideologico e concettuale, ai contenuti dell'opera stessa. Era questa già l'idea di arte che animava i primi scritti di Ejzenštejn in materia: a *Il montaggio delle attrazioni* e *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche,* si è già fatto riferimento. Ma in effetti essa non abbandonerà mai del tutto l'idea ejzenštejniana di opera d'arte, nella quale sarà sempre ravvisabile una certo incanto per l'arte della retorica, alla quale far risalire il primo sensato tentativo di lavorare tanto sulle emozioni, quanto sui pensieri dello spettatore.

Ripetizione e allitterazione sono le figure a cui si fa implicito riferimento nel passaggio appena citato, ma molte altre sono le immagini retoriche che ricorrono

23. Ejzenštejn S. M., *La regia,* cit., p. 145.

nella riflessione di Ejzenštejn: la *par pro toto*, forse, più di ogni altra[24]. Proprio come il procedimento del "tamburo ritmico", la *pars pro toto* sembra essere garanzia, infatti, di quel riavvicinamento agli strati più bassi della coscienza che costituisce uno degli elementi fondamentali per il funzionamento della macchina artistica. Il cinema ha, con ogni evidenza, gioco facile in questo processo, nel momento stesso in cui fa dell'uso del primo piano il proprio modo di rendere con un'immagine un procedimento che appartiene a tutte le forme pre-logiche del pensiero, ivi comprese quelle che rendono possibile la facoltà mnemonica di un uomo come Šereševskij.

> Prima, per ricordare, ero costretto a rappresentarmi la scena nella sua interezza. Ora mi basta prendere un qualsiasi dettaglio convenzionale. Se mi hanno proposto la parola *cavallerizzo*, mi è sufficiente immaginare un piede con lo sperone. Se, una volta, mi avessero detto *ristorante*, avrei visto l'entrata del ristorante, la gente seduta dentro, l'orchestrina rumena che accordava gli strumenti, e tante altre cose..Ora, quando sento *ristorante*, vedo soltanto una specie di negozio, l'ingresso d'un edificio, il biancheggiare di qualche cosa: e mi torna in mente il ristorante[25].

Il processo lucidamente descritto da Šereševskij procede secondo momenti che Lurija così riassume: "sintesi delle immagini, astrazione dai dettagli e loro generalizzazione[26]". Un processo dunque che a partire dall'individuazione di un particolare, attraverso la sua astrazione, volge al recupero di quel generale da cui il particolare stesso è stato estratto. Si tratta, a ben vedere, di un lavoro sorprendentemente vicino a quello che Ejzenštejn assegna all'opera d'arte, relativamente al doppio processo di cui essa sarebbe costituita. Se infatti è procedendo verso gli strati più bassi della coscienza che un'opera d'arte fa proprie certe simbolizzazioni che appartengono a forme

24. Alla *pars pro toto* è dedicato un capitolo importante del secondo volume di *Metod*, cit., vol. II, pp. 53-111.
25. Lurija A. R., *op. cit.*, p. 29.
26. *Ibidem.*

del pensiero non ancora elaborate razionalmente, è poi solo muovendosi verso gli strati più alti che essa può elaborarle nella forma di un concetto. Il lavoro messo in atto dall'opera d'arte sembra consistere dunque, per rimanere ancora dentro l'orizzonte dell'*ars* retorica, nel passaggio dalla *pars pro toto* alla costruzione di una vera e propria metafora, che consente, per esempio, di elaborare concettualmente le immagini associate di un uomo e di un pavone (come accade notoriamente in una sequenza di *Ottobre*) nell'idea di vanagloria e brama di potere. Al cinema tale associazione è resa possibile dallo strumento del montaggio che concretizza un movimento dialettico, il cui scopo è il raggiungimento di una sintesi finale.

È così che il cerchio si chiude: approssimandosi a una sintesi che, come in ogni vero processo dialettico, non si limita al semplice superamento dalla tesi dalla quale ha origine, ma di essa diviene anche, in certa misura, conversazione (*Aufhebung* è il termine per indicare tutto questo) ovvero concreta memoria. E allora è per questo che lo sviluppo di forme di pensiero razionale non può non mantenere in qualche modo traccia del pensiero pre-logico che lo precede onto-filogeneticamente, ed è per la stessa ragione che l'efficacia di un'opera d'arte dipende in prima istanza dalla sua capacità di tenere insieme queste due anime che dicono, più di ogni altra cosa, cos'è l'uomo e quale è stata la sua storia.

Viviana Gravano

La battaglia di Orgreave come *difficult heritage*: il lavoro di *re-enactment* di Jeremy Deller

Negli ultimi decenni le arti visive hanno iniziato a interessarsi in maniera sistematica alla questione della memoria connessa ai grandi eventi traumatici che hanno influito in maniera significativa sulla formazione di identità comuni. Un esempio emblematico è la riconsiderazione degli eventi legati al Nazismo, al Fascismo e allo Stalinismo, che ha di fatto costruito un nuovo territorio specifico di ricerca intorno alle tracce mnestiche dei grandi traumi collettivi.

Oggi questa tipologia di approccio inizia ad allargare la sua valenza mettendo in luce altri eventi traumatici altrettanto terribili: si pensi alla diaspora africana e alla schiavitù, al colonialismo o alle dittature più recenti in centro e sud America o in Asia, e ai genocidi in Africa. Sharon MacDonald ha definito "*difficult heritage*" l'approccio ai luoghi e alle tracce, sia fisici che mentali, che conservano memoria di un grande trauma collettivo che ha contribuito a determinare la costruzione identitaria di un certo contesto. Al momento stesso della formulazione di questa definizione la MacDonald si è posta il problema di come trovare un criterio con cui segnare i limiti nei quali un luogo o un tempo possano essere inseriti nella specificità della *difficult heritage*. La collocazione iniziale della definizione sembra postulare che la "democrazia" occidentale sia incapace di produrre traumi collettivi così drammatici da cambiare in maniera radicale una comunità, sia essa estesa come una nazione o molto più limitata territorialmente. Appare dunque subito essenziale chiedersi quali tipologie di tracce prodotte da un trauma richiedano una rinegoziazione collettiva che possa farcele riconoscere come *difficult heritage*. Per certi versi il rischio di limitare la definizione solo ai traumi colletti-

vi "riconosciuti" ufficialmente sottrae allo stesso campo di ricerca la sua specificità. Quando un trauma è riconosciuto come tale se ne costruisce un'immagine apparentemente collettiva, in realtà dominata dalle pratiche discorsive della storia ufficiale, che ne annullano l'effetto dirompente, e appunto traumatico, che la memoria può rinnovare continuamente attraverso una costante pratica di *re-embodiment* nell'oggi. In altre parole, la narrazione del trauma, identificato "ufficialmente" come tale, rischia di ricomporre il suo effetto lacerante, perché unisce tutti nell'unanimismo della condanna che non chiede più agli attori di oggi empatia con le vittime di allora, perché esaurisce nel rammarico le diverse sfumature di emozioni che potrebbe provocare. Ciò che il trauma chiede non è un'evocazione di rammarico per ciò che è stato, ma rammemorazione, non intesa come ricostruzione ma come *personificazione,* cioè come pratica discorsiva.

Hannah Arendt definisce il concetto di "azione" nel suo saggio del 1958, *Vita Activa. La condizione umana*:

> [..] si può dire che allo spazio mondano, insieme con i suoi interessi si sovrappone uno spazio relazionale completamente diverso che ricopre il primo, e che consiste di atti e parole e deve esclusivamente la sua origine al fatto che gli uomini agiscono e parlano direttamente gli uni *agli* altri. Questo secondo spazio, o *infra*, soggettivo non è tangibile, poiché non esistono oggetti tangibili in cui esso può cristallizzarsi. I processi dell'agire e del discorso non possono lasciare dietro di sé risultati o prodotti finali. Ma con tutta la sua intangibilità, questo spazio è non meno reale del mondo delle cose che abbiamo visibilmente in comune. Noi chiamiamo questa realtà 'l'intreccio' delle relazioni umane, indicando con tale metafora appunto la sua natura scarsamente tangibile[1].

Dunque la memoria del trauma non si cristallizza in un oggetto definibile una volta per tutte, ma esiste solo in quanto *infra*, cioè come zona *in between,* dove ciascuna

1. Arendt H., *Vita activa. La condizione umana,* Bompiani, Milano, 2005, p. 133.

rilettura degli eventi non mira mai alla ricostruzione, ma alla re-azione intesa come rapporto di scambio continuo tra ciò che resta e il suo osservatore sempre nuovo, sempre attuale al suo presente, ma anche come continua "ripersonificazione" dei possibili accadimenti passati. Una prima definizione dell'approccio possibile delle arti visive alla *diffcult heritage* potrebbe quindi essere che questa richiede un'attitudine attiva, nell'accezione che ne dà Arendt, che ci connette subito alle possibili pratiche performative come luoghi dell'*embodiment* di quella memoria.

Un'altra questione che ci si presenta subito nell'approccio ai luoghi e agli eventi della *difficult heritage* è la riattualizzazione. In una visione che discenda direttamente dall'idea benjaminiana di storia, l'*attualità* deve considerare la memoria come una sorta di costante epifania che non rivela, non scopre, ma reincarna. In quest'ottica individuare delle pratiche discorsive che possano, al di là della diegesi dei "fatti", produrre delle possibili "verità", non può che passare attraverso il posizionamento, la presa in carico, la responsabilizzazione degli attori che di volta in volta partecipano della rimaterializzazione dello spazio/evento. Occorre dunque chiedersi con Derrida: "Che diviene allora l'archivio quando esso si iscrive direttamente nel corpo detto proprio?[2]". A questa domanda deve e può rispondere la questione essenziale della necessità della rinascita dell'evento in un "corpo", proponendo una visione di "attività" e "passività" che prescinde dal coinvolgimento sensoriale dell'attore/spettatore. Tornando ad Arendt l'attraversamento fisico, mentale o empatico di un certo evento traumatico nell'oggi, a distanza di tempo dal primo trauma originale, appare come una pratica discorsiva che non produce né immedesimazione, né compassione, né comprensione, ma una relazionalità che in quanto processo non tende a un rag-

2. Derrida J., *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli, 2005, p. 2.

giungimento finale, ma vive del proprio continuo procedere. La *vita activa* del testimone dell'oggi, non presente ai fatti, ma solo "informato dei fatti", non consiste nella ricostruzione a distanza, ma piuttosto nella costruzione di una rete di processi che saranno archivi affettivi[3] di ciascun nuovo "fatto" generato dalla relazione con quel passato. In quest'ottica appare importante notare come la testimonianza non sarà la sola voce di chi "c'era" ma anche la voce di chi c'è e ci sarà. Non è l'immanenza dell'evento a determinare la necessità della testimonianza, ma la continua riattivazione degli spettatori alla sua incessante, e sempre differente, ripresentificazione. Per questo motivo occorre approssimarsi alla *difficult heritage* con una laicità che certo non prescinde dalla natura degli eventi traumatici, ma che guarda a questi come "fatti" del presente e come avvenimenti sempre in procinto di essere.

Vorrei chiarire ora cosa intendo per "pratica discorsiva" facendo riferimento a quanto scrive Michel Foucault ne *L'archeologia del sapere:*

> Tenersi pronti ad accogliere ogni momento del discorso nella sua irruzione di avvenimento; nella microscopicità del suo apparire, e in quella dispersione temporale che gli permette di essere ripetuto, saputo, dimenticato, trasformato, cancellato fino nelle sue più piccole tracce, sepolto, lontano da ogni sguardo, nella polvere dei libri. Non bisogna rimandare il discorso alla lontana presenza dell'origine; bisogna affrontarlo nel meccanismo della sua istanza[4].

Ciò che più riguarda le pratiche discorsive è proprio la capacità di "tenersi pronti ad accogliere" ogni possibile presenza o assenza dell'accaduto, e cogliere il senso del discorso come "avvenimento" e quindi come fenome-

3. Cfr. Pustianaz M., Palladini G. e Sacchi A., *Archivi Affettivi/ Affective Archives*, un catalogo, Mercuzio Editore, Vercelli, 2012.

4. Foucault M., *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, BUR, Milano, 1997, p. 34.

no labile e agibile. Un dato essenziale è la pratica della ripetizione che, come Foucault dice chiaramente, non mira e ritrovare una "presenza dell'origine", ma svela il "meccanismo della sua istanza". Seguendo un modo di dire ormai entrato nel lessico popolare, davanti a un trauma collettivo di grande portata siamo diventati avvezzi a espressioni come "mai più" o ancora "ricordare sempre affinché non possa più accadere in futuro". L'imposizione del procedere della storia come sequenza di *exempla,* oltre ad essere un presupposto smentito da tempo, denota una monumentalizzazione retorica dell'evento passato, che dietro un'apparenza educativa mal cela una volontà di rimozione radicale. Ciò che espressioni di questo genere enunciano è che quel dato evento è concluso in sé, rappresenta un male estremo che possiamo "tutti" contemplare come compiuto. Davanti alla sua collocazione di un tempo che "è stato" la sua urgenza nel presente viene solo demandata alla contemplazione della sua memoria. Il "tenersi pronti ad accogliere" di Foucault introduce un concetto molto più radicale che scalza la finta retorica del "mai più", perché palesa la necessità di una vigilanza che non guarda all'evento come "accaduto", ma come "avvenente", come continuo riproporsi non in sé come atto, ma come continuo *re-embodiment* nella nostra memoria del presente vivente. In altre parole la condanna "senza se e senza ma" degli eventi in realtà non propone un vero giudizio, ma pratica una cancellazione per estrema sovraesposizione: una luce folgorante e accecante copre così l'accaduto spostandolo in fondo al tempo, nel passato concluso, in un luogo che non si rinnova nei processi discorsivi dell'attuale perché si manifesta nell'unanimismo della condanna che semmai anticipa una responsabilità su un possibile futuro, di per sé astratto e proiettivo. Le pratiche discorsive tendono a uscire dal giudizio morale, salvifico proprio perché nascosto nell'unanimismo, per proporre la necessità della presa in carico, della responsabilizzazione per quanto è accaduto come atto dell'oggi e dell'ora. Scrive ancora Foucault:

> Bisogna dunque tenere in sospeso tutte queste forme preventive di continuità, tutte quelle sintesi che non vengono problematizzate e a cui si accorda pieno valore. Naturalmente non si tratta di rifiutarle definitivamente, ma di scuotere l'acquiescenza con cui si accettano; dimostrare che non sono evidenti, ma costituiscono sempre l'effetto di una costruzione di cui bisogna conoscere le regole e controllare le giustificazioni; definire a quali condizioni e in vista di quali analisi sicure siano legittime; indicare quelle che, in ogni caso, non possono più essere ammesse[5].

L'affermazione della continuità storica non è un fattore di abbassamento del rischio, ma una modalità di rimozione che nel monumentalizzare l'evento traumatico lo relega in uno spazio senza processi in divenire, senza relazioni e quindi senza conflitti.

> Il problema che pone l'analisi della lingua, a proposito di un qualunque fatto discorsivo, è sempre: in base a quali regole questo enunciato è stato costruito, e conseguentemente in base a quali regole si potrebbero costruire altri enunciati simili? La descrizione degli eventi del discorso pone una domanda completamente diversa: come mai sia comparso proprio quell'enunciato e non un altro?[6].

Non è solo l'evento in sé, ma la sua stessa "narrabilità" che ne determina l'essenza nell'oggi e in un ipotetico avvenire.

Vorrei provare a delineare delle possibili risposte alle questioni sin qui sollevate citando alcune pratiche discorsive dell'arte contemporanea che, in maniera diversa, hanno affrontato questi nodi. L'arte che si è confrontata con la *difficult heritage* ha sin qui operato in due direzioni: lavoro sugli archivi in quanto fonti di "notizie" e sistemi di memorizzazione; lavoro sulla conservazione e la rielaborazione delle tracce materiali sopravvissute a un dato evento traumatico. Nell'una come nell'altra pratica ab-

5. *Ibidem.*
6. Ivi, p. 38.

biamo assistito a risultati che hanno contribuito alla problematizzazione delle questioni, ma anche a opere che hanno adottato forme nuove di fissazione a modelli stereotipici.

Il dibattito intorno alle scelte monumentali, che non a caso coincidono metodologicamente con quelle documentali, è spesso inciampato di nuovo nel pericolo dell'unanimità. Là dove le tracce evidenti, o i testimoni viventi, hanno potuto ancora parlare, il "discorso" ha abbandonato la sua forma di pratica discorsiva e si è congelato in una ennesima ricerca di definizione, di giudizio e di asserzione, che ha di fatto rigettato nel passato l'evento traumatico in sé. Erigere solo monumenti (targhe in pietra o statue in bronzo, archivi aperti al pubblico o foto esposte, è indifferente) rischia di nuovo quel vizio di iperesposizione che offusca l'attualità dell'evento relegandolo nel luogo del ricordo.

Non è chiaramente, il mio, un invito a nascondere o a dimenticare, è al contrario rivolto a rielaborare, a smascherare le pratiche di camuffamento che dietro l'evidenza dei 'fatti', tendono solo a consolidare le ipotesi, eludendo la necessità di rileggere costantemente quegli eventi come presenti. L'angelo della storia di Benjamin guarda le rovine sotto di lui, ma ad ali spiegate spinto dal vento in avanti, e se si appollaiasse su di esse potrebbe prendere le sembianze di un avvoltoio. Dunque la continua osservazione e celebrazione della rovina, intesa come distruzione e male estremo, non ingenera quella declinazione della *vita attiva* della Arendt a cui si è fatto cenno, ma rischia di sparire come una sorta di "contemplazione". Ciò che conta non è contemplare dall'alto ciò che resta, ma incessantemente combattere ad ali spiegate contro le diverse correnti che ci sbattono lontano da ciò che possiamo ancora vedere e ciò che dovremmo già prevedere.

Prima di passare all'esempio principe di questo mio testo vorrei ancora proporre una riflessione metodologica: la *difficult heritage* sembra non comprendere ancora

traumi collettivi all'interno delle storie delle democrazie europee e occidentali in genere. Il trauma si colloca solo all'interno di regimi di "emergenza" che chiaramente non giustificano ma spiegano l'accaduto, e più che altro allontanano nel nostro presente un'ipotesi di riaccadimento, perché non collocabili nello scenario "democratico". Appare interessante notare come strategie di attacco dei governi democratici contro diverse forme di opposizione più o meno radicale, dall'immediato dopoguerra in poi, hanno di fatto prodotto traumi collettivi di grande impatto sull'identità delle stesse comunità governate, senza però apparire adatti a entrare di diritto nell'ambito della *difficult heritage*. Questi comportamenti fortemente repressivi, determinanti per il disegno della politica dell'intero continente europeo anche se agiti a livello locale, sono sempre giustificati come una sorta di azioni necessarie in una condizione di "stato di necessità". Giorgio Agamben propone una lucida visione di questo eterno "stato di eccezione" che sospende i diritti in piena democrazia:

> Il totalitarismo moderno può essere definito, in questo senso, come l'instaurazione, attraverso lo stato di eccezione, di una guerra civile legale, che permette l'eliminazione fisica non solo degli avversari politici, ma di intere categorie di cittadini che per qualche ragione risultino non integrabili nel sistema politico. Da allora, la creazione volontaria di uno stato di emergenza permanente (anche se eventualmente non dichiarato in senso tecnico) è divenuta una delle pratiche essenziali degli Stati contemporanei, anche di quelli cosiddetti democratici[7].

Una lunghissima lista di macro e micro traumi che potrebbero entrare di diritto nell'idea della *difficult heritage* aspettano nell'anticamera di una storia scritta da intellettuali che hanno partecipato, nei migliori casi in silenzio, in molti altri in maniera attiva, alla creazione di

7. Agamben G., *Lo stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008, p. 10.

quei traumi. L'assassinio di stato, per esempio, di Aldo Moro in Italia, l'eliminazione dell'opposizione nella Germania Federale e l'omicidio collettivo in carcere camuffato da suicidio dei fondatori della RAF, o ancora l'assassinio del Primo Ministro svedese Olof Palme promotore del disarmo nucleare unilaterale dell'Europa Occidentale e fiero oppositore dell'*apartheid* e della guerra in Vietnam, gli scioperi dei lavoratori inglesi durante il governo Thatcher, sono solo alcuni di quei traumi che non possono essere annoverati come *difficult heritage* perché non riguardano un regime dittatoriale, e si sono prodotti in quello "stato di eccezione" che governa gli stati nazionali europei dagli anni del secondo dopoguerra.

Partire da un episodio simbolo di questa genealogia di atti traumatici di stato, vuol dire provare a ridefinire quali *a priori* possono essere presi in considerazione dall'arte in una pratica discorsiva sul rapporto di una comunità con i propri traumi.

Il *re-enactment* di *The Battle of Orgreave*

L'artista inglese Jeremy Deller nel giugno del 2001 ha realizzato un *re-enactment* della giornata di scontri tra i minatori in sciopero e la polizia a cavallo, inviata dall'allora ministro degli interni Margareth Thatcher a Orgreave, nello Yorkshire, nel 1984. La performance è stata realizzata con la partecipazione di molti minatori e alcuni poliziotti che avevano realmente partecipato all'episodio a suo tempo, e da un gruppo di attori specializzati nel *re-enactment* di battaglie storiche in Inghilterra. Durante la performance è stato girato un film con la regia di Howard Giles prodotto da Artangel e da Channel4. Quello stesso anno Artangel Publishing ha pubblicato un libro, *The English Civil War Part II Personal accounts of the 1984-85 miners' strike* che documenta la ricerca precedente alla performance, la performance stessa e il film basato su di essa.

The Battle of Orgreave è il risultato di mesi di lavoro di Jeremy Deller con la comunità dei minatori e delle

loro famiglie nello Yorkshire: dopo incontri, interviste, raccolta di materiali stampa e televisivi, ricostruzioni, assemblee e accesi dibattiti, l'artista ha rimesso in scena in particolare il giorno dello storico scontro tra la polizia inviata dal governo centrale e i minatori in sciopero da mesi. La sconfitta del movimento dei lavoratori, in quella che viene considerata una vera e propria battaglia, ha segnato un cambiamento radicale nella politica inglese: il definitivo abbattimento delle politiche del *welfare,* e l'affermarsi di un neo liberismo selvaggio e violentemente contrario ai diritti dei lavoratori. Orgreave non ha solo cambiato completamente il volto di un'intera regione, cresciuta come area mineraria, piombata in una povertà spaventosa in breve tempo con conseguenze devastanti per tutto il tessuto sociale locale, ma ha affermato in modo perentorio la politica economica thatcheriana con conseguenze importanti a livello europeo e mondiale. La scelta di Deller non è però episodica, ma metodologica, non è solo locale ma *glocal*, non è esemplare ma emblematica. Ciò che interessa del *re-enactment* della *Battle of Orgreave* non è il fatto in sé, che ovviamente ha un suo valore specifico, ma è più ampiamente il processo discorsivo che mette in opera. L'artista prova ad entrare con forza nella discussione su come un'opera d'arte possa "testimoniare" o rileggere un evento traumatico collettivo. Il lavoro di Deller si articola su tre livelli, ma presenta una ricaduta su molti altri che possono essere misurati nell'esperienza individuale e collettiva *in situ*: la *performance* del *re-enactment,* un film-documentario, un libro. Vorrei partire dall'analisi del libro perché credo che in questo sia racchiusa in maniera essenziale la strategia discorsiva di Deller. La pubblicazione in parte propone la ricerca iniziale sui fatti del 1984: ritagli di giornali, immagini private, interviste, interventi critici che non parlano del *re-enactment*, ma della vera battaglia. Il primo approccio è quindi quello di uno strumento che documenta non tanto l'atto artistico, come un catalogo, ma tutto il processo che lo ha generato. Come è ovvio il libro è fortemente

posizionato, distrugge subito quell'aura di obiettività e imparzialità che la stampa provò a darsi all'epoca dei fatti, e mostra la necessità non di "riscrivere" ma di "scrivere" l'evento. Lo stesso titolo, *The English Civil War Part II,* che non coincide con quello della performance, definisce la battaglia come un episodio di vera e propria guerra civile, intesa come una guerra per i diritti civili delle masse dei lavoratori contro il governo antidemocratico della Thatcher. Il titolo richiama alla mente il film *The Second Civil War,* realizzato da Joe Dante per la tv statunitense via cavo HBO nel 1997, ma poi distribuito anche nel circuito cinematografico, che racconta la nascita di una guerra civile scoppiata in seguito a una falsa notizia diffusa dai media.

Nel film, ambientato negli Stati Uniti d'America in un futuro ipotetico, scoppia una guerra tra il governo federale e il governatore dell'Idaho, a causa di notizie completamente inventate da un giornalista d'assalto del canale televisivo NN (palese parodia della CNN) in cerca di notorietà.

Il titolo del libro di Deller mi ha fatto tornare alla mente questo film statunitense non solo per l'assonanza dei termini, ma perché nel libro si palesa un dato essenziale del lavoro dell'artista inglese: decodificare la lettura che i media diedero nel 1984 dei fatti dello Yorkshire per trasmettere all'intera nazione una versione mirata a favorire chiaramente il capo del governo. Dunque usare il termine *Civil War* attribuisce una vera dignità di controparte ai minatori, rendendoli attori attivi di quegli eventi, non solo in senso materiale, ma anche come costruttori di discorsi. Nel 1984 non ci fu una semplice azione di polizia inviata dal governo per sedare una rivolta, ma si realizzò uno scontro fra due parti paritarie contrapposte: chi chiedeva i propri diritti civili contro uno stato che li negava. Questa breve "guerra civile" della società inglese non è quindi ricordata come una semplice battaglia tra governo e frange "marginali" della popolazione.

Fig. 1 - Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave*, 2001, Il campo di battaglia il giorno precedente la performance, Courtesy The Artist, Image courtesy The Artist & The Modern Institute/Toby Webster Ltd, Glasgow, Photo: Jeremy Deller.

Tornando a quanto sostiene Agamben sullo "stato di eccezione" dei governi democratici, porre un episodio al limite estremo della storia come un fatto eccezionale, e quindi irripetibile, è una strategia retorica spesso usata dal potere per eliminare continuità ai movimenti di opposizione.

Un esempio emblematico molto vicino a noi sono i fatti di Genova durante il G8 del 2001. In quel momento un movimento popolare molto articolato iniziava le sue pratiche discorsive e antagoniste in Italia. Era la società civile che si muoveva. Il governo, infiltrando suoi uomini, innescò una serie di atti tesi a giustificare una repressione che portò all'attacco indiscriminato alla Scuola Diaz (non a caso luogo di residenza dei giornalisti, quindi dei produttori di discorsi in quei giorni) instaurando uno "stato di eccezione" che giustificò l'uso della tortura nella caserma Bolzaneto. Quello stato di eccezione e di emergenza non esisteva, fu costruito a tavolino strategicamente per giustificare l'attacco fisico ai corpi del movimento, fino a

zittirlo definitivamente. In maniera simile nella battaglia di Orgreave non si discuteva solo la sorte dei minatori dello Yorkshire, ma si affrontava l'intera questione dei diritti dei lavoratori contro governi europei sempre più neo-liberisti, e il tutto dipendeva in prima battuta dalla rappresentazione che i media potevano dare di quel momento e che fu articolata in stretta connivenza con il potere centrale.

Deller, nella sua introduzione al libro, sostiene che la sua non è né una celebrazione nostalgica né una commemorazione, ma un congegno per mostrare come quei fatti abbiano cambiato radicalmente la relazione tra due parti della società civile britannica, e come questa vicenda sia stata pilotata dal governo prima di tutto attraverso i "discorsi" visuali. Produrre un libro in questo caso voleva dire prima di tutto creare un oggetto "fisico" in cui fornire una possibile lettura del tempo, non nella direzione del dover dire "come sono andate le cose davvero", ma piuttosto come tentativo di depositare i materiali dell'archivio affettivo di chi c'era, di chi c'è oggi e di chi potrà leggere in futuro. Perché, seguendo Derrida: "Niente archivio senza un luogo di consegna, senza una tecnica di ripetizione e senza una certa esteriorità. Niente archivio senza fuori[8]".

Il libro è a mio modo di vedere uno dei possibili "luoghi di consegna", inteso non come documento oggettivo sui fatti, ma come strumento posizionato sulla pratica discorsiva dell'opera di Deller, e della sua relazione con la comunità dei minatori. Nel libro, dopo la premessa dell'artista, le due pagine seguenti sono occupate da una foto originale del 1984 che ritrae la folla dei minatori in attesa, con la didascalia che recita: "police photograph of the crowd at Orgreave, 18 June 1984". Un'immagine in bianco e nero affollata di persone, tutti uomini, di varie età ma per lo più giovani. Quasi nessuno guarda in macchina, molti sono a braccia conserte, in attesa. Sembra una foto

8. Derrida J., *op. cit.*, p. 22.

rubata. Questa immagine d'apertura, scattata dalla parte della polizia, posiziona il libro come uno spazio aperto, che ha il compito di ricordare da ogni punto di vista, che scambia continuamente il ruolo di osservato e osservatore, non però nel senso di una presunta "oggettività", ma proprio nella direzione della mobilità dello sguardo che non si può fermare, ma deve continuare a fare campo e controcampo degli eventi. Nelle pagine seguenti, dopo un'intervista di Deller a David Douglass, capo settore della miniera di Orgreave, appare un'altra foto in bianco e nero che ritrae un manifestante dei picchetti, di spalle, che mostra un cartello con scritto "Turn Orgreave into Saltley", facendo riferimento al precedente famoso sciopero dei minatori di Saltley, vicino Birmingham, nel 1972, data simbolo dell'inizio del movimento dei lavoratori minerari in Gran Bretagna. Qui l'immagine è scattata con lo sguardo dei lavoratori verso la polizia a cavallo ripresa frontalmente, schierata, alle cui spalle svettano le punte delle ciminiere di Orgreave. Nelle pagine ancora seguenti compare il primo documento scritto: una lettera che Ian McGregor – il *Chairman* della National Coal Board, l'organismo fondato dalla Thatcher per nazionalizzare le numerose miniere di carbone britannico – scrive ai lavoratori dello Yorkshire in sciopero, inviandogliela a casa, avvertendoli dell'estremo pericolo dello sciopero per la loro vita futura, e attaccando duramente il movimento dei lavoratori che aveva promosso lo sciopero a oltranza. Il primo documento nel libro fa irruzione sulla scena del *re-enactment* e appare come un "oggetto" pubblico e intimo allo stesso tempo: una lettera di fatto del governo, che però arriva a casa a ciascuno singolarmente, che cerca di coinvolgere privatamente le famiglie, di separare ciascun individuo dal movimento. La lettera, inserita all'inizio del libro, senza commento, inverte subito la sua funzione iniziale ridando un corpo singolare ai minatori disegnati dalla stampa pilotata dalla Thatcher solo come "massa". La chiamata del governo alla responsabilità del singolo produce, nella rilettura del documento oggi, un'empatia

verso gli individui che componevano quel movimento e introduce alla possibilità di misurarsi con un *re-embodiment* performativo della battaglia. La lettera non a caso inizia con un "dear collegue" e prosegue con un testo maiuscolo sottolineato e centrato nella pagina che recita: "*your future in danger*", che nella riattualizzazione nell'oggi trova la sua risposta nello sguardo spaventato degli attori/manifestanti davanti al "pericolo" della repressione feroce della polizia schierata. La lusinga del "documento" di allora incarna oggi un senso di "minaccia". Il libro fa campo e controcampo dei "fatti", si posiziona ma insieme gira intorno, prova a depositare un ricordo sempre parziale, sia nel senso di "non definitivo" che "di parte". Una cronaca che avanza per sobbalzi, che non pretende di apparire come una ricostruzione degli eventi, ma piuttosto di costruire una forte empatia con gli uomini, poliziotti compresi, che hanno vissuto uno dei momenti più drammatici della storia contemporanea inglese. Questa prima parte del volume si conclude con la copia fotostatica dei volantini delle canzoni che hanno accompagnato lo sciopero, di nuovo quindi con un'estetica dell'*handmade* che produce intimità. L'ultima sezione è dedicata al *re-enactment,* introdotta da un testo di Michael Morris, co-direttore di Artangel, e presenta una serie di fotografie a colori, senza didascalia specifica, che mostrano la ricostruzione della battaglia, la copia delle *Notes for participants,* e solo una facciata dedicata alla copia delle istruzioni per gli attori e i minatori/attori. In una doppia pagina appare una riproduzione del quotidiano "Daily Express" che nel mostrare le foto del *re-enactment* denuncia la stessa posizione filo-governativa e conservatrice del tempo dei fatti storici. L'artista commenta alcune della frasi del giornale con delle frecce e un testo scritti a mano, confutando quello che sostengono con lo stile di appunti personali, come chi riceve una recensione e appunta sue considerazioni, magari poi da mostrare in un'assemblea o ad altri. Anche questo ritaglio di giornale prende un aspetto intimo e personale, ma questa volta si parla dell'oggi e il commento è dell'artista.

La storia raccontata è divenuta in parte sua, la riattualizzazione passa per il suo provare rabbia per la manipolazione di ciò che è stato detto di Orgreave oggi come ieri. Deller dirà nel film-documentario girato sul luogo del *re-enactment*, che lui nel 1984 aveva 18 anni, ma si ricorda perfettamente delle scene viste in televisione e delle immagini dei poliziotti a cavallo. I suoi appunti sul ritaglio del giornale occupano uno spazio di negoziazione tra il suo ricordo di ragazzo, la sua performance di artista oggi, e la messa in scena dei fatti operata dalla stampa ora come nel 1984. Per questo non affida a una didascalia o a un testo stampato il commento e la confutazione di quanto scrive il "Daily Express" nel 2001, ma ci mostra il suo "scritto a mano", la sua prima impressione, la sua necessità immediata di rispondere. Arrivati all'ultima pagina ci rendiamo conto che nel suo complesso il libro è anticipazione e sintesi allo stesso tempo della pratica discorsiva di Deller rispetto a Orgreave, del suo provare a riscrivere una storia tramite i testimoni che non ebbero parola allora, evitando la retorica che punta alla versione "vera" dei fatti, e dando piuttosto a chi c'era quella possibilità di esprimersi che non ebbe nel 1984.

Nel film Deller sostiene che il *re-enactment* è un modo per non avere paura, o per non provare più vergogna, per i protagonisti del tempo. Il libro è uno dei luoghi di deposito di un'esperienza condivisa che non può essere raccontata, così come il *re-enactment* non "riproduce" e il film-documentario non "documenta".

Ancora con Derrida vorrei definire il *re-enactment*, il film e il libro, non come "documenti" ma come "atti": "La parola 'atti' può qui designare contemporaneamente il contenuto di quello che c'è da archiviare *e* l'archivio stesso, l'archiviabile e l'archiviante dell'archivio: lo stampato e lo stampante della stampa[9]". Dunque un libro stampato, un evento performativo e finzionale, un film, non sono solo in certo qual modo una forma complessa e articolata

9. Ivi, p. 27.

di archivio della "vera" battaglia di Orgreave, ma divengono loro stessi materiali da archiviare come parte di quella stessa battaglia. Questa definizione mette tra l'altro in campo il valore dell'autorappresentazione delle minoranze, o delle figure marginalizzate dalla storia, a cui non si deve attribuire importanza solo in relazione a ciò che dicono o potrebbero dire, ma in relazione al loro modo di dire e di usare gli strumenti che sono loro costantemente negati.

Il "Daily Express" nell'articolo del 2001 afferma che pochissimi minatori, nonostante l'offerta di una buona cifra in denaro, vollero partecipare al *re-enactmen*. È una notizia falsa, come spiega Deller nella sua nota, perché la paura dei conservatori davanti alla performance di Deller non riguarda cosa si dirà, ma il fatto stesso che si riconosca a chi era allora presente di poter parlare. Scrive ancora Derrida: "[..] la struttura tecnica dell'archivio *archiviante* determina anche la struttura del contenuto *archiviabile* nel suo sorgere e nel suo rapporto con l'avvenire. L'archiviazione produce dal momento che registra l'evento[10]".

Per dare corpo a questa ipotesi basta pensare che in diversi casi i figli dei minatori che avevano partecipato realmente alla battaglia di Orgreave si sono trovati davanti alla rappresentazione "reale", in scala 1:1, di un episodio che ha cambiato tutta la loro vita. Vedono il padre in carne e ossa ripetere un'azione della quale ha parlato per anni, o che magari non ha mai voluto raccontare. La memoria che quel giovane serberà del *re-enactment* di Orgreave sarà sospesa tra il suo ricordo di ciò che non può ricordare direttamente, ma che sa appartenere al registro dei "fatti", magari taciuti, e ciò che finalmente vive e potrà ricordare come testimone.

Non è importante formulare ipotesi su quale impatto avrà su di lui o su di lei, perché l'esperienza sarà sempre radicalmente individuale, ma quello che conta è che

10. Ivi, p. 28.

questo individuo diventa l'archivio vivente di un evento che racconterà e "tramanderà" come vissuto, mescolando *finzione* e azione, negoziando continuamente la sua memoria familiare e la sua propria memoria di spettatore "presente". Dunque l'archivio, incarnato in quel figlio o in quella figlia, prenderà la forma affettiva che gli appartiene e non avrà a che vedere con i "fatti" ma con gli "atti".

Fig. 2 - Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave*, 2001, Partecipanti: ex minatori coi loro figli il giorno della performance, Courtesy The Artist, Image courtesy The Artist & The Modern Institute/Toby Webster Ltd, Glasgow, Photo: Parisah Taghizadeh.

Potremmo poi dirigere lo stesso sguardo sui minatori che hanno scelto di partecipare non solo come testimoni nella preparazione dell'evento, ma anche come attori. Il loro rivivere quelle scene ha prodotto una sovrapposizione spiazzante tra due "accaduti" asincroni, di cui sono, in entrambi casi, protagonisti. La differenza tra i due momenti sarà nel fatto che nel *re-enactment* gli sarà data la possibilità di appartenere a una pratica discorsiva che non ricostruisce l'azione già vissuta, ma contribuisce a creare il meccanismo di rammemorazione di quei fatti. L'archivio, l'archiviabile e l'archiviante coincidono in una costellazione folgorante.

Jeremy Deller cita due motivi a sostegno della scelta di usare, accanto ai veri minatori, degli attori di una socie-

tà che rimette in scena battaglie storiche: prima di tutto si tratta di inserire gli eventi di Orgreave nel novero delle battaglie storiche per l'Inghilterra. Secondo poi, come lui stesso scrive: "Ero anche interessato al termine 'storia vivente' che è spesso usato in relazione al *re-enactment*, e ho pensato che sarebbe stato interessante per i *re-enactors* lavorare accanto a veterani di un confronto recente, i quali sono un'incarnazione del termine[11]". Deller parla dei minatori come dei "veterani" – con il termine usato comunemente per chi torna da una guerra –, per indicare coloro che incarnano, nel senso corporeo del termine, gli eventi che rimettono in atto. Nel momento stesso in cui attori e minatori mettono in scena Orgreave i corpi divengono archivi che ricordano il già vissuto, gli uni attraverso il corpo degli altri, e sono loro stessi corpi archiviabili dell'azione discorsiva, in *progress,* ora. Il *re-enactment* non restituisce tanto la parola ai testimoni muti, ma più profondamente li fa attori dell'oggi: la riappropriazione di quella storia del 1984 non serve solo a collocare nella giusta prospettiva, ma a costruire un nuovo evento memorabile che è il *re-enctment* stesso. La memoria corporea di quei due momenti, dislocati nel tempo, rivivrà nei corpi dei veterani in un tempo *in between,* non più collocabile in un passato o in un presente definiti una volta per tutte come tali.

L'opera di ri-negozazione dell'arte

> Chiamo "*difficult heritage*" un passato che è riconosciuto come significativo per il presente, ma che è anche contestato e scomodo per la riconciliazione pubblica con una identità contemporanea positiva e auto-affermante. La "*difficult heritage*" può anche essere problematica perché minaccia di irrompere nel presente in maniera distruttiva, spalancando divisioni sociali, prestando il fianco a futuri immaginari e persino distopici[12].

11. Deller J., *Foreword,* in *The English Civil War Part II,* Artangel, Londra, 2001, p. 7.

12. Macdonald S., *Difficult Heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, Routledge, New York, 2010, p. 1.

Partendo da questo assunto di Sharon Macdonald occorre dunque chiedersi se e come l'arte può avere un effetto di "cura" e di mediazione tra la comunità colpita dal trauma e le relative controparti possibili. Non intendo qui in nessun modo parlare di "arte terapia" o simili, ma semmai interrogarmi su come l'arte performativa possa produrre processi di reincarnazione dei conflitti ponendoli su un piano non di soluzione ma di continua rinegoziazione.

Vorrei proseguire l'analisi del *re-enactment* di Deller aiutandomi con alcune considerazioni che Michel de Certeau, gesuita francese, sospeso tra studi antropologici, linguistici e psicoanalici, propone a proposito delle pratiche della quotidianità. In particolare mi sembra interessante paragonare il *re-enactment* – che nella sua forma generale appare sì come una performance, ma anche come una sorta di grande gioco di ruolo –, con la definizione che dà de Certeau proprio dei giochi:

> Innanzi tutto i *giochi* specifici di ciascuna società: queste operazioni disgiuntive (produttrici di eventi che creano differenze) danno luogo a spazi in cui le mosse si calcolano in base alle *situazioni*. Dal gioco degli scacchi, forma aristocratica di un''arte della guerra' venuta dalla Cina ed entrata attraverso gli arabi nell'Occidente medievale dove costituiva l'essenziale della cultura dei manieri, fino alla *belote* alla tombola allo *scrabble*, i giochi *formulano* (e già formalizzano) le *regole* che presiedono le mosse e costituiscono così una *memoria* (uno stoccaggio e una classificazione) di schemi di azione che prevedono una risposta pronta in varie occasioni. Ed esercitano questa funzione proprio perché sono distaccati dalle lotte quotidiane che vietano di "svelare il proprio gioco" e le cui poste, regole e mosse sono troppo complesse[13].

Seguendo la definizione di de Certeau, i giochi sono produttori di regole che si manifestano però solo in stretta relazione con i contesti, e sono sempre rinnovate

13. de Certeau M., *L'invenzione del quotidiano,* Edizioni Lavoro, Roma, 2001, p. 54.

dalle possibili reazioni. Dunque nel gioco, partendo da degli schemi che servono a definire il gioco come tale, i giocatori possono giocare solo a patto di riattualizzare incessantemente quegli stessi schemi ad ogni loro uso, ad ogni mossa. Io gioco a scacchi da quando avevo sei anni, condividendo questa passione con mio padre, e mi è capitato molte volte di giocare con principianti o con persone che dicono di non sapere giocare, ma di conoscere le "mosse" dei pezzi. In quell'occasione ci si accorge come il gioco non sia fatto dalle mosse, ma dalle continua capacità del giocatore di "usarle", sempre in relazione al contesto, alla situazione che gli si para davanti. Per anni ho rigiocato partite dei grandi campioni scoprendo solo che questo rigiocarle poteva essere infinito. Il *re-enactment* di Orgreave usa le "mosse" essenziali di quella battaglia, dalle sue iconografie, ai ruoli, alle dislocazioni spaziali del 1984, dovendo però reagire e rispondere al contesto emozionale del 2001. Lo scontro tra gli scudi da opliti dei poliziotti e i corpi dei minatori, ripetuti nelle prove, rivissuti in un estremo *embodiment* dagli attori come dagli stessi minatori, sono la messa in campo di mosse già scritte, già giocate, ma che divengono vere, proprio perché di nuovo confrontate ad un nuovo contesto politico, sociale, formale e affettivo. Nel film, il momento dell'impatto tra i minatori e gli scudi dei poliziotti viene ripetuto molte volte, diviene una sorta di *gesto memorabile* che nella sua violenza, mediata dalla performance ma rivissuta come reale dai minatori presenti, diviene terrorizzante, come dice un attore guardando in macchina poco prima dell'azione. Proseguendo con de Certeau, egli pone poi l'accento sul racconto che segue il gioco:

> A questi giochi corrispondono i *racconti* delle partite, come la briscola di ieri sera o lo *slam* dell'altro giorno. Queste storie rappresentano una successione di combinazioni tra tutte quelle rese possibili dall'organizzazione resa sincronica di uno spazio, di regole, di dati, eccetera. Sono le proiezioni paradigmatiche di una scelta tra queste possibilità – scelta corrispondente a una effettuazione

> (o enunciazione) particolare. Come i resoconti delle partite di bridge e di scacchi su 'Le Monde' potrebbero essere numerate, rendendo visibile il fatto che ciascun evento è un'applicazione singolare del quadro formale. Ma rigiocando delle partite, raccontandole, queste storie registrano simultaneamente regole e mosse. Memorabili in quanto da memorizzare, costituiscono *repertori di schemi di azione* fra partner. E grazie alla seduzione introdotta dall'elemento della sorpresa, insegnano le tattiche possibili in un sistema (sociale) determinato[14].

Il *re-enactment* si colloca dunque in una strana posizione rispetto a quanto detto perché, da un lato, è di per sé *racconto* di un evento passato, ma è anche un *gioco* in atto. Nel raccontare il *re-enactment,* attraverso il film, il libro, ma anche attraverso la trasmissione orale che i singoli partecipanti ne faranno, si metterà in campo un doppio livello di racconto, quanto mai spiazzante: il racconto dell'evento rimesso in scena e il racconto del *gioco* della messa in scena. Questo duplice discorso condurrà i protagonisti a sentirsi testimoni parlanti di due diacroniche e insieme sovrapponibili situazioni. Nel raccontare il *re-enactment,* come afferma de Certeau, si enunceranno regole e mosse del gioco di ruolo, ma al contempo si registreranno le regole e le mosse delle strategie passate in quello stesso campo nella battaglia di Orgreave nel 1984.

Questo credo sia uno dei punti di forza davvero potenti del lavoro di Deller: intendendo gli eventi del periodo della Thatcher come un *gioco* strategico delle parti e vedendo il *re-enactment* a sua volta come un *gioco di ruolo* ma insieme anche come un *racconto*, il corto circuito tra le due situazioni permetterà a chi a suo tempo fu "vittima" di sentirsi organizzatore delle *mosse* e del *racconto*.

Vorrei definire meglio come ritengo questa pratica di Deller una *tattica,* servendomi ancora della distinzione che de Certeau cita a proposito di strategia e tattica nell'arte della guerra:

14. Ivi, p. 55.

> Chiamo *strategia* il calcolo (o la manipolazione) dei rapporti di forza che divengono possibili dal momento in cui un soggetto dotato di una propria volontà e di un proprio potere (un'impresa, un esercito, una città, un'istituzione scientifica) è isolabile. Esso postula un *luogo* suscettibile d'essere circoscritto come *spazio proprio* e di essere la base da cui gestire i rapporti con obiettivi e minacce *esteriori*[15].

Questa appropriazione dello spazio da parte della *strategia* comporta per de Certeau diverse forme di possesso: "*una vittoria dello spazio sul tempo,* [..] un controllo dei luoghi attraverso lo sguardo (*pratica panoptica*), [..] il *potere del sapere*[16]". Dunque vorrei identificare la *strategia* in due livelli nel contesto di Orgreave: la prima è la strategia di azione del governo Thatcher attraverso la battaglia fisica contro i minatori per la "restituzione" del controllo del territorio allo stato dopo il lungo sciopero e picchettaggio dei minatori; la seconda è la strategia dei media messi in campo subito dopo l'accaduto per disegnare e quindi controllare lo sguardo sui "fatti" e la trasmissione di una memoria del tempo attraverso testimonianze che ne hanno fatto un racconto di parte e fallace.

Ora ciò che fa Deller non è mettere in atto una nuova strategia di rammemorazione o di ri-costruzione degli eventi del 1984 nel 2001, ma mettere in atto una tattica. Sempre con de Certeau, "[..] definisco *tattica* l'azione calcolata che determina l'assenza di un luogo proprio. Nessuna delimitazione di esteriorità le conferisce un'autonomia. La tattica ha come luogo solo quello dell'altro. Deve pertanto giocare sul terreno che le è imposto così come lo organizza la legge di una forza estranea [..] è movimento 'all'interno del campo visivo del nemico' [..][17]". Dunque la tattica gioca sul campo nemico, inserisce viralmente le sua mosse nelle regole del nemico.

Il *re-enactment* della battaglia di Orgreave si gioca mate-

15. Ivi, p. 72.
16. Ivi, p. 73.
17. *Ibidem.*

rialmente, moralmente e praticamente sul campo nemico, che questo sia il terreno dello scontro o che sia il suo racconto nel tempo. L'utilizzo proprio del *re-enactment* storico, realizzato sì con i minatori veterani del tempo, ma anche con una squadra di attori che realizzano altri *re-enactment* di grandi battaglie inglesi, è una tattica di guerriglia culturale molto efficace. Si utilizza uno degli strumenti di costruzione dell'immaginario britannico, nazionalista, evidentemente legato a una visione del potere governativo, attraverso il quale si scrive la storia ufficiale della Gran Bretagna per il tramite delle sue battaglie famose, per inserire nel novero di quelle battaglie forse la più importante battaglia contro quello stesso governo, contro quella visione neoliberista e fortemente nazionalista (che aveva appena combattuto alle Isola Malvinas rinnovando il suo potere coloniale e imperialista).

La tattica di Deller si appropria del terreno di gioco del "nemico" e, giocando con le sue regole, cambia lo sguardo, discute la strategia *panoptica* del potere. Torniamo allora ancora una volta a de Certeau, quando, per chiarire come la tattica, proprio perché senza luogo, può essere agile e insinuante, diversamente dalla strategia che risponde a un immobilismo legato al luogo che crea e conserva, cita Aristotele quando parla del "rendere più forte il discorso del debole[18]" e poi commenta: "Nella sua concisione paradossale, questa formula illumina il rapporto di forza che sta alla base di una creatività intellettuale tanto tenace quanto sottile, instancabile, mobilitata in vista di tutte le occasioni, disseminata sui terreni dell'ordine dominante, estranea alle regole che si dà e che impone la razionalità fondata sul diritto acquisito di un luogo proprio[19]".

Potersi muovere agevolmente e con leggerezza tra la messa in scena, il film e il libro descrive perfettamente la tattica di Deller, che giocando su tutti i terreni della con-

18. Aristotele, *Retorica,* II, 24, 1402a, in de Certeau M., *op. cit.,* p. 74.

19. de Certeau M., *op. cit.,* p. 75.

troparte, mette in campo diversi tipi di emozioni, affettività, memoria, corporeità che non segnano un territorio definitivo di appartenenza, non definiscono una volta per tutte la riappropriazione dei veterani/minatori della *loro* storia, ma costruiscono nuove relazioni che negoziano con un passato che è fortemente presente.

> Le tattiche sono procedure che valgono grazie alla pertinenza che conferiscono al tempo – alle circostanze che l'istante preciso di un intervento trasforma in situazione favorevole, alla rapidità dei movimenti che modificano l'organizzazione dello spazio, ai rapporti fra momenti successivi di una "mossa", alle intersezioni possibili di durata e ritmi eterogenei eccetera[20].

Ciò che fa la tattica è muoversi non solo nello spazio ma nel tempo, eliminando così la divisione tra accaduto e presente e proponendosi come un possibile continuo futuro.

"[..] le strategie puntano sulla resistenza che l'instaurazione *di un luogo* contrappone all'usura del tempo; le tattiche puntano invece su un'abile *utilizzazione* di quest'ultimo, sulle occasioni che esso presenta e anche sui margini di gioco che introduce nelle fondamenta del potere[21]". La *tattica* dell'arte che lavora su eventi legati alla memoria collettiva può, o forse deve, confrontarsi con le occasioni che le si presentano per ridiscutere incessantemente le dinamiche di potere, anche interne all'arte stessa. Il punto non è banalmente combattere il nemico dall'interno, come si dice, ma lavorare sempre su una condizione di interstizialità che insiste su gli "spazi tra" e non sui luoghi definiti.

Mi sembra che qui appaia evidente come le tracce lasciate da un trauma passato, che siano materiali e pesanti, inserite nel profilo di un paesaggio della quotidianità, o risiedano in un luogo apparentemente astratto come può essere ad esempio il linguaggio parlato, non possano esse-

20. *Ibidem.*
21. *Ibidem.*

Fig. 3 - Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave*, 2001, Scena dal *re-enactment* _Orgreave, South Yorkshire, Co-production with Artangel, Londra, Courtesy The Artist, Image courtesy The Artist & The Modern Institute/Toby Webster Ltd, Glasgow, Photo: Martin Jenkinson.

re prelevate e semplicemente "rilette". Quelle tracce non devono acquistare lo statuto di *luoghi* del potere – che a tratti può apparire ingannevolmente più giusto perché finalmente nelle mani di chi è stato a suo tempo "vittima" – ma devono essere "usate" per pratiche discorsive, che tatticamente continuino a muoversi, non si solidifichino mai, restino congegni per cogliere le diverse urgenze, evenienze, accadimenti che rimettono incessantemente il passato al presente.

Il *re-enactment* della battaglia di Orgreave lavora sulle tracce non come reperti da prelevare e esporre, ma palesa la loro necessità di essere rimesse in scena: racconta decenni di politica britannica che ha prodotto governi che hanno rinegoziato il rapporto con quella storia, materializza in una folgorazione un'iconografia della battaglia che travalica Orgreave nel prima e nel dopo, ridiscute il concetto di nazione e di identità locale e così via.

Scrive Walter Benjamin a proposito dello "scavare" e "ricordare":

> Così i ricordi veri devono non tanto procedere riferendo, quanto piuttosto designare esattamente il luogo nel quale colui che ricerca si è impadronito di loro. In maniera epica e rapsodica nel senso più stretto del termine, il ricordo reale deve dunque offrire anche un'immagine di colui che si sovviene, allo stesso modo in cui un buon resoconto archeologico non deve limitarsi a indicare gli strati da cui provengono i propri reperti, ma anche e soprattutto quelli che è stato necessario attraversare in precedenza[22].

La questione quindi non è solo identificare la "traccia" esatta del trauma e ricollocarla in maniera precisa storicamente, ma riuscire a rappresentare fulmineamente tutti gli strati temporali e spaziali che sono intercorsi tra quella "origine" e l'oggi, cercando prima e dopo l'evento ricordato. Per questo motivo Deller sceglie di usare attori della Società di *reenactment* storici, perché questo ci permette di collocare la battaglia di Orgreave tra le battaglie storiche in Gran Bretagna, e quindi di inserirla in una possibile iconografia immaginifica legata alle grandi parate belliche del potere nazionalista. Dunque non solo ciò che sta "tra" il 1984 e il 2001, ma anche ciò che c'è stato prima e ha costruito un'immagine del potere che è servita a schierare la polizia a cavallo a Orgreave, e che ricompare come una epifania nel nostro presente.

Con Paul Ricoeur potremmo dire che: "Bisogna smettere di chiedersi se un racconto somiglia a un fatto; ci si deve invece domandare se l'insieme delle testimonianze, confrontate tra loro, sia affidabile. Casomai si può dire che il testimone ci ha fatto *assistere* al fatto raccontato[23]". Dunque il racconto non serve a rendere il "vero", ma a presentificare l'esperienza del singolo come testimone in uno scenario collettivo: "[..] non si potrebbe dire che la memoria e la storia traducono ciò che è stato trasmesso del fatto nella lingua 'ospitante' del narratore?[24]".

22. Benjamin W., *Scavare e ricordare,* in *Opere complete*, vol. V, Einaudi, Torino, 2003, p. 112.
23. Ricoeur P., *Ricordare, dimenticare, perdonare,* Il Mulino, Bologna, 2004, p. 15.
24. Ivi, p. 17.

In altre parole, per portare alle estreme conseguente quanto detto sin qui, non è il contenuto il vero materiale che riemerge, ma la forma diversa presa dal contenitore che viene ridisegnato incessantemente da chi "contiene" quella storia in una parte intima e personale della propria vita e del proprio corpo. Ricoeur parla del testimone come di colui che è stato "toccato" e "impressionato"[25] dal fatto, intendendo queste due espressioni proprio come un essere incisi, marchiati da quel contatto.

Epilogo

Vorrei a questo punto fare una domanda apparentemente superficiale, ma che invece credo aiuti a capire: che disegno di sé possono aver fatto dopo la "sconfitta" di Orgreave i minatori? Uomini costretti da sempre per lavoro a usare la forza fisica, con caratteristiche anche proprio corporee determinate da una necessità di forte resistenza e potenza. La loro disfatta sul campo non è solo morale ma è anche materiale ed è incisa nei loro corpi di "combattenti" per i propri diritti sconfitti.

Mi torna allora in mente un episodio con il quale mi sono confrontata mentre lavoravo al progetto europeo *ReCall* dedicato appunto alla *difficult heritage*[26] e nello specifico alla deportazione nei campi di lavoro nazisti di quasi mille uomini del quartiere Quadraro di Roma. Erano per lo più edili e operai, e ben pochi di loro sono tornati a casa dopo il 1945. Dei fatti dolorosi della morte di fatica e di stenti in Germania per questi uomini, ora noti in tutta Europa come "gli schiavi di Hitler", si è parlato pochissimo fino a poco tempo fa. Perché quegli stessi pochi sopravvissuti non hanno raccontato?

Perché quell'umiliazione del corpo è passata per l'estrema iperbole delle loro stessa migliore qualità, la forza fisica. Per quegli edili corpulenti, cresciuti grazie alla forza del loro corpo, dover raccontare che un regime disu-

25. Ivi, p. 18.
26. Cfr. https://issuu.com/recall-project/docs/recall_web.

mano aveva fiaccato proprio quella loro capacità di "lavoro" appariva come un assurdo, una vergogna irracontabile. Similmente, credo, a Orgreave la sconfitta sul campo di battaglia, lo schieramento dei poliziotti come Opliti con scudi e cavalli, le scelte strategiche che richiamano le grandi battaglie dell'epoca romana, servivano certo a sconfiggere i minatori, ma ancora di più a umiliare la loro immagine, la loro rappresentazione di uomini che "portano sulle loro spalle" una parte importante dell'economia del loro paese.

Non a caso nel documentario di Deller diverse persone accennano al fatto che una delle conseguenze di Orgreave e dello smantellamento del sistema minerario dello Yorkshire ha condotto molti uomini ad avvicinarsi alla droga, in una sorta di auto umiliazione del corpo. Dico questo perché la memoria del corpo ha una valore eccezionale del *re-enactment* diretto da Deller: nessuno sconto, la battaglia è "vera", gli attori che interpretano i poliziotti hanno paura, i colpi sugli scudi, il loro rumore assordante e continuo come allora, i minatori attaccano con violenza e forza, la polizia colpisce con calci e manganelli. La questione non è ovviamente la "veridicità" della rimessa in scena, ma una sorta di catarsi del *re-embodiment* degli eventi del 1984. I corpi di questi uomini occidentali, segnati da una cultura maschilista che riconosce nella forza fisica una caratteristica di genere, eredi di una generazione che ha combattuto grandi guerre in Europa, non "vincono" nella nuova *Battle of Orgreave*, ma si confrontano finalmente con il dolore fisico e morale di quella sconfitta, non in una discussione astratta, ma su un terreno fisico, di carne e ossa.

Credo che un'ultima immagine possa efficacemente porsi come sintesi finale: quella di Jeremy Deller che in piedi, nel grande piazzale di Orgreave, vede la battaglia che lui stesso ha rimesso in scena e, come in una sorta di dissolvenza incrociata, si rivede ragazzo, a 18 anni, mentre sta guardando quella stessa scena in televisione. Il suo stare in piedi al margine ma dentro la scena del *re-*

enactment nel 2001 e il ricordo del suo stare seduto a casa davanti al monitor che riproduce *live* la scena del 1984, rende il senso del suo lavoro a Orgreave.

Aleksandra Jovicevic

L'arte della memoria tra linguaggio e performance: il caso delle Donne in Nero in Serbia

Estinzioni e oblio

Il celebre scrittore austriaco Thomas Bernhard ha dedicato la sua intera carriera a criticare o ridicolizzare l'eredità nazista dell'Austria. Nei suoi testi teatrali e nei romanzi dell'ultima decade della sua vita, in particolare, ha attaccato ferocemente il silenzio degli austriaci riguardo al loro passato nazista. Nel romanzo *Estinzione* (1986), Bernhard drammatizza con veemenza ciò che egli stesso ha definito come *Herkunftscomplex*, il complesso dell'eredità non voluta, che viene descritta come una sorta di rapporto che si crea con un atroce passato. Nel romanzo, il narratore Franz Josef Murau riceve la notizia che i suoi genitori e il fratello sono morti in un incidente automobilistico, lasciandolo erede del castello di famiglia a Wolfsegg. Murau non prova risentimento verso i suoi familiari, ma verso la casa: era lì che i suoi genitori avevano ospitato i nazisti, prima e dopo la guerra. Preso da un sentimento di rabbia, Murau decide di scrivere un libro dal titolo *Estinzione*, con lo scopo di "estinguere – scrive – tutto quello che Wolfsegg rappresenta per me, tutto quello che è Wolfsegg, tutto[1]". Nello stesso momento Murau capisce che questo può essere fatto non solo nella dimensione finzionale offerta dalla letteratura, ma anche materialmente, un atto che però lui non ha il coraggio di compiere. La sua decisione, alla fine del romanzo, di donare il castello all'associazione ebraica di Vienna, fa emergere qualcosa di patetico, poiché un atto di carità individuale non può rimediare alla patologia austriaca, quella di una società che non ha mai

1. Bernhard T., *Estinzione. Uno sfacelo,* Adelphi, Milano, 1996.

subito la de-nazificazione, non ha mai cioè compiuto l'atto di emancipazione e distanziamento etico dai crimini della Seconda guerra mondiale. La debolezza di Murau non proviene dalla difficoltà che si prova ogni qual volta si cerca di comunicare ad altri le nostre esperienze più intime, si tratta piuttosto dell'impossibilità di esprimere qualcosa che è assolutamente indimenticabile e nello stresso momento *inimmaginabile*, cioè irriducibile agli elementi reali che lo costituiscono.

Essendo serba, è facile per me identificarmi con la frustrazione di Bernhard di fronte all'indifferenza degli austriaci rispetto alla loro "eredità negativa". Sono più di due decenni che sono testimone involontaria della dissoluzione della Jugoslavia, delle guerre e dei crimini, nonché dell'indifferenza attraverso la quale i governi dei vari Stati usciti dalla Jugoslavia – in particolare il mio –, hanno provato a mistificare il ruolo che l'esercito e gli ufficiali hanno avuto in questa sanguinosa vicenda. Nel caso della Serbia, invece di confrontarsi con i crimini e punire i colpevoli, sembra che lo Stato lavori consciamente al processo di un "*oblio attivo*", così come definito da Nietzsche, creando d'altro canto il corpo di una "memoria involontaria[2]". Nonostante l'"oblio attivo" sia pressoché assimilabile a un progetto statale, la memoria involontaria emerge invece come un contrappunto, seppur modesto, al processo della dimenticanza: si tratta, secondo l'interpretazione di Bergson, di una "memoria tramite l'oblio[3]".

A partire dal pensiero di Bergson e Nietzsche, è però Walter Benjamin che più profondamente ha indagato i modi esperienziali che si articolano tra un evento e il suo ricordo. La suddivisione tra una memoria volontaria e cosciente da un lato, e una involontaria e incosciente

2. Nietzsche F., *Sulla utilità e il danno della storia per la vita,* Adelphi, Milano, 1974.
3. Bergson H., *Materia e memoria: Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito,* Laterza, Bari, 2008.

dall'altro, proviene dalla separazione tra la memoria collettiva e la memoria individuale, prodotta da processi di secolarizzazione e di individualizzazione. Benjamin differenzia i prodotti della "memoria dell'archivio", ovvero *Erinnerung* (un campo che denota il corpo fisso dei fatti prescelti, un archivio dove tutta l'esperienza del passato ha una localizzazione fissa), e la "tradizione", ovvero *Gedachtnis* (di solito tradotto come "ricordo", presentato come un processo continuo dentro il quale le memorie possono cambiare il loro posto e formare legami diversi da quelli che vengono tradizionalmente attribuiti loro). Il filosofo vede la tradizione come un processo, un percorso in perenne cambiamento, dove s'inseriscono esperienze sempre nuove[4].

Partendo dal concetto di *Gedachtnis* di Benjamin, intendo qui presentare parte di una mia ricerca focalizzata sui processi della memoria e del ricordo. In particolare, pongo un *focus* sul complesso rapporto della postmodernità con *l'oblio,* sul quale si basa la mia tesi principale, e forse addirittura la spiegazione fondamentale di questo fenomeno. Partendo dall'assunto che esistono vari tipi di oblio strutturale specificamente legati a diverse formazioni sociali, si può affermare che esistono specifiche modalità di memoria relative alla cultura postmoderna. Ciò che da diverso tempo mi interessa sono i diversi modi simbolici di ricordare eventi atroci da parte di chi, pur rammaricandosi e co-memorizzando, non ne ha avuto un'esperienza personale. Il patrimonio culturale, la museologia, l'etnostoria, l'archeologia industriale, i memoriali di guerra, i memoriali dell'Olocausto ecc., fanno riferimento a un insieme d'interessi comuni di ricordare differenti *aporie* della umanità[5]. Memorizzare l'Olocausto, ad esempio, rappresenta una delle più complesse

4. Cfr. Benjamin W., "Scavare e ricordare", in *Opere complete,* vol. V, *Scritti 1932-1933*, Einaudi, Torino, 2003.

5. Pethese N., Ruchatz J. (a cura di), *Dizionario della memoria e del ricordo,* Mondadori, Milano, 2005.

forme di memoria collettiva che coinvolge anche coloro che non ne hanno avuto esperienza diretta.

Secondo l'antropologo americano Paul Connerton, esistono due aspetti dell'arte della memoria: il primo dipende essenzialmente da un sistema stabile di luoghi, e il secondo è implicitamente legato al corpo dove la memoria è concepita, come qualcosa che ha luogo su scala umana[6]. Questi due aspetti dell'arte della memoria offrono, infatti, degli indizi essenziali per la comprensione del tipo di memoria proprio della postmodernità. Ciò che viene dimenticato nella postmodernità è qualcosa di profondo: la dimensione umana della vita, la compassione profonda con un'esperienza di sofferenza estrema, la memoria di vari crimini accaduti, sempre senza precedenti. Solo ultimamente si costituiscono nuove forme di ricordo collettivo che non sono mirate né a eroicizzare, né a fondare un significato a posteriori, ma sono piuttosto rivolte a un riconoscimento universale del dolore e al superamento terapeutico delle sue conseguenze paralizzanti.

Inaugurati negli anni Novanta del Novecento, i "*trauma studies*" si erano distinti per aver posto in risalto il concetto di "trauma culturale e collettivo", mettendolo in relazione con quella riflessione storica e teorica sulla modernità secondo cui la nozione di *shock* costituiva dei tratti peculiari della rivoluzione introdotta nella cultura e nello stile di vita dalla nuova epoca. Coniugando approcci metodologici e disciplinari eterogenei (la teoria decostruttiva letteraria e gli studi psicoanalitici e clinici sulla sindrome da stress post-traumatico) questa corrente di studi si era inizialmente dedicata alle testimonianze dei sopravvissuti agli eventi tragici della storia del Novecento, a partire dal trauma collettivo della Shoah, che fu il primo oggetto di studio di questo complesso lavoro interpretativo. Nei *trauma studies* vengono presi in considerazione lacune, silenzi, ricordi distorti e rimozioni, per

6. Connerton P., *Come la modernità dimentica*, Einaudi, Torino, 2010.

poi passare al vaglio gli strumenti metodologici capaci di affrontare le questioni emerse. Nei dettagli apparentemente marginali che formano la loro materia di ricerca privilegiata, i *trauma studies* hanno individuato la possibilità di far emergere contenuti fondamentali della storia che sono stati rimossi, tentando così anche di ridimensionare le accuse di eccessiva astrattezza mosse in quegli anni nei confronti della riflessione teorica accademica[7].

Come ammette Connerton, quello che potremmo descrivere come un senso della vita fondato su memorie condivise, "subisce una sorta di profonda trasformazione: è eroso da una modificazione strutturale degli spazi della vita moderna[8]". Per esempio, l'aporia rappresentata da Auschwitz è la stessa aporia della conoscenza storica: la non-coincidenza tra fatti e verità, fra constatazione e comprensione. È possibile che ciò avvenga, come scrive Agamben, in quanto proviene dal rifiuto dei sacralizzatori a buon mercato di comprendere il "fatto storico", perciò "indugiare in quello scarto ci è parsa l'unica via praticabile[9]". A questa difficoltà se ne aggiunge un'altra: il fatto che molte testimonianze sia dei carnefici che delle vittime sopravvissute ai campi di concentramento provengono da uomini comuni, i cui moventi e le cui reazioni possono essere talvolta oscuri da interpretare (da qui l'affermazione di Hannah Arendt sulla "banalità del male")[10]. Precisa ancora Agamben che, a un certo punto, "è apparso evidente che la testimonianza conteneva come sua parte essenziale una lacuna, che i superstiti testimoniavano, cioè, per qualcosa che non poteva essere testimoniato[11]": commentare la loro testimonianza ha si-

7. Buonauro A., *Trauma studies, cinema americano post 11-settembre e senso di colpa occidentale*, in *Feminist/Gender Studies oggi: nuove prospettive dal 2000,* serie Imago 6, a cura di V. Pravadelli e. I. De Pascalis, Bulzoni, Roma, 2013, pp 47-61.

8. Ivi, p. 11.

9. Agamben G., *Quel che resta di Auschwitz,* Bollati Boringhieri, Milano, 2010, p. 9.

10. *Ibidem.*

11. *Ibidem.*

gnificato dunque necessariamente interrogare quella lacuna, o piuttosto, provare ad ascoltarla. Quando anche gli ultimi sopravvissuti di Auschwitz saranno morti, il materiale fornito dai libri, dai film, dalle fotografie, dagli oggetti dei defunti, dalle testimonianze registrate, saranno più che mai necessari per costruire una memoria di Auschwitz nel mondo[12]. Purtroppo, nel luogo reale dove si erge, sembra essere stata obliterata la vera natura della fabbrica della morte nazista, che ha lasciato il posto alla costruzione di una sorta di luogo fittizio destinato a nutrire il ricordo di Auschwitz.

Nel breve libro che ha dedicato alla sulla visita ad Auschwitz, Georges Didi-Huberman descrive come esso sia stato trasformato in un luogo di cultura attraverso un processo di semplificazione di tutto ciò che si considerava e si considera *inimmaginabile*. Alcuni blocchi di Auschwitz, ad esempio, sono stati trasformati in padiglioni nazionali, riadattati come spazi espositivi, come se, al fine di trasmettere un messaggio della storia, fosse necessario operare massicciamente nei termini di un "allestimento". Questa tensione è paradigmatica di ogni decisione culturale legata alla trasmissione e alla museificazione di un evento storico, in cui la posta in gioco – memoriale, sociale, filosofica, politica – è decisiva. Anche se sembra non esista alcun denominatore comune tra un luogo di barbarie e uno di cultura, Didi-Huberman sostiene che il legame riposi nel movente collettivo che sostiene entrambi:

> il luogo di barbarie è stato concepito, organizzato, sostenuto dall'energia fisica e spirituale di tutti quelli che vi lavoravano per negare la vita di milioni di persone – da una certa cultura: una

12. Per esempio, nel febbraio di 2012, a 110 anni, è morta Florence Green, l'ultima persona che ha partecipato alla Prima Guerra mondiale come soldato. Un anno prima era morto Frank Woodruff Buchels, l'ultimo soldato che partecipò alla trincee sul Fronte occidentale della Prima Guerra mondiale. Anche lui aveva 110 anni. Un anno prima della morte, si dichiarò perplesso di fronte a chi lo informava che era lui il penultimo sopravvissuto dei più di 65 milioni di persone che avevano partecipato alla Guerra, e cioè il penultimo a poter fornire una testimonianza diretta.

> cultura antropologica e filosofica (quella della razza, per esempio), una cultura politica (il nazionalismo, per esempio), e perfino una cultura estetica (quella che fece dire, per esempio, che un'arte poteva essere "ariana" e un'altra arte "degenerata")[13].

La cultura quindi non è un ornamento della storia, è sempre un luogo di tensioni e conflitti, dove la storia prende forma attraverso decisioni e azioni.

Nonostante non si possa immaginare quello che è accaduto ad Auschwitz, molti autori come Zygmunt Bauman e Giorgio Agamben insistono sulla necessità che le nuove generazioni continuino a scrivere, a guardare, a ricordare quanto è accaduto, e tentino di immaginare nonostante tutto. La memoria, allora, diventa un'operazione di questa immaginazione. Bauman ha affermato che quello che effettivamente avvenne con la soluzione finale è talmente complesso che non è possibile giungere a una qualsiasi spiegazione che sia, ancorché atroce, intellettualmente confortante. In particolare, dopo aver letto il libro di testimonianza di sua moglie, ha osservato: "Mi accorsi che l'Olocausto era non solo sinistro e terrificante, ma anche un evento tutt'altro che facile da comprendere in termini abituali e 'ordinari'[14]". Ovviamente tale evento era stato scritto in un suo proprio codice e doveva essere decifrato per renderne possibile la comprensione. Giorgio Agamben scrive che il significato etico e politico di questo sterminio, o almeno la comprensione umana di ciò che è avvenuto, è del tutto singolare, non soltanto perché manca un tentativo di comprensione globale, ma anche perché il senso e le ragioni del comportamento dei carnefici e delle vittime, e molto spesso le loro stesse parole, continuano ad apparire come un "insondabile enigma", incoraggiando l'opinione di coloro che vorrebbero che "Auschwitz restasse per sempre incomprensibile[15]".

13. Didi-Huberman G., *Scorze*, Nottetempo, Roma, 2014, p. 20.
14. Bauman Z., *Modernità e Olocausto,* il Mulino, Bologna, 2010, p. 8.
15. Agamben G., *op. cit.*, 2010, p. 7.

Come la postmodernità ricorda: le performance delle Donne in Nero

Assumendo la seconda premessa di Connerton, secondo cui l'atto di ricordare non dipende da un sistema stabile di luoghi e dalle testimonianze dei sopravvissuti, appare chiaro che quello che resta è legato implicitamente al corpo, mentre la memoria collettiva viene concepita come qualcosa che ha luogo su scala umana. E se l'arte della memoria è implicitamente legata al corpo, allora anche una memoria performativa, una performance dei corpi individuali, può attivare un peculiare modo di ricordare. Nella performance, l'apparato riparatorio del processo performativo illustra in modo evidente come il significato sia sistematicamente imposto alla memoria, inquadrando gli eventi da essa prodotti in un'ottica retrospettiva, e rendendola in tal modo intelligibile alle parti coinvolte, e di conseguenza gestibile.

In questo senso, vorrei incentrare la mia analisi portando l'esempio di come le cosiddette "Donne in Nero", un'organizzazione internazionale non-governativa, femminista e pacifista, in Serbia, ricordano ogni anno l'eccidio di 8372 musulmani nella città bosniaca di Srebrenica nel 1995. Questo crimine senza precedenti si è svolto tra l'11 e il 22 luglio nel 1995, quando ragazzi e uomini di origine musulmana furono sistematicamente fucilati dai militari serbi, e in seguito seppelliti in varie località che sono ancora oggi, in parte, ignote. Il massacro di Srebrenica può essere considerato uno dei crimini peggiori nella storia dell'Europa dopo la Seconda guerra mondiale, specialmente perché si è svolto nel contesto di un'Europa globalizzata, colta, sviluppata, ad alto progresso tecnico e mediatico. Stupisce anche di più il fatto che all'epoca era già diffuso internet, i telefoni cellulari e altri modi di comunicazione e trasporto iperveloce, con i quali qualsiasi atto terroristico, qualsiasi azione di guerra può essere immediatamente registrata, rappresentata, descritta, raffigurata, narrata, e interpretata dai media. Nonostante tutto questo, trascorsero diversi giorni

Fig. 1 - Una performance delle Donne in Nero, Novi Sad, Agosto 1994, © Vesna Pavlović.

prima che la comunità internazionale prendesse coscienza di quello che era successo: nessuno degli uomini era sopravvissuto, mentre donne, ragazze e bambini furono deportati molto prima delle esecuzioni. Sono proprio loro che hanno iniziato a chiedere che cosa fosse accaduto ai loro padri, figli, mariti, fratelli e cugini, che erano rimasti a Srebrenica. Anche se ormai sono passati più di vent'anni, non tutti i corpi sono stati ritrovati (nella fossa comune ci sono 6241 corpi, e ogni anno si svolgono i funerali per quelli che sono ritrovati e identificati nel frattempo). L'esecutore principale, il generale Ratko Mladić, per anni latitante, è stato infine condannato dal Tribunale Penale Internazionale per l'ex-Jugoslavia nel 2017, per il contributo e la partecipazione a iniziative criminali volte alla persecuzione, allo stermino, all'omicidio, alla deportazione, al trasferimento forzato e inumano di popolazioni, e in particolare per il suo ruolo nel massacro di Srebrenica, qualificato come genocidio.

E se non fosse che Ratko Mladić è stato l'uomo più ricercato dell'Europa, questo crimine sarebbe già stato

dimenticato, perché se assumiamo la condizione che la memoria dipenda dalla topografia, oppure da un *locus* facilmente memorizzabile, allora con l'eccezione del cimitero nei pressi del luogo del massacro, non c'è nessun altro monumento eretto per queste vittime.

La distruzione sistematica di esseri viventi non significa che essi siano in un qualche altrove insondabile. Sono stati seppelliti in qualche luogo non noto: infatti, ogni anno, emergono nuove fosse comuni in Serbia, ad esempio a causa di piogge intense o in occasione di scavi per cantieri. Solo in pochi si sono accorti che la Serbia postbellica è un enorme cimitero dove sono state inumate di nascosto più di 4000 persone (incluse le vittime della guerra in Kosovo, 1998-1999). Le uniche che ricordano e rimpiangono le vittime di Srebrenica, a parte i loro parenti, sono le Donne in Nero della Serbia, che tramite vari atti simbolici, oppure per mezzo di performance, tentano di imprimere nella mente dei cittadini i crimini che non devono essere dimenticati: in questo senso si potrebbe parlare di una *politica della memoria*.

Ricordare il passato per le Donne in Nero non significa memorizzare i crimini, ma ricordare per dis-archiviare le catalogazioni ufficiali. Non si limitano a portare alla luce cosa è successo, ma compiono un atto di resistenza all'oblio ufficiale. Per esempio, in una delle loro azioni, "Un paio di scarpe, una vita" (10 luglio 2010), le Donne in Nero hanno invitato i cittadini di Belgrado a donare un paio di scarpe e ne hanno raccolte 16.744 paia per costruire un monumento simbolico, in forma di muro, per le vittime di Srebrenica. La performance riprendeva un'altra idea, dei bosniaci, di costruire con delle scarpe un monumento alto otto metri con impressa la scritta "ONU" a Berlino. L'opera è intitolata *La colonna della vergogna*[16].

Nel 2015, per commemorare il ventesimo anniversario del genocidio di Srebrenica, le Donne in Nero hanno

16. Si veda www.zeneucrnom.org.

invitato varie organizzazioni pacifiste, insieme ad artisti della Serbia, della Bosnia Erzegovina e del Montenegro ad organizzare varie attività il giorno undici di ogni mese a Belgrado, Sarajevo, Kotor ed altre città. Queste attività sono organizzate allo scopo di esprimere la loro compassione, solidarietà e responsabilità verso le vittime del genocidio di Srebrenica; intendono richiamare l'attenzione sul fatto che nell'opinione pubblica dei tre paesi il genocidio è stato ampiamente negato e minimizzato; vogliono denunciare il fatto che in questi tre paesi non sia stata ancora proclamata una giornata della commemorazione del genocidio, come è stato suggerito anche dal Parlamento Europeo, e propongono che l'11 luglio sia assunto come il giorno del ricordo del genocidio, auspicando infine che in questi tre paesi (ma non solo) si affermi una cultura di compassione e solidarietà[17].

Come scrive Susan Sontag, essere spettatori di calamità in altri paesi, o in luoghi lontani, è un'esperienza quintessenzialmente moderna[18].

In questo senso, la consapevolezza della sofferenza degli altri nelle guerre che accadono in un'altra parte del mondo, e poi l'esperienza di co-memorizzarli tramite le performance, potrebbe essere una costruzione postmoderna. Infatti, se oggi i massmedia sono la più grande e potente macchina di produzione d'immagini, molto più grande ed efficace di qualunque sistema dell'arte, allora la performance dal vivo acquista un nuovo potere. Poiché siamo costantemente bombardati da immagini di guerra, di terrorismo e di varie forme di crimini, con un livello di produzione e distribuzione di immagini con il quale gli artisti non possono competere, quello che ri-

17. La commemorazione congiunta del ventesimo anniversario del genocidio di Srebrenica è stata promossa dalle seguenti organizzazioni per la pace e compagnie artistiche: Dah Teatar e gruppo Škart di Belgrado, Led Art di Novi Sad, Associazione per la ricerca Sociale e Comunicazione di Sarajevo.

18. Cfr. Sontag S., *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, 2003.

Fig. 2 - Il terzo anniversario delle Donne in Nero, Piazza della Repubblica, Belgrado, Ottobre 1994, © Vesna Pavlović.

mane è la performance dal vivo, *qui ed ora*, con la sua estetica sovversiva. Mentre i media ci mostrano solo l'immagine di quello che accade in tempo reale, le performance delle Donne in Nero rappresentano il confronto tra passato e presente, tra oblio e memoria, tra promessa di creare un luogo di memoria e realizzazione effettiva della promessa. Quindi le Donne in Nero hanno strumenti e capacità per diventare la coscienza del discorso critico della società. Nel clima culturale contemporaneo, le performance delle Donne in Nero sono un atto essenziale che permette di compiere l'operazione politica e memoriale di non dimenticare le atrocità compiute.

Solo nel 1963, durante il processo di Francoforte per i crimini di Auschwitz, i tedeschi hanno iniziato a parlare in pubblico dei crimini legati all'olocausto. Sembrava che la nuova generazione gridasse: "Non vogliamo tacere come i nostri genitori!". La distruzione del passato, o meglio, la distruzione dei meccanismi sociali che connettono l'esperienza dei contemporanei a quella delle generazioni precedenti, secondo Eric Hobsbawm, è uno dei

fenomeni più tipici e al tempo stesso più strani del Novecento. La maggior parte dei giovani di metà e fine Novecento è cresciuta in una sorta di *presente* permanente, nel quale manca ogni rapporto organico con il passato storico del tempo in cui essi vivono[19]. E come scrive Frederick Jameson, "l'intero sistema sociale contemporaneo ha cominciato poco a poco a perdere la capacita di ricordare il proprio passato[20]".

Dalla loro fondazione il 9 ottobre 1991 le Donne in Nero hanno iniziato una resistenza non violenta, organizzando circa settecento azioni pacifiche sulle strade di Belgrado e in altre città serbe. Le loro prime azioni si svolgevano durante le guerre Jugoslave (1991-1995); e poi durante la guerra del Kosovo e il bombardamento della NATO in Serbia nel 1998 e nel 1999. Anche dopo la fine del conflitto e le tregue, hanno continuato a memorizzare le date significative e le vittime, non solo quelle legate ai crimini di guerra, ma anche coloro che hanno pagato con la vita la loro opposizione al regime di Milošević per più di un decennio. Per le Donne in Nero è diventato cruciale *Ricordare e Segnare le Date Importanti nella Storia dell'Opposizione non Violenta al Regime* (questo il titolo di una delle loro azioni).

Nell'introduzione del loro sito web è scritto che le Donne in Nero non sono un'organizzazione, ma un modo di comunicare, una formula di azione: "La resistenza oggi si chiama non-violenza. La liberazione oggi si chiama disarmo[21]". Le loro azioni sono sempre molto semplici: la protesta avviene all'aperto, nelle strade e nelle piazze principali, in silenzio, attraverso l'esibizione di grandi cartelloni con vari slogan. A volte le loro azioni includono le "Visite dei luoghi difficili", oppure la "Visita ai diversi luoghi dove i crimini sono stati compiuti nel nostro nome". Si vestono sempre in nero per simboliz-

19. Cfr. Hobsbawm E. J., *Il secolo breve,* Rizzoli, Milano, 2000.

20. Jameson F., *Postmodernism and Consumer Society,* in *Postmodern culture,* a cura di H. Foster, Pluto Press, Londra-Sydney, 1985, p. 125.

21. Si veda www.womeninblack.org.

zare il lutto per tutte le vittime riconosciute e ignote di tutte le guerre jugoslave, ma anche, in generale, per quelle di ogni guerra. Le Donne in Nero protestano sempre nel pieno silenzio, giustificando così la loro scelta: "Non abbiamo parole per esprimere la tragedia creata dalla guerra". Al posto di parole, performance. Invece di linguaggio, rappresentazione.

Le parole sono invece l'unico mezzo con cui il personaggio di Thomas Bernhard, da cui abbiamo iniziato, Franz Josef Murau, può distruggere l'eredità materiale, il rifugio dei nazisti. È solo tramite le parole che può condannare i crimini dei nazisti, perché lui non ha nessun altro potere, solamente il linguaggio. È esclusivamente tramite il linguaggio che viene a sapere dell'incidente dei suoi genitori, ed è solo tramite il linguaggio che in precedenza aveva saputo dei crimini dei nazisti. Murau non ha nessuna memoria diretta di questi fatti, che sono diventati la sua memoria involontaria.

Allo stesso modo per Scholastique Mukasonga, la scrittrice ruandese di origine tutsi, il dovere della memoria si trasforma nel dovere di scrivere. L'unica sopravvissuta, perché non residente in Ruanda, al genocidio che sterminò la sua famiglia, scrive: "Di tutti coloro che erano stati chiamati scarafaggi, che erano stati sterminati, senza risparmiare neanche i neonati, di coloro di cui si era voluto sradicare perfino il ricordo, io ero la sola memoria ed era in me, grazie alla scrittura, che dovevano sopravvivere. Il genocidio aveva fatto di me una scrittrice[22]".

Ripetizioni del ricordo: per una memoria performativa contro l'oblio

Quando ho iniziato questa ricerca, la mia intenzione era di analizzare i monumenti intangibili per le vittime di Srebrenica creati dalle Donne in Nero con i loro propri

22. Mukasonga S., *Il mio pianto, il pianto degli scarafaggi*, in *La lettura/Corriere della sera,* domenica 16/02/2014, pp 20-21.

corpi, ma il percorso mi ha portata a focalizzare l'attenzione più in generale alla parte femminile coinvolta nella guerra. È possibile riconoscere l'attività delle donne in una pluralità di atti simbolici creati nella storia, gesti e azioni che compongono quella che si potrebbe definire come l'arte della memoria traumatica che inizia con l'*Antigone* di Sofocle. La resistenza di Antigone contro le leggi statali e patriarcali spiega anche perché rimanga un mito così persistente nella tradizione occidentale. Come riconosce Luce Irigaray, la centralità della figura di Antigone è legata alla nostra storia più di quanto le interpretazioni usuali ammettano, anche se rappresenta tuttora una questione aperta per la tradizione storica dell'Occidente riguardo al suo sviluppo da una certa epoca in poi[23].

Tramite il mito di Antigone si chiarisce la via sia per approfondire un'interpretazione della tradizione patriarcale, sia per elaborare una logica o una dialettica al femminile che possa permettere alle donne di entrare in relazione con gli uomini senza rinunciare alla loro soggettività[24].

La fonte originaria della tragedia sta nel paradosso del conflitto e nell'incomprensione polemica tra uomini e donne, cioè nel linguaggio stesso. Nell'antinomia presente nei dialoghi si situa la scoperta che gli esseri umani, pur usando lo "stesso linguaggio", possono significare cose completamente diverse, persino inconciliabili. "Uomini e donne usano le parole in modo molto diverso. Quando i loro usi si incontrano, il dialogo diventa dialettico e l'espressione è dramma[25]".

Nel 1938 Virginia Woolf pubblica *Le tre ghinee,* la sua riflessione sulla guerra e sulle sue radici, nel momento in cui aveva preso coscienza del fascismo spagnolo. Lo scritto nasce come risposta tardiva alla lettera di un amico avvocato, che le aveva chiesto: "Secondo te, come

23. Irigaray L., *All'inizio, lei era,* Bollati Boringhieri, Milano, 2013, p. 122.
24. Steiner G., *Le Antigoni,* Garzanti, Milano, 2011, p. 260.
25. Ivi, p. 263.

si può fermare la guerra?". Woolf risponde che il dialogo tra loro due era impossibile, nonostante appartenessero alla stessa classe colta: l'avvocato era un uomo, mentre lei una donna. Così facendo, Woolf insiste sull'antica dicotomia, risalente all'*Iliade*, che la guerra è questione maschile[26]. Anche il *corpus* poetico che costituisce la tradizione della guerra si configura come storia di un pensiero maschile, non solo per la quasi totale assenza in esso di opere scritte da donne, ma ancor prima perché tendenzialmente dominato da forme di rappresentazione di un *io* maschile che ha definito l'universo linguistico e le strutture stilistiche, che ha adattato alla propria voce le scelte tematiche e le tipologie discorsive, che ha codificato la scala dei valori, che ha costruito, sulle valenze del proprio desiderio e della propria cultura storica, le immagini stesse del conflitto. Questa tradizione letteraria dunque esclude del tutto la donna e il femminile. Perciò non sorprende che sul sito delle Donne in Nero sia scritto: "Per sempre disobbedienti al patriarcato, alla guerra, al nazionalismo e al militarismo".

Nella sua requisitoria, Creonte insiste sulla femminilità indisciplinata e giovanile di Antigone. Il duello verbale di Creonte con Antigone finisce con la parola "donna" (v. 525), quando Creonte esclama: "Finché vivrò, non mi governerà nessuna donna". Da qui il conflitto finale e supremo tra mondo maschile e femminile. La dialettica dello scontro tra l'universale e il particolare, tra la sfera del focolare femminile e quella del *forum* maschile, questa polarità della sostanza etica si cristallizza intorno ai valori di immanente e trascendente, e si condensa nella lotta di un uomo (Creonte) e di una donna (Antigone) sul corpo del morto (Polinice)[27].

Un'istanza simile, ma declinata in forma collettiva, appartiene alle Donne in Nero, che affermano: "Noi

26. Woolf V., *Le tre ghinee*, Feltrinelli, Milano, 2000, p. 20.
27. *Ibidem.*

Fig. 3 - Una veglia delle Donne in Nero. Piazza della Repubblica, Belgrado, Ottobre 1996 © Vesna Pavlović.

Donne in Nero siamo una rete internazionale di donne contro le guerre. Ripudiamo ogni forma di guerra, di terrorismo, di fondamentalismo e di violazioni dei diritti umani e civili".

Se secondo Hegel la legge umana è la legge dell'uomo, cioè la legge conosciuta, pubblica, visibile, universale e regolatrice dello stato, del governo, e infine della guerra, allora la legge divina è la legge della donna. Tra queste due istanze si produce un incontro conflittuale a livello storico. Nella morte, il marito, il figlio o il fratello abbandona il dominio della *polis* per tornare a quello della famiglia. Questo "ritorno", in modo specifico e concreto, è un ritorno alla custodia primigenia della donna (madre, figlia, sorella). I riti funebri, poiché richiudono letteralmente il morto nello spazio della terra e nella sequenza fantomatica delle generazioni che sono alla base del mondo familiare, diventano un compito *specificamente femminile*[28]. In questo senso, le Donne in Nero hanno

28. Steiner G., *op. cit.*, p. 45.

preso simbolicamente il posto di Antigone, ricordando continuamente alla società che non tutti i corpi sono stati trovati e riconosciuti. Il messaggio delle Donne in Nero riguarda il fatto di uscire per le strade, di trasmettere, con la loro presenza, la disobbedienza contro tutti quelli che provocano guerra, odio e violenza.

Anche Judith Butler si è occupata delle politiche belliche introdotte in particolare sotto il mandato del presidente americano George W. Bush[29]. Secondo lei, nella "guerra contro il terrore" che l'amministrazione Bush ha proclamato dopo l'11 settembre del 2001, il nemico è stato disumanizzato e, per giustificare la guerra, le vittime sono state divise in corpi che devono essere compianti contro corpi, quelli del nemico, che non possono essere né seppelliti, né ricordati. A questa disumanizzazione del nemico, Butler ha contrapposto un'etica della non violenza fondata sulla consapevolezza della vulnerabilità dell'altro che accompagna ogni essere umano. Partendo dagli studi etici di Emmanuel Lévinas e Theodor Adorno, Butler insiste sul riconoscimento della vulnerabilità dell'altro e su una scelta di dialogo per scoprire le motivazioni dell'altro. Quello che caratterizza cioè l'etica non violenta di Butler è la sospensione di giudizio morale sull'altro, perché ogni giudizio tende sempre alla violenza. Solo lasciando che l'altro si presenti così com'è, o come sta diventando in relazione a noi, possiamo "incontrarlo" davvero, e solo allora questo incontro cambierà i nostri giudizi morali. Nel suo famoso libro, *Corpi che contano*[30], Butler mette in discussione la neutralità della "oggettività della scienza" propria del discorso accademico, che continuamente scavalca ogni soggettività, come anche l'identità e lo *status* personale, di genere, sesso, razza e di classe. Contro questa pretesa neutralità accademica sta l'artista, in particolare il performer che mette a nudo totalmente se stesso, la sua identità, e il suo corpo. In

29. Si veda Butler J., *Vite precarie. I poteri del lutto e della violenza,* Postmediabooks, Milano, 2013.

30. Cfr. Butler J, *Corpi che contano*, Feltrinelli, Milano, 1996.

questo libro, Butler ha preso in considerazione la performance non in quanto forma artistica, ma culturale e linguistica, ridefinendo il concetto di enunciato performativo di J. L. Austin. Il punto focale del libro è la messa in questione del concetto stesso di ripetizione che produce stereotipi e norme sociali e linguistiche, e la critica alla forza normativa della lingua, generatrice dei soggetti che la usano.

I *corpi che contano* sono i corpi materiali, permeabili, che si compongono al tempo stesso della materia e del discorso delle norme, ovvero il discorso che "normalizza", e che è sempre violento e oppressivo. Butler vede la performatività come dispositivo attivo di un discorso che possiede forza non simbolica, ma reale, all'interno di una certa ideologia. Questo discorso non forma solo il genere, ma in gran misura anche il modo in cui nasce il sesso, contemporaneamente nel corpo e nel discorso. L'enunciato performativo è un vettore del discorso che non è mai totalmente immutabile e determinato, ma apre la possibilità e lo spazio per la negoziazione, come anche per il cambiamento della direzione e del significato.

Scegliendo i loro propri corpi come *loci* di memoria, le Donne in Nero trasformano le piazze e le strade in una sorta di spazio politico e performativo. Questi spazi sono difficili da controllare, e possono diventare una zona di grandi contestazioni. Le Donne in Nero intendono rinnovare l'attenzione per la storia opposta alla Storia, intesa come qualcosa suscettibile ad una sola interpretazione, al fine di mobilitare la coscienza della gente comune e non dimenticare. Il significato delle performance/manifestazioni delle Donne in Nero è strettamente intrecciato all'intersoggettività, a una comunicazione carica delle esperienze e delle memorie trasmesse. I codici in cui si fissa la trasmissione della memoria non hanno tuttavia la facoltà di essere tradotti in esperienza vivente, a meno che non vengano periodicamente, o almeno occasionalmente, *performati,* messi in scena. Nelle performance delle Donne in Nero esiste il tentativo di

Fig. 4 - Il quinto anniversario delle Donne in Nero, Piazza della Repubblica, Belgrado, Ottobre 1996 © Vesna Pavlović.

rivivere profondamente le scintille delle vite che ci sono state trasmesse dalla memoria sociale, ma che nel presente sono biologicamente spente. A differenza che nelle pratiche letterarie che dipendendo dalla complessità del pensiero e sono limitate dal vocabolario, le performance delle Donne in Nero si svolgono senza parole, tranne quelle scritte sui manifesti che esibiscono e che contengono messaggi semplici e diretti agli spettatori occasionali. Le loro performance fatte di silenzio e non violenza hanno un'alta visibilità e un forte impatto sui passanti, che non restano mai indifferenti: sono angosciati, imbarazzati, oppure irritati, a volte anche un po' divertiti. Spesso, mentre sono in silenzio nella piazza principale di Belgrado, succede che i passanti gridino loro vari insulti e può accadere che le attacchino fisicamente. Ad esempio, le Donne in Nero sono sempre le prime vittime di qualunque manifestazione di organizzazioni e movimenti dall'estrema destra. Perciò tante delle loro proteste sono sorvegliate dalla polizia. L'anno in cui ad esempio hanno organizzato la raccolta delle scarpe, nel 2010, per l'a-

zione *Un paio di scarpe, una vita*, un gruppo di estrema destra ha invitato i cittadini, cinicamente facendo leva sulla crisi economica, ad approfittare della raccolta per procurarsi delle calzature.

Nonostante le performance delle Donne in Nero siano intangibili, esse attivano innumerevoli possibilità per attirare l'attenzione della gente verso la sofferenza e il dolore altrui. Come già osservato, le performance di rimpianto possono creare differenti reazioni, come rabbia, empatia, odio, azioni nuove e contro-azioni, oppure semplicemente consapevolezza. Nonostante le immagini cui siamo continuamente esposti attraverso la tv, il pc e lo streaming video, o il cinema, quando si tratta del ricordo la performance tende ad avere un impatto più forte. Le Donne in Nero rappresentano il nostro senso del passato immediato, e il pubblico occasionale delle loro performance tende a ricordare chiaramente quello a cui ha assistito. Anche un semplice passante all'oscuro dei fatti a cui si riferiscono le azioni delle Donne in Nero riesce a cogliere chiaramente che si tratta dell'evocazione di un trauma.

Ma d'altro canto in ciò risiede un pericolo, perché le loro performance sono articolate sulla rammemorazione del passato, e queste a loro volta possono rischiare di fondare una sorta di "tradizione" e non suscitare più nessuna azione tranne il ripianto e la compassione. La domanda è allora: che cosa dobbiamo fare con i sentimenti che queste performance hanno prodotto e con il sapere che è stato comunicato? A un primo sguardo sembra che le Donne in Nero siano un gruppo marginalizzato, seppur numeroso (contano circa diecimila aderenti) senza un vero potere politico. Tuttavia, nonostante la marginalità delle loro azioni, alcuni atti delle Donne in Nero hanno condotto a decisioni importanti: il 15 gennaio 2011, ad esempio, il Parlamento Europeo ha adottato una risoluzione che ha proclamato ufficialmente l'11 luglio come la giornata della memoria delle vittime del massacro di Srebrenica.

Un'arte performativa della memoria

Per tutta la sua vita Primo Levi ha combattuto per mantenere viva la memoria di Auschwitz contro l'indifferenza incalzante. Zygmunt Bauman insiste sul pericolo di questa indifferenza morale, che è diventata particolarmente acuta nella nostra società tecnologicamente efficiente, razionale e ironica. Quasi alla stessa altezza cronologica in cui si consumava il genocidio di Srebrenica, Derrida ha iniziato a scrivere su memoria e ripianto, descrivendo la memoria come un impossibile ripianto, ovvero come un rimpianto fallito. La memoria non può mai conservare il passato tramite la riflessione, perché il passato che si vuole salvare non esiste. Secondo Derrida, non esiste un passato indipendente dal presente, come non esiste un presente indipendente dal passato. La memoria suscita ironia nella presentazione del passato, che Derrida definiva più come tolleranza che arroganza[31].

La perseveranza e la determinazione delle Donne in Nero rispetto alle azioni memoriali può essere definita con la nozione di *ripetizione*[32] com'è espressa da Kierkegaard. Per il filosofo, la ripetizione non è una semplice riproduzione del passato, ma un modo di proiettare ciò che è stato nel futuro. La ripetizione è cioè una sorta d'interazione con la memoria, un atto del ricordo orientato al futuro. Secondo Slavoj Žižek, questo processo include "un movimento ripetitivo della ripetizione dall'inizio ancora e ancora" tramite il processo del ricordo orientato al futuro, che fondamentalmente si trova nella memoria della storia galvanizzata che diventa parte del presente[33]. Questo fondamento temporale può essere assunto come un movimento pendolare di creazione e conservazione, di percezione e ricordo, di attuale e virtuale, perché non esiste nulla di puramente attuale, nulla che non sia com-

31. Cfr. Derrida J., *Memorie per Paul de Man, Seggio sull'autobiografia,* Jaca book, Milano, 1996.

32. Cfr. Kierkegaard S., *La ripetizione,* BUR, Milano, 2012.

33. Cfr. Žižek, S. *The Sublime Object of Ideology,* Verso Press, Londra, 1989.

preso e circondato da immagini virtuali. Se il presente passa e l'attuale si esaurisce, l'immagine virtuale del passato conserva e si conserva, non come qualcosa che avviene dopo la percezione, ma che coesiste con essa, che gli è contemporanea. È nella ripetizione infatti che la memoria trasforma il reale in possibile e il possibile in reale, restituendo al passato la sua possibilità. Solo la ripetizione, perciò, può aprire alla molteplicità del divenire.

In un testo breve, *Scavare e ricordare*, Benjamin scrive che l'attività di un archeologo poteva gettar luce, al di là dell'aspetto tecnico e materiale, su qualcosa di essenziale all'attività della nostra memoria: "Chi cerca di accostarsi al proprio passato sepolto deve comportarsi come un individuo che scava. Soprattutto non deve temere di tornare continuamente a uno stesso identico stato di cose – di disperderlo come si disperde la terra, di rivoltarlo come si rivolta la terra stessa[34]".

Quello che risale dal tempo perduto sono sempre le immagini che, strappate dai contesti precedenti, diventano come busti nella galleria di un collezionista. Questo significa almeno due cose. Da una parte, che l'arte della memoria non si riduce all'inventario di oggetti ritrovati, e dall'altra che l'archeologia non è soltanto una tecnica per esplorare il passato, ma soprattutto un'anamnesi per capire il presente. Per questo mi pare giusto concludere sostenendo che l'arte della memoria potrebbe essere definita come performativa. Benjamin dice "epica e rapsodica".

In maniera "epica" e "rapsodica", nel senso più stretto del termine, il ricordo reale deve dunque offrire anche un'immagine di colui che ricorda, allo stesso modo in cui un buon resoconto archeologico non deve limitarsi a indicare gli strati da cui provengono i propri reperti, ma anche e soprattutto quelli che è stato necessario attraversare in precedenza[35].

34. Benjamin W., *op.cit.*, p. 112.
35. *Ibidem.*

Se sostituiamo i termini "epica" e "rapsodica" con "performativa", subito ci vengono in mente le azioni delle Donne in Nero, anche se sono molto semplici e dirette. Nel loro caso possiamo parlare di una *memoria performativa:* la storia percepita e interpretata dalle Donne in Nero non si rappresenta come un'entità astratta, statica e chiusa, ma al contrario come sintesi di molteplici significati che ogni essere umano può riconoscere. Nell'epoca di mass-media e social media, le loro performance rappresentano la rivincita della semplice corporeità e dell'impatto diretto sulla coscienza individuale e sociale. Le azioni commemorative delle Donne in Nero non sono un tipo di rappresentazione simbolica e statica, bensì un'attività performativa e dinamica. I loro atti simbolici sono percepiti come atti performativi al punto che la *memoria performativa* diventa *memoria involontaria nonostante l'oblio.*

4

LA MEMORIA DEL PERSONAGGIO

Daniela Sacco

Dire gli universali
The Persians di Peter Sellars

Non tutte le messe in scena contemporanee di opere antiche giustificano il confronto con l'antecedente storico: *The Persians*, diretto nel 1993 da Peter Sellars, lo richiede. Non solo perché il riferimento alla tragedia greca è dichiarato esplicitamente, ma anche perché il regista statunitense riesce a entrare nel cuore della magistrale invenzione di Eschilo: il meccanismo drammaturgico, che ha la sua prima espressione nella forma della tragedia greca. Un meccanismo fondamentale e tale da risultare, in modo evidente nei *Persiani*, prioritario rispetto alla trasmissione dei contenuti, dei "fatti", dei temi della tragedia, individuabili negli innumerevoli adattamenti proposti nel corso delle epoche. La struttura peculiare di questa opera porta a considerare infatti che non è tanto il contenuto a fare la tragedia, ma la forma con cui questo è imbastito: la forma poetica per eccellenza che definisce il *proprium* dell'arte teatrale. E così, l'opera teatrale più antica a noi pervenuta, nella originaria e originale versione eschilea e nella messa in scena contemporanea presa qui in considerazione, risulta oggi paradigmatica.

Un'indagine sulla drammaturgia della tragedia eschilea permette di cogliere la peculiarità dello stile del tragediografo e della forma tragica con cui il teatro si è affacciato al mondo. Che sia la messa in forma drammaturgica di un frammento di mito raccolto dalla tradizione epica, o di un fatto appartenente al passato recente, il principio drammaturgico prevede un meccanismo di polarità semantica, di contrappunto che investe il lessico, il contenuto, la scansione delle parti che compongono la tragedia, a livello micro e macroscopico. Nell'alternanza concatenata delle parti della tragedia (prologo, parodo, episodi, esodo, stasimi), nell'intreccio degli interventi

recitativi e lirici, le *rhesis*, i brani, i dialoghi sticomitici, i canti e i corali con diversificata composizione strofica e relativa variazione ritmica si compone per contrappunto la partitura della tragedia. Segni, significati opposti o diversi sono simultaneamente presenti, giustapposti nella scansione versificata del testo, per bocca di un personaggio piuttosto che di un altro, dove uno stesso termine può ricorrere caricandosi di significati differenti e spesso antitetici, e l'effetto di questa complessiva dialettica irrisolta è una profonda ambivalenza semantica. Un'apertura di senso e una profondità della visione che bandisce l'univocità del significato e fa la plurivocità, la ricchezza del riverbero poetico. Il contrasto, l'attrito che scaturiscono dall'accostamento di segni opposti generano, come un principio meccanico, l'energia, la *dynamis*, che alimenta il principio vitale del movimento, il ritmo della vitalità dell'azione sulla scena.

Se, ad esempio, nell'*Orestea* la briciola di mito raccolta dal banchetto omerico – per usare l'espressione di Ateneo nei *Deipnosofisti*[1] – e riplasmata con sapienza drammaturgica è l'uccisione e detronizzazione da parte di Egisto e Clitemnestra del re Agamennone[2], nel caso dei *Persiani* ad essere riplasmato è un evento accaduto nel passato recente: la disfatta dell'esercito persiano a Salamina nel 480, successivamente registrato come evento storico. Per questo, per noi contemporanei che osserviamo l'opera antica da una prospettiva educata a distinguere e tenere su due piani differenti la narrazione storica da quella mitica e poetica, i *Persiani* di Eschilo sono il primo esempio che, come ha osservato Attilio Favorini, attesta dell'impulso documentaristico nel teatro occidentale, oltre che un *locus classicus* per una più ampia rifles-

1. Cfr. Ateneo, *I Deipnosofisti, i dotti a banchetto*, VIII 39, a cura di L. Canfora, Salerno Editrice, Roma, 2001.

2. Cfr. Omero, *Odissea*, XI 409 e segg., a cura di M. G. Ciani, Marsilio, Venezia, 1994.

sione sulla memoria e la storia[3]. O, seguendo le riflessioni di Freddie Rokem, è un esempio da considerare per lo scarto rispetto al Documentary Theatre, se non il prototipo per eccellenza del "performing history" riconoscibile in molte messe in scena contemporanee[4].

Ma per Eschilo la vicenda in oggetto nei *Persiani* è semplicemente un evento molto vicino nel tempo all'anno della messa in scena, il 472 a. C., nel teatro di Dioniso ad Atene. Quindi otto anni dopo non solo la definitiva vittoria navale a Salamina, ma anche l'assedio della città da parte dei persiani avvenuto nello stesso periodo. La memoria del conflitto, agito e subìto, è fortemente presente nei cittadini della *polis* che assistono alla rappresentazione nel teatro sulle pendici dell'Acropoli; ed è viva in Eschilo, testimone oculare degli eventi perché combattente, come buona parte dei suoi concittadini, nelle battaglie.

Se in altre tragedie di Eschilo la polarità semantica è leggibile soprattutto nei contrasti generati dalle scelte lessicali e di significato, nei *Persiani* l'ambivalenza è resa anzitutto da un'operazione radicale di rovesciamento prospettico, che imposta e attraversa tutto il meccanismo drammaturgico[5]. Unici protagonisti in scena sono i persiani, ossia i vinti, i nemici, gli stranieri. Gli spettatori della tragedia, la comunità ateniese, forte dell'esito vittorioso con cui si è concluso l'annoso conflitto, e però memore a sua volta delle sconfitte subite, si trova faccia a faccia con i vinti. La vittoria è portata in scena nella versione rovesciata della sconfitta, in modo tale che vittoria e sconfitta sono contrapposte in una dialettica polare, dove ciascun polo è inscindibile dall'altro, e gli opposti si illuminano a

3. Cfr. Favorini A., *History, Collective Memory, and Aeschylus's* The Persians, in "Theatre Journal", 55.1 (marzo 2003), pp. 99-111.

4. Cfr. Rokem F., *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*, University of Iowa, Iowa City, 2000.

5. Per una analisi più dettagliata della resa della polarità semantica nel testo dei *Persiani* e della drammaturgia eschilea in generale si veda Sacco D., *Mito e teatro. Il principio drammaturgico del montaggio*, Mimesis, Milano-Udine, 2013, in particolare per i *Persiani*, pp. 32-39.

vicenda. Il cittadino ateniese in questo modo è indotto a vestire i panni dell'altro, a proiettarsi nel suo vissuto. Si è spesso voluto riconoscere dietro questa operazione un'espressione di autocompiacimento del greco vittorioso contro il barbaro sconfitto, mettendo in discussione il portato di compassione in essa implicato; ma è evidente che la complessità di Eschilo mette a tacere qualsiasi interpretazione livellante e univoca della sua opera. L'arte drammaturgica del tragediografo si esprime proprio nella grandezza della plurivocità di senso espressa dalla tessitura del verso tragico, quell'ambivalenza che qualsivoglia lettura univoca o dualistica ignora.

Il valore del coinvolgimento – la catarsi – della comunità sta proprio nella capacità di Eschilo di impedire l'univocità della prospettiva, la totale identificazione o il distacco, e nel favorire invece l'empatia, la *sympatheia*. A questo proposito è molto pertinente il confronto che per primo ha posto Jean-Pierre Vernant[6] tra la messa in scena della tragedia eschilea e *La presa di Mileto* di Frinico di cui non si è conservato il testo, ma se ne ha testimonianza da un passo di Erodoto. Questa tragedia precede i *Persiani* di una ventina d'anni e anch'essa ha per soggetto un evento recente nel tempo: la disfatta della città greca di Mileto da parte dei persiani. Ma la fama di questa rappresentazione è legata all'effetto deleterio che ha avuto nel pubblico, provocando il pianto e di conseguenza il divieto di rappresentare il dramma oltre che la punizione del drammaturgo per aver ricordato le sventure nazionali[7]. Indubbiamente, ci sono ragioni politiche che spiegano i provvedimenti presi nei confronti di questa messa in scena, e però, come ha osservato Vernant, anche delle ragioni psicologiche. Secondo il filologo francese, alle origini della tragedia, i drammi della vita collettiva, le sventure che riguardano ogni cittadino non si prestano

6. Cfr. Vernant J.-P., *Il soggetto tragico: storicità e transistoricità* (1979), in Vernant J-P. e Vidal-Naquet P., *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, Einaudi, Torino, 2011.

7. Ivi, p. 73.

ad essere messe in scena perché, essendo troppo vicine, impediscono il processo di distanziamento. Quel distanziamento che invece permette di trasferire i sentimenti di pietà e terrore in un altro registro. E secondo Vernant questo altro registro è il mito, quell'"altrove lontanissimo", leggendario, rappresentato da figure di eroi di un tempo su cui proiettare distanziandoli i fatti dolorosi altrimenti insostenibili.

Questa interpretazione è coerente alla concezione consolidata del mito come racconto delle origini, passato eroico, leggendario, da cui la tragedia e più tardi la storia si emancipa; un orizzonte primitivo che l'Occidente si è lasciato alle spalle per fondarsi come civiltà edificata su di un principio razionale, emancipandosi dalla preistoria irrazionale del mito. Ma si può recuperare dall'antichità stessa un significato di mito radicato nella creazione poetica, più precisamente nella composizione della *techne poietike* su cui scrive Aristotele nel primo testo di filosofia del teatro, la *Poetica*. Qui il *mythos* è inscindibilmente legato alla rappresentazione teatrale perché è "il principio, l'anima e il fine della tragedia[8]". E mito è anche la "composizione dei fatti[9]", indica quindi il meccanismo drammaturgico che mette insieme, mette in relazione, associa gli eventi che si intendono portare in scena. Il mito inoltre è compreso nel differenziarsi dalla storia perché, in quanto poesia, non si rivolge tanto a fatti accaduti, ma a fatti che è probabile o inevitabile che accadano. E, in quanto tale, si rivolge agli universali, precisamente "dice gli universali", mentre la storia si rivolge ai particolari[10].

Il mito che emerge nella essenziale definizione di Aristotele ha poco a che fare con i racconti del passato epico e i suoi protagonisti, gli eroi leggendari. Mito, nella capacità di dire gli universali, è la composizione poetica che nel principio drammaturgico restituisce sulla scena la natura dialettica, conflittuale della vita. Il mito espresso

8. Aristotele, *Poetica* 50a 38.
9. Ivi, 50a 4.
10. Ivi, 51b 6.

nella forma della tragedia è la capacità di contenere e riflettere gli opposti, di dare parole e immagini alla tensione dialettica che attraversa la realtà nelle sue molteplici sfaccettature. La composizione drammaturgica mitopoietica non esprime l'assolutezza di un'unica prospettiva, di una definizione univoca, ma il riverbero di più prospettive, di una pluralità antitetica di ragioni. Sono le molteplici ragioni che può condividere e in cui può riconoscersi la comunità diversificata di cittadini, e in quanto tali sono universali, ossia parlano al presente della rappresentazione scenica rivolgendosi a ciascun cittadino e al contempo a tutti; e non sono totalitarie, ma isonomiche, come vorrebbe la regola della democrazia che, non a caso in Grecia nell'arco del V secolo, nasce e muore con la tragedia. L'universalità segna lo scarto della dimensione mitica rispetto alla vicenda che l'occhio contemporaneo individua come storica, ed è il presupposto e il fine ultimo dell'operazione teatrale, tale da garantire la condivisione della rappresentazione da parte di un gruppo di persone che nel contesto di un medesimo spazio e di un medesimo momento fanno comunità.

In quest'ottica, la tragedia di Frinico allora risulterebbe difettosa dal punto di vista drammaturgico: avendo raccontato la vicenda di una sconfitta da parte delle vittime a un pubblico di vittime, avrebbe restituito al pubblico una visione univoca e violenta nella assolutezza di un'unica prospettiva. Mancherebbe quella dialettica emotiva, quel riverbero che invece Eschilo è riuscito a creare drammaturgicamente: non tanto dislocando le vicende in un distante passato mitico, ma rendendo in scena nel dialogo con gli spettatori, la polarità semantica di quanto intendeva rappresentare.

Nei *Persiani* la tensione polare tra vincitori e vinti, resa magistralmente dal rovesciamento prospettico di chi conduce il dramma, è la punta dell'iceberg del confronto/scontro tra due mondi diversi. Il destino dell'Oriente e dell'Occidente, il futuro di queste due parti del mondo si è deciso anche a Salamina, perciò Eschilo ha

scelto di mettere in scena proprio questa battaglia. Per questa ragione il testo è attraversato da continui giochi di confronto tra la cultura dei persiani e quella dei greci. Due mondi, due culture che partono originariamente da una comune fratellanza, come le due sorelle che appaiono in sogno alla Regina Atossa, appartenenti alla stessa stirpe, perché discendenti dallo stesso capostipite, ma divise per sorte. Emergono usi e costumi orientali differenti da quelli ellenici, modi antitetici di manifestare il potere e il fasto, dall'esibizione di oggetti preziosi allo sfoggio di vesti, ma anche modi diversi di combattere. Tutte differenze che si iscrivono nella più grande distinzione tra un popolo che vive in un contesto politico di autocrazia, soggetto al potere assoluto della monarchia, e un popolo che invece in Grecia sperimentava in quel periodo il delinearsi della democrazia. Quindi la gestione del potere, in mano a un uomo solo per diritto dinastico nel caso dei persiani, o concertato tra i molti che meritano di ottenerlo nel caso dei greci, è motivo di scarto identitario; e a simbolizzare questo scarto è ad esempio l'immagine del giogo, caricata via via di significati differenti, capaci di rendere questa variazione.

Fig. 1 - *I Persiani di Eschilo*, regia di Peter Sellars, Salisburgo, 1993. Foto di Ruth Walz.

Nel 1993, con *The Persians*, Sellars entra in dialogo profondo con l'operazione condotta da Eschilo. Per il regista statunitense si tratta della seconda – ma non ultima – esperienza con la tragedia greca e con la riscrittura del testo antico in cui coinvolge Robert Auletta, al suo fianco anche nel 1986 con *Ajax*. Sellars, che può affermare provocatoriamente di non essersi mai occupato di prosa[11], ha un rapporto privilegiato con la tragedia, non tanto per le messe in scena in cui letteralmente ha proposto opere antiche, ma per l'assunto di base che accompagna la sua intenzione creativa teatrale. L'opera lirica è idealmente il corrispettivo della tragedia greca intesa come modello d'arte totale dove testo, musica, danza, poesia, *ethos* e *pathos* si sintetizzano superbamente. Ma è soprattutto il valore etico e politico riconosciuto da Sellars nel *medium* teatrale che si affaccia al mondo nella forma inaugurale della tragedia greca. Un valore che spiega la radice democratica del teatro, democratica nell'essenza perché, come spesso spiega Sellars, è uno strumento che si costruisce nel dialogo, nel confronto e nella condivisione, e perché è storicamente nato di pari passo all'istituzione politica della democrazia. La tragedia greca riflette nella sostanza e nella forma il contesto politico della città di Atene in cui nasce: la natura dialettica costruita sul confronto alternato di più voci, reso in scena dall'andirivieni antilogico di domanda e risposta tra i suoi protagonisti, coro e corifeo, coro e attore, attore e attore, riflette la realtà complessa, antinomica e dialogica della nuova comunità democratica[12]. A questa consapevolezza si aggiunge in Sellars anche una riflessione importante sulla cultura americana che, ai suoi occhi, ha un rapporto a distanza privilegiato con l'antica Grecia. Il modello democratico ateniese è stato infatti parte del

11. Cfr. Delgado M., "*Fare teatro, fare la società": un'introduzione al lavoro di Peter Sellars*, in *Peter Sellars*, a cura di M. Delgado e V. Valentini, Rubettino, Catanzaro, 1999, p. 28.

12. Cfr. Centanni M., *Rappresentare Atene*, in Eschilo, *Le Tragedie*, Mondadori, Milano, 2003, p. XXVII.

mito di fondazione della cultura e della politica degli Stati Uniti; come ha affermato il regista, la fondazione dell'America è stata fatta consapevolmente su principi ateniesi, sul modello politico della *polis* antica e sui testi classici; una emulazione che si riflette addirittura nelle architetture. Allo stesso modo l'America entra sempre nel merito della rappresentazione del potere perché è una potenza imperiale mondiale, come lo è stata a suo tempo la Grecia[13]. Sellars è anche consapevole del filtro della cultura americana con cui porta nel mondo le sue opere: il punto di vista prospettico a cui è legato per nascita e la comunità a cui sono destinati i messaggi che veicola, profondamente impregnati di quella cultura pur nella sua messa in discussione.

Perciò i *Persiani* di Eschilo nella rilettura proposta sono un'occasione per tornare a parlare del potere gestito dalla superpotenza americana. Lo spettacolo intende essere "una versione Guerra del Golfo dei *Persiani*", come si legge nel foglio di sala[14]. Si tratta della prima parte della Guerra del Golfo, conclusa appena due anni prima, e precedente la successiva invasione dell'Iraq, nel 2003, da parte di una coalizione capeggiata dagli Stati Uniti. Quindi una tematica scottante e molto sentita in quel frangente storico dal popolo americano; non a caso, sappiamo dalle critiche che lo spettacolo negli Stati Uniti non ha avuto la stessa buona accoglienza ricevuta in Europa. Presentato il 20 luglio del 1993 al Festival di Salisburgo, che lo ha prodotto assieme alla Maison de la Culture de la Seine-Saint-Denis à Bobigny, è passato in agosto al Festival di Edimburgo e ha concluso la circuitazione europea con una calda accoglienza nel novembre

13. Cfr. Sacco D., *"C'è una nuvola in un pezzo di carta". Attualità del mito nel teatro di Peter Sellars. Conversazione con Peter Sellars*, in "La Rivista di Engramma", 87 (gennaio-febbraio 2011), pp. 10-20. L'intervista è consultabile anche online in lingua originale: http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1905.

14. Cfr. *The Persians. Aeschylus.* A Modern Version by Robert Auletta, Music by Hamza El Din, Directed by Peter Sellars, Szene Salzburg, 1993.

dello stesso anno al Festival d'Automne à Paris. Ma un mese prima, oltreoceano, è stato portato in scena al Mark Taper Forum di Los Angeles, dove ogni sera abbandonavano la sala circa un centinaio di spettatori della media dei 750 che riempivano il teatro[15].

L'idea di proporre i *Persiani* avviene durante la preparazione, nel 1991, di *The Death of Klinghoffer*[16], con cui Sellars porta in scena il dirottamento della nave da crociera Achille Lauro, avvenuta nel 1985 ad opera di terroristi palestinesi e in cui venne ucciso l'ostaggio Leon Klinghoffer, cittadino americano, ebreo e disabile. Quindi la messa in scena di uno spettacolo basato su di un fatto storico, come era già successo poco prima *Nixon in China* (1987). Come si vedrà nel caso dei *Persiani*, sia che si cimenti con la messa in scena di eventi realmente accaduti, che di trame raccolte dal repertorio di classici, Sellars dimostra di operare allo stesso modo: trasfigura poeticamente il dato storico in evento mitico e ricolloca la vicenda mitica nel dato storico contemporaneo, come ad esempio nel caso di *The Children of Herakles* (2002). A fare da magnete, rispetto al quale si ridispongono per attrazione le componenti dell'opera, è sempre l'urgenza del presente, l'*hic et nunc* della dimensione teatrale. È l'adesso, il tempo opportuno – il *kairos* – del teatro a dettare la necessità della trasfigurazione poetica, e a mettere in crisi il tempo cronologico della storia[17].

Durante le prove dello spettacolo su Klinghoffer esplode la Guerra del Golfo, e Sellars è colpito non solo

15. Cfr. Lahr J., *Inventing the Enemy*, in "New Yorker", 18 ottobre, 1993, pp. 103-106; Hall E., *Aeschylus, Race, Class, and War in the 1990s*, in *Dionysus since 69*, a cura di E. Hall, F. Macintosh e A. Wrigley, Oxford University Press, Oxford, 2004, pp. 169-98. Sappiamo anche che il testo di Auletta è stato successivamente riproposto con la direzione di Robert McNamara nel 2005 da Scena Theater a Washington, D.C., con una più positiva reazione di pubblico (cfr. il sito di Robert Auletta http://www.robertauletta.com).

16. Cfr. Hall E., *Aeschylus, Race, Class, and War in the 1990s*, in *Dionysus since 69*, cit., pp. 169-98.

17. Sulla temporalità del teatro si veda Sacco D., *Mito e teatro*, cit., pp. 52-57.

dalla connessione che intuisce tra la tematica dei *Persiani* di Eschilo e quella del confronto Oriente-Occidente che sta affrontando nello spettacolo, ma anche dalle similarità tra le scene di guerra che vede nel canale della CNN e quanto stava portando in scena. Ed è colpito soprattutto per quello che non veniva mostrato come conseguenza dell'embargo degli Stati Uniti sulle reazioni irachene alla guerra.

Quella del Golfo è infatti una guerra passata alla storia anche per l'impatto mediatico con cui è stata testimoniata. Si tratta della prima guerra televisiva. Un vero e proprio evento mediatico collettivo che ha inaugurato un nuovo regime nella storia della rappresentazione dei conflitti[18]. Ed è relativamente a questo aspetto, non semplicemente all'idea di guerra in sé, che Sellars individua nei *Persiani* di Eschilo il riferimento ideale per proporre la questione della testimonianza, della narrazione, della rappresentazione della guerra. Una questione cruciale che permette di riportare attenzione al valore del *medium* teatrale. Per il regista, l'opera di Eschilo è emblematica delle "possibilità e le responsabilità del teatro: la potente combinazione di un materiale documentario di prima mano, fornito da un testimone oculare, liberamente intrecciato con materiale puramente immaginario, volto a creare un complesso discorso morale sempre attuale"[19], perché in grado di "muoversi simultaneamente avanti e indietro nel tempo". È ribadito qui il significato di *mythos* in termini di composizione teatrale che si è visto in Aristotele, autore a cui peraltro il regista si riconduce spesso. Un mettere assieme fatti, una tessitura di cui il termine novecentesco montaggio, tratto dal lessico cinematografico, può rendere bene il senso.

18. Si vedano a questo proposito Baudrillard J., *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Galilée, Parigi, 199; Cumings B., *Guerra e televisione*, Baskerville, Bologna, 1993; Scurati, A., *Televisioni di guerra. Il conflitto del Golfo come evento mediatico e il paradosso dello spettatore totale*, Ombre corte, Verona, 2003.

19. Sellars P., in *The Persians. Aeschylus*, cit.

Come Sellars dichiara nel foglio di sala, la Guerra del Golfo, per l'impatto mediatico che la ha caratterizzata, è una delle guerre più censurate nella storia del giornalismo; con un totale controllo delle informazioni divulgate al resto del mondo da parte del Pentagono. Quanto non si è visto in televisione, osserva sempre Sellars, sono gli iracheni, vivi o morti, un'umanità negata dai filtri ideologici e commerciali della nazione egemone occidentale. In cambio, i mass-media, la CNN, presentano gli eventi che accadono in un modo "che è supposto essere obiettivo e impersonale[20]". Sono dati che, nella loro pretesa obiettività, cancellano il potere emozionale degli eventi, il senso e significato che hanno per la vita di ciascun individuo. Ed è di fatto la stessa ideale obiettività che rivendica la storia, o l'approccio documentale agli eventi. Rispetto a questo ordine della narrazione, Sellars smarca e rivendica il ruolo del teatro, capace invece di entrare nella sfera emozionale dell'esistenza individuale e collettiva dell'umanità. Perciò a teatro può prendere la parola anche il vinto, di contro al dettato storico che è appannaggio dei vincitori. Ne consegue che la funzione del teatro, ascritta dal regista al ruolo morale, consiste proprio nel mostrare quello che la televisione ha rimosso, nel recuperare quindi, assieme e oltre i fatti che non sono mostrati mediaticamente, l'umanità perduta, nel metterla in scena, rappresentarla. E dimostrare così, come secondo Sellars ha fatto Eschilo, un atto di coraggio. Per questo, nel testo ci sono frequenti riferimenti all'assenza di informazioni, all'ignoranza dei tragici eventi che incombono sui protagonisti: il Coro, ma anche Atossa, prima dell'arrivo del Messaggero, ripetono spesso "We need to know what's going on/ we need some reliable information" o "We need information! Concrete information!". O riferimenti alla cattiva informazione della televisione, come quando la Regina chiede al Coro:

20. Sellars P., *La questione della cultura*, in *Peter Sellars*, cit., p. 37.

Why don't they put it all on television –
the sight of our dead,
the screams of our agony,
and let the world see
the fruits of their labor?

E l'operazione globale di messa in scena è condotta *via negationis*: il palco è ridotto all'essenziale, è spoglio, vuoto di tecnologia e carico di sola presenza umana. I personaggi in scena sono gli stessi della tragedia eschilea e si presentano come iracheni/persiani: la Regina Atossa interpretata da Cordelia Gonzalez; il Messaggero impersonato dall'indonesiano Martinus Miroto; il Fantasma di Dario è Howie Seago; Serse è interpretato da John Ortiz; e il Coro che è ridimensionato a due sole persone: Ben Halley jr. e Joseph Haj.

La riscrittura del testo, a opera di Auletta[21], avviene nella piena consapevolezza della necessità espressiva della forma drammatica per l'efficacia della resa sul pubblico. Mostrare quanto la televisione ha censurato non significa banalmente far vedere quello che non è passato sul piccolo schermo, ma significa usare il filtro drammaturgico rispetto all'orrore della guerra: "il lavoro – afferma Auletta – consiste in parte nel parlare di questo orrore; ma allo stesso tempo, se si raccontano precisamente i fatti al pubblico, ciò risulta noioso. C'è bisogno del dramma[22]".

Il testo di Auletta significativamente conserva non solo i personaggi, ma anche la struttura della scansione drammaturgica del testo greco. Comprende quindi: l'entrata e il monologo del Coro, ignaro della sciagura incombente; il dialogo con la Regina nel sospetto che qualcosa di sconosciuto sta accadendo e il racconto da parte della Regina del sogno delle due sorelle vestite l'una alla "persiana" l'altra alla "greca"; l'entrata del Messaggero che

21. Cfr. R. Auletta, *The Persians, Aeschylus. A modern version by R. Auletta*, Sun and Moon Press, 1993; e la riedizione: *The Persians, Aeschylus*, Robert Auletta, Broadway Play Publishing, Inc., 2006.

22. *Ibidem.*

racconta al Coro e alla Regina gli eventi di cui è testimone diretto; l'evocazione del Fantasma di Dario fatta dalla Regina congiuntamente al coro; l'apparizione di Dario e il dialogo con la Regina; l'entrata in scena di Serse e il dialogo con il Coro e con la Regina, con il finale inedito in cui il giovane, rifiutando di dismettere le vesti stracciate e rivestire quelle suntuose da Re, propone di farle indossare al Coro. C'è, da parte del drammaturgo, la comprensione che la scansione della struttura, il modo con cui entrano ed escono i personaggi così come sono stati predisposti da Eschilo, siano fondamentali per rendere il ritmo e l'energia dello svolgersi dell'azione, anche in una tragedia che consiste per lo più in una lunga lamentazione. Il riferimento al contesto contemporaneo è esplicito ma non vuole essere univoco, piuttosto l'ambientazione, che come si legge dal copione è collocata a Susa, l'antica capitale persiana, rimanda a una temporalità indeterminata, rivolta al passato, al presente ma anche al futuro. Nella prima scena, ad esempio, il Coro, enumerando le prodezze dei persiani, fa riferimento indifferentemente alle armate guerriere degli "Scorpion Battalions" o dei "Cobra Squadrons", a soldati che marciano a piedi, a cavallo, o cavalcando mostri terrestri meccanizzati, a guerrieri armati di giavellotti esplosivi, con corpi dipinti, che vestono pelli di leopardo e leone, o con copricapi fatti di scalpi di cavalli. Auletta usa i nomi barbari "Amistres", "Artaphrenes", "Megabates", "Astapes", replicando così, in un breve passaggio, il gioco linguistico fatto da Eschilo con la lunga elencazione dei nomi esotici del popolo straniero in contrappunto all'idioma greco. Sempre il Coro riferisce della distruzione dell'"Hotel" in cui erano alloggiati, e delle comunicazioni telefoniche bloccate per l'impossibilità di prendere la linea. Ma dettagli che rimandano alla contemporaneità sono disseminati in tutto il testo.

Il riferimento all'America è esplicito, la maledizione da parte del Coro alla superpotenza per aver portato distruzione è dichiarata dal primo dialogo con il Messaggero:

I curse the name of America.
What she has taken from us—
cutting from each Persian woman,
a living husband, or a son, or a father;
or more; immeasurable, all immeasurable;
and now our city too is being bombed,
and the women themselves being killed.

Ma la condanna colpisce anche i persiani/iracheni, in particolare quanto ha irresponsabilmente compiuto Serse, che ha portato la nazione alla disfatta e causato un numero incalcolabile di morti. Le parole che il Messaggero rivolge alla Regina a riguardo di Serse, pur riferendo il giudizio della parte nemica, sono esplicite:

They said that he was insane,
a madman intent on assembling
a horrendous nuclear arsenal,
a potent danger to the stability
of the region and the world,
and a sadist and a murderer,
who enjoyed slaughtering his own people.

Fig. 2 - *I Persiani di Eschilo*, regia di Peter Sellars, Salisburgo, 1993. Foto di Ruth Walz. Un momento delle prove, sulla destra Sellars.

Quello che vediamo in scena "non è esattamente la Guerra del Golfo e non sono esattamente i Persiani" afferma Auletta; in questo rifiuto di identificare in modo univoco eventi e persone coinvolte c'è evidentemente l'intenzione di trovare una forma espressiva poetica capace di dire gli universali, di rappresentare un caso valevole per molti, un tipo indicativo di una varietà. Quindi, come ribadisce Sellars, non c'è una stretta corrispondenza: "Serse non è Saddam Hussein, Atossa non è la madre di Saddam Hussein, e gli Irakeni non sono i Persiani, ma il tema dello spettacolo ci è ancora vicino due millenni dopo; e attualmente è pieno di Saddam Hussein che in gradi diversi, spuntano fuori in tutto il mondo[23]".

Auletta riscrive totalmente i *Persiani* in versi liberi, ideati con una particolare sensibilità per il ritmo; il testo è creato di pari passo allo svolgimento delle prove, quando musica e coreografia prendono forma, lì dove la dimensione musicale e fisica, che include anche la danza, è fondamentale nel lavoro di Sellars per quest'opera. Suono, presenza fisica, gestualità sono valorizzati dallo spazio vuoto della scena, uno spazio che può rimandare a un deserto, un mondo distrutto e svuotato, o comunque un luogo sufficientemente indeterminato da catalizzare una potenzialità plurale di significazioni[24]. Uno spazio che intende contenere solo umanità, contro l'operazione disumanizzante che è stata compiuta dalla narrazione mediatica della guerra; perciò la presenza fisica degli attori, la gestualità marcata, i silenzi, i tempi rallentati, lo spazio lasciato alla parola concorrono tutti a restituire l'umanità perduta. La danza portata in scena dal Messaggero, Martinus Miroto, è ispirata alla tradizione della danza sacra drammatica della corte javanese a Giacarta, ma anche ai movimenti del teatro Nō giapponese. I movimenti del corpo, vestito di una tuta militare mi-

23. Cfr. *The Persians. Aeschylus*, cit., p. 8.

24. Lescot D., *La Tragédie antique: entre le déferlement et l'ascèse*, in *Peter Sellars. Les voies de la création théâtrale*, CNRS Editions, Parigi, 2003, pp. 305-324.

mano, riprendendo e stilizzando la gestualità delle arti marziali, anche mosse da combattimento, e accompagnano il discorso proferito direttamente non dalla bocca di Miroto, ma da quella di un membro del Coro. Un'operazione di dissociazione tra voce/testo e fisicità/corpo che Sellars fa anche con il personaggio del Fantasma di Dario. David Lescot ha definito tale operazione di "incarnazione demoltiplicata[25]": per cui la scissione tra gesto e parola, come un procedimento epico di distanziamento di brechtiana memoria, impedisce di confinare il potenziale emozionale a una figura unica ma di dislocarla, creando delle associazioni di senso inedite. Attraverso simultaneità e disgiunzione, il meccanismo che Sellars fa agire tra Coro e personaggi veicola le emozioni sulla scena. Con questa funzione di identificazione e sdoppiamento, il regista individua la modalità contemporanea con cui ricollocare il Coro nella tragedia. Le musiche create da Hamza El Din, così come i suoni spesso assordanti e invadenti a mimare i rumori di guerra, seguono lo stesso procedimento. Più precisamente, Sellars si serve dei microfoni per rendere la funzione svolta nel teatro greco dall'uso delle maschere. Se le maschere permettevano agli attori di "elevarsi al di sopra della rappresentazione dei personaggi per raggiungere il livello degli archetipi[26]", i microfoni, e congiuntamente la maschera applicata al volto del Messaggero, sono usati da Sellars con questo intento. Perché simultaneamente "proiettano, distorcono e coprono la voce umana offrendo al tempo stesso uno spazio dove nascondersi e una esposizione pubblica immediata[27]". In *The Persians* l'effetto è la compresenza del "senso di 'verità' che il giornalismo radio diffuso implica", ossia la forma impersonale della comunicazione pubblica, e l'"intensità segreta del monologo interiore[28]". I lunghi monologhi in scena intendono

25. Ivi, p. 314-15.
26. Sellars P., in *The Persians. Aeschylus*, cit., p. 6.
27. *Ibidem.*
28. *Ibidem.*

contrapporsi alla brevità del format televisivo che solitamente non concede più di una manciata di minuti alla rappresentazione degli eventi. Sellars quindi gioca con i contrasti e lo fa anche con i suoni, così come Eschilo con il ritmo del metro di marcia che accompagna il verso della *parodos*, l'entrata del coro all'inizio della tragedia. Anziché un ritmo sostenuto e trionfale, come ci si aspetterebbe dal contenuto dei versi che narrano la potenza dell'esercito persiano, emerge un ritmo grave e austero, con una eco lugubre[29]. Il contrasto tra scrittura metrica e contenuto semantico del verso è straniante ed è preludio all'imminente disfatta tragica, non ancora annunciata. Entrambe le operazioni, quella antica di Eschilo e quella contemporanea di Sellars, attraverso un principio drammaturgico contrastivo, creano un'amplificazione del senso di quanto è portato in scena; l'effetto di straniamento e distanza che viene a crearsi ha la finalità proprio di rendere la plurivocità semantica della poesia teatrale, di contro all'univocità di significato che creerebbe invece un'operazione semplificante di identificazione pacificata tra due o più elementi. Si comprende rispetto allo straniamento e alla distanza anche il significato di catarsi come può essere inteso, ancora una volta, in Aristotele. Lì dove catarsi è da intendersi non tanto come immedesimazione totale dello spettatore con i protagonisti e le emozioni portate sul palco – il pericolo che temeva Platone come effetto diseducativo dell'arte teatrale – quanto come distacco che, proprio grazie al filtro del *medium* della rappresentazione, provoca il libero sfogo delle emozioni[30]. La tragedia, secondo Aristotele, "attraverso la pietà e il terrore, stempera le affezioni e provoca la purificazione di coloro che provano quelle affezioni[31]". Nello stemperarsi delle passioni c'è l'idea della mescolanza di

29. Cfr. Centanni M., *Il ritmo incongruo: metro e testo nella sezione lirica della* parodos *dei Persiani di Eschilo*, in "Lexis. Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica", 30 (2012), pp. 105-116.

30. Sacco D., *Mito e teatro*, cit., p. 167.

31. Aristotele, *Poetica*, 1449b 24.

elementi che diluiscono, per cui la catarsi comprende l'idea di crasi, del giusto equilibrio, giusta misura, fusione di elementi diversi contemporaneamente presenti. La distanza prospettica costruita con il meccanismo drammaturgico in Eschilo, come in Sellars, è quindi veicolo di empatia, non cieca identificazione ma compassione nel senso del patire assieme, del comprendere l'altro attraverso il confronto e il riconoscimento.

Anche il contesto familiare su cui insiste l'opera di Sellars, e che nelle implicazioni psicologiche costituisce il principale scarto rispetto all'opera di Eschilo, è finalizzato a riverberare un valore collettivo e universale. A partire dalla constatazione che il tragediografo ha messo al centro della scena la vicenda di una famiglia, i reali persiani, Sellars radicalizza questo aspetto quando, con l'apparizione del Fantasma di Dario, la famiglia idealmente si riunisce. Nel cuore della vicenda eschilea il regista statunitense vede la Regina stordita e spaventata, il Fantasma di suo marito con la sua gloria appassita e il loro figlio che ha dovuto distruggere tutto quello che il padre aveva costruito per poter sopravvivere[32]. Quindi un rapporto contrastato tra padre e figlio che contribuisce a spiegare le scelte militari del giovane regnante, e che si risolve alla fine, diversamente dall'epilogo eschileo, con la rinuncia da parte di Serse del ruolo di Re e la volontà di affidarlo a un membro del Coro. Un quadro familiare che Sellars non esita a ricondurre per assonanza a *Long Day's Journey into Night*, il dramma psicologico di Eugene O'Neill, tra i capolavori del teatro statunitense del XX secolo. Il disfacimento di una nazione, afferma Sellars, si esprime nel microcosmo del malfunzionamento di una famiglia; così, se nelle opere dei tragediografi si può osservare un cambiamento di scala che mostra come il destino di un individuo è il destino di una nazione, "la decisione di un individuo, su come vivere o non vivere la propria esistenza, forma il clima e la temperatura morale di una nazione, e influisce

32. Sellars P., in *The Persians. Aeschylus*, cit.

sulla direzione politica e il temperamento di un'epoca[33]". Il filtro della dimensione psicologica o psicoanalitica è evidentemente la prospettiva dalla quale oggi non si può evitare di guardare; così come la contestualizzazione culturale americana nella rivisitazione della famiglia persiana è imprescindibile agli occhi di Sellars. Di contro alla critica che vede in questa operazione una riduzione della grandezza tragica e una limitazione del valore esemplare e universale del mito, o una riduzionismo psicologista[34], si può riconoscere invece in azione proprio quell'operazione di rovesciamento prospettico che ha attuato Eschilo. È l'ulteriore gioco di specchi che opera Sellars, facendo assomigliare gli stranieri rappresentati sul palco al pubblico americano in sala: una scenetta familiare facilmente riconoscibile da chi la sperimenta quotidianamente in casa propria. La dialettica polare tra vinti e vincitori è così ulteriormente creata in scena attraverso il filtro della vicenda familiare; americani e persiani/iracheni si somigliano molto nell'esercizio di potere per il dominio del mondo, il peccato di *hybris* riguarda entrambi.

Oltre ad aprire al quadro familiare, l'entrata in scena del Fantasma di Dario – primo fantasma nella storia del teatro scaturito dal genio di Eschilo – rappresenta un momento cruciale nello spettacolo. Sellars decide di affidare la parte a un attore sordo, Howie Seago, che si esprime in scena con il linguaggio dei segni. In questo modo la dimensione fantasmatica propria del personaggio della tragedia è per contrasto incarnata da una gestualità accentuata dell'attore. E anche nel dialogo tra Dario e Atossa è applicato il sistema della dislocazione vocale a opera del Coro, che verbalizza simultaneamente

33. Sellars P., *La conferenza di Peter Sellars a Carnutum* (1989), in M. McDonald, *Sole antico, luce moderna*, Levante Editori, Napoli, 1999, p. 92.

34. Cfr. Ertel E., *I Persiani alla guerra del Golfo*, in "Drammaturgia", 2 (1995), pp. 247-253; Foley H. P., *Reimagining Greek Tragedy on the American Stage*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 2012, pp. 138-141; Goldhill S., *How to Stage Greek Tragedy Today*, University of Chicago Press, Chicago, 2007, pp. 133-134.

Fig. 3 - *I Persiani di Eschilo*, regia di Peter Sellars, Salisburgo, 1993. Foto di Ruth Walz.

la gestualità degli attori attraverso l'uso del microfono. Quanto comunica il Fantasma di Dario attraverso i segni è caricato di significanza, perché è il veicolo del non detto, dell'omesso dalla narrazione mediatica della guerra. Il fantasma in questo senso mette in scena l'invisibile, ossia quello che Sellars cerca di rendere sul palco con la pratica del teatro: "quella sfera che è sempre presente e che rappresenta le forze più importanti dell'esistenza ma che la cultura occidentale ha rifiutato di assumere completamente[35]". L'invisibile che nello specifico caso di *The Persians* è reso, oltre che dai contenuti veicolati dalla parola e dai gesti dei protagonisti, anche attraverso l'accentuazione della sonorità resa dalla tecnologia: l'uso di microfoni, di amplificazione, di effetti vari tra cui eco e riverberi ma anche di strumenti tradizionali come l'oud, colma o fa da contrasto al deficit visivo della messa in scena[36]. Si tratta della "risonanza[37]" che il regista statu-

35. Sellars P., *La vera vita del teatro*. Intervista a Peter Sellars di Alessandra Pomarico con interventi di Frédéric Maurin e Josette Féral, in *Peter Sellars*, cit., p. 89.

36. Cfr. Lescot D., *La tragédie antique*, cit., p. 320.

37. Cfr. Sellars P., in D. Sacco, "*C'è una nuvola in un pezzo di carta*", cit., p. 11.

nitense attribuisce alla qualità sonora del teatro e al suo potere nell'evocare quanto deve essere recepito dallo spettatore: il valore universale di quello che si vuole comunicare.

L'attrito tra visibile e invisibile, in particolare il contenuto che i media americani hanno comunicato della guerra e l'umanità negata in tale comunicazione, trova quindi peculiare espressione nel personaggio fantasmatico, che porta dal regno dei morti un senso sconosciuto ai vivi. Il morto è possessore di una conoscenza che i vivi non hanno: Eschilo ha posto nella sua fantasmaticità la capacità di tessere passato e futuro nella forma di una profezia, quello che, come nel passo di Aristotele, è necessario o possibile che accada. Ossia quanto è di pertinenza della poesia, del mito. Quindi, se i vivi possono conoscere quanto è accaduto, i fatti, i particolari, la storia, è dei morti o dei poeti conoscere quanto è possibile o necessario che accada: gli universali.

Si gioca in scena evidentemente un confronto tra due forme di visibilità differenti, quella del teatro, il *théatron* luogo della visione, e quella veicolata dai media che ha la pretesa di essere autoptica. Ha l'intento di comunicare la testimonianza dei fatti, e in questo senso intende essere storia come nella radice etimologica di *histor*: testimone oculare per comunicare la verità oggettiva dell'accaduto. Una univocità a cui non ambisce la comunicazione del visibile teatrale che include quella dell'invisibile, dell'umanità che il vissuto dell'evento porta con sé. E, come la realtà fantasmatica, oscilla continuamente tra la dimensione della realtà e quella della fantasia.

Nella cultura occidentale queste due forme di visibilità sono state pensate più spesso in conflitto, attribuendo valore di verità alla narrazione storica, e con essa alle scienze "esatte" – la scienza moderna come salda episteme – e, per converso di fallacia, a quanto non rientra entro quest'alveo, il mito, la poesia, e tutta l'arte in generale. La storia di questo conflitto ha radici lontane, nel pensiero antico, prima della condanna platonica dell'arte,

attraverso cui si è comunque imposto nel pensiero occidentale[38].

È a partire da questo originario conflitto che si può pensare con Rokem al teatro, o a certe forme di teatro, in termini di "performing history[39]", e comprenderlo come "ghostly dimension[40]"; intenderlo come *medium* per l'elaborazione del lutto per la perdita di quanto è avvenuto nel passato, e intendere l'attore come "hyper-historian", come testimone oculare degli eventi non tanto del passato, che non c'è più, ma di quelli che avvengono in scena e sono però riferiti a quelli del passato.

Evidentemente, non possiamo scavalcare la prospettiva da cui guardiamo: quella che ha come codice interpretativo principale del reale la narrazione storica, pur nella sua messa in discussione, almeno nei presupposti teorici, da parte di molti autori contemporanei. Non possiamo ancora anteporre la poesia alla storia, come insegna Aristotele, e distinguere i due ambiti di pertinenza di storia e poesia, l'uno rivolto al vero, o al letterale, l'altro rivolto al senso, o al metaforico; perché l'univocità, che trova veicolo nelle scienze esatte, si è spesso arrogata il diritto di essere anche datrice di senso. Il senso è profondamente radicato nella possibilità di cogliere l'universale, come la dimensione finzionale della poesia è intimamente legata alla possibilità di dire gli universali. Lì dove universalità non significa univocità ma, come si è visto, plurivocità. La finzione della rappresentazione implica un distacco rispetto al dato reale non nel senso che lo falsifica, nell'accezione negativa del termine, ma nel senso che lo manipola per comunicarlo a una comunità e veicolare così l'universale. Perciò il mito è inscindibilmente legato alla comunità, come ha ben osservato Nancy[41]. È il presente il momento ma anche il luogo in

38. Cfr. Sacco D., *Mito e teatro*, cit., pp. 40-43.
39. Cfr. Rokem F., *Performing history*, cit.
40. *Ibidem*.
41. Cfr. Nancy J.-L., *La comunità inoperosa*, Cronopio, Napoli, 1992.

cui si gioca la possibilità della comunicazione, in cui gravita il senso di quanto si fa accadere in scena e il senso colto dallo spettatore. È in funzione di questo duplice senso dettato dal presente della scena teatrale che si rende necessaria la trasfigurazione poetica del fatto.

Nel momento in cui si riconosce che è la poesia – quel comporre i fatti che crea mito – la suprema datrice di senso, allora i termini, che si tengono sempre nella loro fondamentale distinzione, si rovesciano e non è più la narrazione storica (il reale, il letterale) a osservare la creazione poetica (la metafora, l'immaginale) ma è quest'ultima a osservare la storia. E il teatro, nella comprensione di questo rovesciamento di ruoli, risulta essere il *medium* primo e supremo della *poiesis* artistica.

Annalisa Sacchi

*Amleto** o la logica del triangolo. Su riconoscimento, memoria e infanzia della scena

Il nostro scetticismo è direttamente proporzionale al nostro desiderio, un desiderio che oggi non conosce più limiti.
Stanley Cavell

For theatre is, in whatever revisionist, futurist, or self-dissolving form - or in the most proleptict desire to forget the theatre - a function of remembrance. Where memory is, theatre is.
Herbert Blau

Ogni volta che di fronte a un gruppo di spettatori si apre un sipario e, per la durata dello spettacolo, rimaniamo seduti e vigili e in silenzio, il teatro produce in noi un incremento di conoscenza. In prima approssimazione, può trattarsi della conoscenza di una certa storia ad esempio, come quando da bambina vidi per la prima volta un *Otello* e conobbi le vicende del generale moro e di Desdemona. La conoscenza indotta dalla scena, in questo caso, non differirebbe da quella prodotta dalla lettura dell'opera. Eppure sappiamo che il teatro provoca reazioni, mobilita emozioni, produce effetti ontologicamente diversi dalla lettura. E così anche la conoscenza che muove è di tipo specifico.

* Per necessità legate all'analisi che via via conduco del testo shakespeariano *Amleto*, si trascrive da edizioni sia in lingua originale che in traduzione.

Per il testo originale, le fonti qui riportate sono *Hamlet: the texts of 1603 and 1623*, edited by A. Thompson and N. Taylor, London, Thomson Learning, 2006; e *Hamlet*, edited by G. R. Hibbard, Oxford, Oxford University Press, 1998. Per quanto riguarda invece la traduzione italiana, mi sono riferita ad *Amleto*, traduzione, introduzione e note di N. d'Agostino, Milano, Garzanti, 1984; *Amleto*, traduzione, introduzione e note di G. Baldini, Milano, B.U.R., 1975; *Amleto*, traduzione di E. Montale, commento di A. Lombardo, Roma, Unità, 1993; e *Amleto*, traduzione, presentazione e note di Alessandro Serpieri, Venezia, Marsilio, 1997.

Vorrei proporre, ed è questo l'oggetto del presente saggio, che il rapporto che lega lo spettatore allo spettacolo non produca tanto una conoscenza, quanto un riconoscimento. Più precisamente, un *acknowledgement*[1] nel senso indicato da Stanley Cavell. A differenza della conoscenza, che si attesta su un livello puramente cognitivo, e del riconoscimento in senso generale, che prevede la conferma dell'identità dell'altro, l'a*cknowledgment* proposto da Cavell[2] produce un supplemento di relazione tra due soggetti. Colui che riconosce la condizione dell'altro, che ad esempio prova pena per il suo dolore, sa che il riconoscimento così inteso contiene una richiesta e un'attesa. Che riconoscere significa fare o rivelare qualcosa in risposta alla pena dell'altro.

Fallire nella conoscenza (ovvero ignorare) ha dunque implicazioni affatto simili a fallire nel riconoscimento (ovvero *mis*conoscere): "Un fallimento di conoscenza signifi-

1. La differenza sottolineata da Cavell corrisponde alla tripartizione tra *knowledge*, *recognition* e *acknowledgement*, cioè tra conoscenza intellettuale, riconoscimento dell'altro in quanto essere umano, e riconoscimento "coinvolto". In particolare Cavell introduce il concetto di *acknowledgement*, in rapporto allo scetticismo sull'esistenza delle menti altrui, cioè sulla possibilità di conoscere gli stati mentali degli altri. Cavell reputa che il modo migliore di stabilire l'esistenza delle menti altrui non avviene per via cognitiva, ma è quello di concepire la nostra relazione con un soggetto negli stessi termini nei quali immaginiamo la relazione di quella persona con i suoi propri stati mentali: "così come in questo caso non parliamo di conoscenza, ma di implicazione o coinvolgimento, non dovremmo pensare chi agisce comunicativamente come un soggetto epistemico, ma come un soggetto esistenzialmente coinvolto, che non si limita a prendere atto in modo neutrale degli stati emotivi di altre persone, ma viene toccato da essi nelle sue stesse possibilità di autocomprensione" (Cavell S., *Knowing and Acknowledging*, in *Must We Mean What We Say?*, Cambridge University Press, Cambridge, 1976, p. 238).

2. Si veda almeno Cavell S., *Knowing and Acknowledging*, cit; oltre a *Il ripudio del sapere: lo scetticismo nel teatro di Shakespeare*, Einaudi, Torino, 2004; e la quarta parte di *La Riscoperta dell'Ordinario: la filosofia, lo scetticismo, il tragico*, Carocci, Roma, 2001; ma anche l'interpretazione che di Cavell offrono Sparti D., *L'importanza di essere umani: etica del riconoscimento*, Feltrinelli, Milano, 2003, e Markell P., *Bound by Recognition*, Princeton University Press, 2003. Fondamentale anche la rielaborazione che del riconoscimento di Cavell offre Honneth A. nel suo *Reificazione*, Meltemi, Roma, 2005.

cherebbe esclusivamente un fatto di ignoranza, l'assenza di qualcosa, un vuoto", mentre "un fallimento nel riconoscimento è la presenza di qualcosa, una confusione, un'indifferenza, un'insensibilità, uno sfinimento, una freddezza[3]".

Il riconoscimento, in altre parole, rappresenta una risposta all'intimità degli altri, non semplicemente una consapevolezza cognitiva, e dipende da quella che Cavell chiama "proiezione empatica", un'identificazione con gli altri che presenta sia una funzione percettiva (è attraverso una proiezione che arrivo a vedere nell'altro una vita interiore simile alla mia), che una componente reattiva (sono chiamato a rispondere all'intimità dell'altro). A causa della componente reattiva, la proiezione empatica è in sé una forma di riconoscimento, ma di tipo peculiare: essa rappresenta la mia capacità di assumere l'altro in quanto essere umano pensante e sensiente. Non solo di identificar*lo* in quanto umano (sarebbe sufficiente la vista), ma di identificar*mi* con lui[4].

Cavell torna sulla questione del riconoscimento in particolare nel corso del decennio 1969-79. Vent'anni più tardi uno dei massimi studiosi di empatia, Simon Baron Cohen, scopre la base cerebrale della sua regolazione, e il suo limite estremo, il cosiddetto grado zero di empatia. Le ricerche di Baron Cohen nell'ambito della neuropsichiatria confermano quanto Cavell aveva affermato: che cioè il fallimento del riconoscimento è la spia della "presenza di qualcosa", di uno stato patologico. Indagando questa condizione negli autistici e negli psicotici Baron Cohen trova che l'elemento comune va rintracciato nel malfunzionamento del *circuito empatico*[5], che provoca nei soggetti l'assenza di riconoscimento. Lo psicotico cioè *sa* (conosce) che il soggetto di fronte a lui è un essere umano, ma non lo riconosce empaticamente, e dunque lo assimila a un oggetto.

3. Cavell S., *Knowing and Acknowledging*, cit., p. 264.
4. Cavell S., *La riscoperta dell'ordinario*, cit., p. 421.
5. Baron Cohen S. offre un compendio dei suoi studi sul circuito empatico in particolare in: *La scienza del male. L'empatia e le origini della crudeltà*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2012.

Spostiamo ora il nostro focus. Per chiunque si occupi di teatro e di estetica della scena "riconoscimento" suona come parola antica e familiare. Antica è infatti la sua origine e il suo legame cruciale con la tragedia, la prima forma di arte teatrale che l'occidente conosce[6].

Nella Poetica, Aristotele definisce gli elementi costitutivi della tragedia e tra essi l'*anagnorisis* (riconoscimento), che viene così descritto: "Il riconoscimento, come indica la parola, è un cambiamento dall'ignoranza alla conoscenza che conduce alla produzione di odio o amore tra persone destinate dal poeta alla buona o alla cattiva sorte[7]".

La peculiarità del riconoscimento, la caratteristica sua centrale per Aristotele come per Cavell, ciò che lo differenzia dalla conoscenza, viene definito a partire dalle sue conseguenze: il riconoscimento produce infatti un'*azione* verso l'altro che, nella *Poetica*, è indotta da passioni cruciali, l'odio e l'amore.

Ora, il riconoscimento ha due ricadute immediate nel dominio del teatro: nell'economia della scena, esso muove l'azione (e sarà utile ricordare che per Aristotele, ma anche oggi per moltissimo del teatro postdrammatico, l'azione è l'essenza del teatro, non il personaggio), mentre d'altro canto esso determina il legame essenziale tra spettacolo e spettatore, costituendo l'essenza stessa della *relazione teatrale*.

All'interno del sistema delle arti il teatro è infatti un mezzo del tutto peculiare nella produzione e condivisione di quello che potrebbe dirsi un *circuito empatico intersoggettivo*, che trascorre dalla scena alla sala e poi di nuovo alla scena e ancora alla sala. Sia perché è un'arte della presenza, e dunque il soggetto che soffre – o che finge di

6. Non si tratta chiaramente di sovrapporre domini diversi a partire dalla sola coincidenza linguistica, ma di porre queste forme di riconoscimento entro un discorso – teatrale – in cui esse possano illuminarsi a vicenda.

7. Aristotele, *Poetica*, a cura di P. Donini, Einaudi, Torino, 2008, p. 113.

soffrire – è proprio lì davanti a noi, sia perché lo spettatore assiste a questa sofferenza facendo parte di una comunità istantanea. Non si trova cioè nella solitudine della lettura, ma è preso nella condivisione dello spazio e del tempo e di una certa emozione con un gruppo.

Dal momento che il riconoscimento teatrale differisce da qualsiasi altro riconoscimento per la relazione specifica che si instaura tra opera e fruitore, e poiché questo riconoscimento si verifica almeno tre volte in *Amleto* in momenti direttamente collegati al teatro, vale la pena analizzare quest'opera in particolare.

UNO. La madre: il sogno della passione

Procederò con un ordine che non rispetta quello del testo, avvicinando la prima scena solo nel paragrafo successivo, per privilegiare ora il momento in cui in *Amleto* si manifesta il problema cruciale del discorso che voglio condurre, ovvero la distanza che si apre e insieme il relativo collasso tra realtà e attualità della sofferenza e della sua rappresentazione. La rilevanza di questo momento è per altro ampiamente riconosciuta: come ha dimostrato una schiera nutrita di autori, ancora da Cavell al recente studio di Tanya Pollard e Catherine Craik[8], l'età moderna, appena prima della scissione cartesiana, è un momento formidabile nella storia della rappresentazione delle passioni. Anche l'interesse rivolto alla reazione del pubblico, alla possibilità cioè di creare una risonanza affettiva, un vincolo, conosce in questa fase un acme.

Siamo alla corte di Elsinore, Amleto ha già incontrato lo spettro e medita sul da farsi quando arriva la compagnia di attori di giro che egli già conosce da tempo. Questa è la scena che prelude alla *Trappola per topi*, quando Amleto ordisce la trappola ai danni di Claudio, stimando che quest'ultimo verrà sopraffatto dall'emozione di vedersi smascherato, seppur nella finzione teatrale. Amleto

8. Craik K. A. e Pollard T., *Shakespearean Sensations: Experiencing Literature in Early Modern England*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013.

chiede a un attore di ripetere per lui un brano tratto dal repertorio dei personaggi greci, ed ecco che sulla scena del dramma elisabettiano appare Ecuba, e con lei il fantasma del tragico antico. Amleto chiede infatti

> Un passo soprattutto mi colpì:
> il racconto d'Enea fatto a Didone,
> e specialmente là dove descrive
> l'uccisione di Priamo.
> (I, ii)

L'attore inizia a declamare e Amleto incalza: *Prosegui, vieni a Ecùba*. E qui, tra le lacrime, l'attore descrive il momento in cui Ecuba raggiunge in folle corsa il luogo in cui Pirro sta facendo scempio del corpo del marito Priamo.

> Ma, oh!, chi avesse visto la regina
> correre a piedi nudi…
> affrontare con accecanti lacrime
> le fiamme, cinta il capo d'uno straccio,
> quel capo che conobbe il diadema,
> e per veste, a coprir gli scarni fianchi
> disfatti dalle molte gravidanze,
> un lino preso a caso nel terrore:
> chi avesse visto questo, condannato
> per tradimento avrebbe la Fortuna,
> con lingua stemperata nel veleno.
> Gli stessi dèi, se l'avessero vista
> quando ella scorse Pirro abbandonarsi
> al satanico spasso di tranciarle
> con la spada lo sposo membro a membro,
> se pur fossero essi indifferenti
> del tutto alle vicende dei mortali,
> l'urlo in cui ella subito proruppe
> avrebbe inumidito gl'infiammati
> occhi del cielo, e tutti mosso a pietà!
> (I, ii)

Il punto qui non è l'evento terribile in sé, ma la reazione di un testimone che descrive l'arrivo, sulla scena

dello strazio, di uno dei personaggi più dolenti del *pantheon* tragico, Ecuba, che ha perso nella stessa guerra i figli e gran parte dei cari. È questo stratagemma narrativo che aziona un ulteriore circuito empatico, quello che procede dalla narrazione all'attore che la pronuncia allo spettatore, e che lascia profondamente interdetto Amleto il quale ne farà argomento di un monologo importante.

> Oh che miserabile, che schiavo pezzente io sono! Non è mostruoso che questo attore qui, solo in una finzione, nel sogno di una passione (*the dream of passion*) abbia potuto forzare tanto la sua anima a quanto immaginava nella mente che, in tal modo, gli è impallidito il volto, e lacrime negli occhi, disperazione nell'aspetto, la voce rotta, e ogni sua espressione conformata nei modi alla sua immaginazione? E tutto per niente! Per Ecuba! Cos'è Ecuba per lui, o lui per Ecuba, che debba piangere per lei? Che cosa farebbe se avesse il motivo e l'imbeccata per la passione che ho io? Inonderebbe la scena di lacrime, e spaccherebbe l'orecchio del pubblico con orrendi discorsi, farebbe impazzire i colpevoli e sbigottire gli innocenti, confonderebbe gli ignoranti e sbalordirebbe le stesse facoltà di occhi e orecchi.
>
> (I, ii)

Si noti l'attenzione rivolta al fronte del pubblico, agli effetti che una performance potente affettivamente potrebbe provocare, nel giudizio di Amleto, nello spettatore. Questa dell'effetto sul pubblico era del resto materia di studio e di dibattito all'epoca[9]: all'inizio dell'età moderna infatti gli autori, specie quelli elisabettiani, descrivono nelle loro opere teatrali personaggi che si trovano a essere a loro volta spettatori di drammi, oppure lettori di poemi o di lettere, e mettono in scena le loro risposte in termini affettivi e psicologici. Nelle tragedie,

9. Sugli effetti del *pathos* tragico sugli spettatori dell'epoca si veda Gross K., *Shakespeare's Noise*, University of Chicago Press, Chicago, 2001, pp. 10-30; Hillman D., *Shakespeare's Entrails. Belief, Scepticism and the Interior of the Body*, Palgrave Macmillan, New York, 2007, pp. 81–116; Pollard T., *What's Hecuba to Shakespeare?,* in "Renaissance Quarterly", 65.4 (inverno 2012), pp. 1060-1093.

in particolare, i personaggi-spettatori delle scene di teatro-nel teatro risultano in genere stupefatti, indotti al pianto, sconvolti.

In molti casi la loro vita viene cambiata durevolmente. Le lettere e i poemi che entrano nei drammi producono nei personaggi reazioni di rabbia, pena o piacere. In generale, teatro e letteratura, rappresentati all'interno delle opere drammatiche – per attenerci al caso dell'*Amleto* si pensi a questa scena di Ecuba, alla *Trappola per topi*, e poi alla lettera che avrebbe condannato Amleto, o alle lettere di Amleto a Ofelia scoperte da Polonio – sono utilizzati a creare un affetto in chi li incontra: dalla paura alla vergogna, dal conforto al disgusto al furore. Un affetto inoltre che in genere produce un'impennata nella trama, un'azione definitiva, in altre parole un *effetto*.

A un livello più particolare, troviamo qui un paradossale capovolgimento di ruoli: l'attore, che evoca un personaggio inventato e finge passioni e sentimenti, consegue risultati più reali, più tragici, di Amleto, che, tormentato da passioni e sentimenti reali, ottiene solamente una finzione, una messinscena, un'azione teatrale. Nella lettura celeberrima che Carl Schmitt offre di questo episodio in particolare, il teatro, quando raggiunge la dimensione del tragico, diviene, con un gioco di parole, realmente reale, diviene realmente specchio in cui la realtà può riflettersi, strumento di conoscenza del mondo e ancor di più evento in cui un mondo, una società, una comunità – come avveniva in Grecia – può riconoscersi empaticamente e trovarvi il proprio fondamento[10]. Quando ciò non riesce, invece, si rimane nel campo della pura finzione, della messinscena, della teatralità, dell'intreccio drammatico fine a se stesso, al limite della farsa,

10. Si veda Schmitt C., *Amleto o Ecuba. L'irrompere del tempo nel gioco del dramma*, il Mulino, Bologna, 2012. Per un'analisi di questa scena in relazione alla questione del riconoscimento teatrale si veda anche Dadlez E., *What's Hecuba to Him?: Fictional Events and Actual Emotions*, Pennsylvania State University Press, 1997.

del gioco. Ma c'è di più e ci arriveremo tra poco attraverso Stanley Cavell.

Torniamo brevemente alla reazione dell'attore, perché qui il testo shakespeariano propone uno slittamento decisivo ma generalmente trascurato: l'attore, l'abbiamo visto, non sta rappresentando Ecuba. Quel *dream of passion* non è della specie che Lee Strasberg mutua da questa scena per attribuire un titolo e definire il fondamento del suo metodo, cioè la possibilità di modellare la propria passione, in quanto interprete, su quella del personaggio grazie alla memoria emotiva così come era stata immaginata da Konstantin Stanislavskij. L'attore racconta la passione di Ecuba dal punto di vista del testimone, o meglio sarebbe dire, dello spettatore. La sua prospettiva è cioè la nostra, quella del pubblico che empatizza con una vicenda che non lo riguarda, che non l'ha mai riguardato. Il mezzo del metateatro, in altre parole, è qui utilizzato per evidenziare *non solo l'irrazionalità, ma soprattutto l'inevitabilità del nostro provare pena.*

È attraverso questa commozione, questa possibilità di addolorarci con e per un soggetto con cui non spartiamo nulla - "Che cos'è Ecuba per noi?" – attraverso questo riconoscimento paradossale con un personaggio con cui non abbiamo tempo né spazio né misura comune che, secondo Cavell e Rowan Williams e Gillian Rose e molti altri, noi diventiamo umani[11].

11. Tralascio l'approccio della citatissima Martha Nussbaum poiché, specie in lavori come *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca* (il Mulino, Bologna, 2004) e *L'intelligenza delle emozioni* (il Mulino, Bologna, 2004), o anche in *Invisibility and Recognition: Sophocles' Philoctetes and Ellison's Invisible Man* (in "Philosophy and Literature", 23.2 (Ottobre 1999), quelli cioè che più direttamente affrontano il problema del teatro, la questione dello spettatore viene risolta entro ipotesi in cui il tragico è assunto in quanto letteratura, e dunque prescindendo completamente dalla dimensione della presenza e del corpo che ogni performance implica, che è poi l'aspetto che propriamente qui mi interessa. Spettatore è per Nussbaum sinonimo di lettore per lo più. Inoltre, nella lettura di Nussbaum, la compassione che proviamo per il personaggio e per le sue vicende riguarda in prima battuta la consapevolezza che quei fatti sono generali e potrebbero occorrere a noi stessi. Dunque il riconoscimento

Ma è la posizione di Cavell che a mio avviso rimane oggi ineguagliata, nella risposta che dà alla domanda: *di cosa parliamo quando parliamo di riconoscimento a teatro*?

Torniamo alla definizione già citata in apertura: il riconoscimento implica la percezione delle espressioni emotive dell'altro come richieste, ed è di natura affatto simile al conoscere. Possiamo conoscere la storia di Ecuba, ma riconoscere lei come essere umano e la natura della sua pena – e della sua richiesta verso di noi - è questione del tutto diversa. Questa richiesta a teatro potrebbe evidentemente cadere nel vuoto: a differenza che nella realtà infatti, dove la richiesta che ci viene dall'altro impone in qualche modo una risposta e un'azione, a teatro essa viene da una lontananza siderale, e noi siamo lì, immobili e al buio, liberi dal giudizio e dall'attesa. È qui che il teatro mostra la sua potenza, quando ci rendiamo conto che questa risposta noi la potremmo dare, che forse veramente la daremmo nel mondo, ma adesso siamo inchiodati e impotenti e muti, spettatori tra gli spettatori.

Ci è quindi preclusa la possibilità di riconoscere? E di che genere è il vincolo affettivo che si crea tra scena e sala?

È necessario a questo punto ricollocare il discorso di Cavell entro il contesto in cui egli sviluppa la sua analisi del riconoscimento a teatro, ovvero, entro il suo discorso sullo scetticismo. Shakespeare è, nella sua ipotesi, un magnifico precursore delle *Meditazioni* cartesiane, che danno espressione filosofica alla questione dell'esistenza di Dio e dell'immortalità dell'anima. Il problema non è più solo "come per lo scetticismo di una volta", quale sia il contegno migliore da seguire in un mondo senza certezze. Il problema è come fare a vivere in un mondo del tutto privo di fondamento. La consunzione che prende Amleto, Lear e Otello, ciò che muove la loro tragedia, è in ultima analisi provocata dallo scetticismo che rende loro impossibile il riconoscimento, con la conseguenza che Amleto rifiuta il

non è, come in Cavell, della radicale separatezza tra me e gli altri, ma di una sostanziale contiguità per cui la compassione è, in prima battuta, compassione per la mia vita.

mondo attraverso il disgusto, mentre Lear e Otello eludono l'amore di quelle che hanno più care.

Spetta però al principe di Elsinore il primato di personaggio scettico: lo è rispetto alla sincerità della madre, passata troppo in fretta dal lutto al nuovo talamo, ma anche verso la veridicità di quanto sostiene lo spettro, e di conseguenza sulla colpa di Claudio[12].

Scettico è anche rispetto al sogno della passione che induce l'attore al pianto, e tuttavia deve ammettere che "un passo soprattutto mi colpì", vale a dire che egli stesso, già spettatore di quel dramma, fu in qualche modo toccato dal racconto, tanto da chiedere all'attore di declamare per lui quel passo in particolare, interrompendolo e incalzandolo a venire proprio ai versi che cantano della regina. Amleto, in altre parole, rileva la separatezza tra se stesso, l'attore, ed Ecuba, rimanendone però in qualche modo avvinto. È in questo, propriamente, una figura della spettatorialità, nel suo tentativo di comprendere come il legittimo scetticismo verso un'esistenza fittizia possa muovere una compassione vera, come questa dismisura, come questo abisso che si apre tra il presente e l'attualità dello spettatore e la finzionalità della vicenda di Ecuba possa venire colmato dal riconoscimento di una pena che trascende i limiti della singola esperienza.

Perché "io non posso fare nulla di fronte agli altri che recitano e che soffrono. Certo, per provare veramente questo senso di impotenza, devo *riconoscere* il fatto che gli altri soffrono, oltre che la causa della loro sofferenza. Altrimenti non sono impotente ad aiutarli, ma sto evitando volontariamente di farlo[13]".

Il problema non è la volontaria sospensione dell'incredulità, sappiamo benissimo che è tutto finto, che tutto quello che può essere fatto, viene già fatto in scena, che il presente che consente l'azione è già tutto occupato.

12. Cfr. Cavell S., Amleto *e l'onere della prova*, in Id. *Il ripudio del sapere*, cit., pp. 209-223.

13. Cavell S., *L'elusione dell'amore. Una lettura di* Re Lear, in Ivi, p. 130.

"Non è che il mio spazio differisca dal loro, ma non ho uno spazio in cui muovermi. Non è che il mio tempo differisca dal loro, ma non ho un presente a differenza del loro. L'unico tempo di cui dispongo è quello in cui quel certo avvertimento è lanciato, quella certa conoscenza è ottenuta, quella spada trafigge quel corpo[14]".

E non c'è tempo per fermare tutto questo. Claudio lo sa, mentre assiste al proprio dramma – il che lo rende una specie di spettatore ideale della tragedia, colui che può attuare un riconoscimento aberrante e autotelico perché, davvero, la tragedia a cui assiste da spettatore parla di lui, ha lui come protagonista.

La sua tragedia è che può assistere al dramma solo dopo essere già passato all'atto, solo dopo aver già reagito alla situazione drammatica in cui si è venuto a trovare. Così, Claudio si lascia prendere in trappola dal dramma, invece di uscirne purificato. Non c'è catarsi per lui, ma una fatale con-fusione. Non c'è la prossimità dello spettatore alla scena, ma un collasso di Claudio-spettatore dentro la scena.

Possiamo dunque fornire, seguendo Cavell, una risposta all'interrogativo: perché non faccio nulla di fronte agli eventi tragici cui assisto?

> Se non faccio nulla perché sono tutto preso dal piacere di assistere allo spettacolo della follia, o perché conosco le convenzioni del luogo in cui mi trovo, o perché penso che ci sarà un altro momento, più appropriato, per agire, o perché mi sento incapace di fronteggiare eventi di tale portata, allora continuo a diffondere il male nel mondo, un male che si nutre appunto di queste forme di inattività. Cioè mi giro dall'altra parte, mi sottraggo. Ma se non faccio nulla perché non c'è nulla da fare, se rinuncio al tempo e allo spazio della mia azione rimanendo sgomento di fronte al fatto che non posso fare o soffrire ciò che tocca a qualcun altro fare e soffrire, allora do una conferma finale definitiva del fatto che siamo tutti separati gli uni dagli altri. Il che ci accomuna davvero tutti quanti[15].

14. Ivi, p. 131.
15. *Ibidem.*

Nello sforzo di Amleto a riconoscere la passione dell'attore e il patimento di Ecuba c'è inoltre un segreto rimprovero verso Gertrude, la moglie e madre degenere specie di fronte alla regina troiana, madre dilaniata di figli ammazzati, moglie del re trucidato, fantasma assoluto dello strazio. Al cospetto di Ecuba Gertrude è una figura asciutta, bidimensionale, incapace di provare e di far provare alcuna passione.

Amleto allora si sottrae, nel dramma che lo vuole protagonista, anche perché il dubbio è se rimanere spettatore di una scena definitiva e perfetta, quella di Ecuba, o agire in un mondo miserabile che lo disgusta, quello in cui si muovono Gertrude e lo zio, i cortigiani e Polonio, mentre gli attori soli lo inducono a una forma di fratellanza. Perché il teatro rimane per lui, attraverso Ecuba come nella *Trappola per topi*, il luogo di una determinante educazione affettiva e l'incentivo che lo spinge alla *vita activa*, al gesto politico e al riconoscimento, quello empatico e quello antico della tragedia, "che conduce alla produzione di odio o amore tra persone destinate dal poeta alla buona o alla cattiva sorte".

Attraverso la *Trappola per topi* Amleto riconosce come veritiere le parole dello spettro e ciò lo conduce alla radicale "produzione di odio" nei confronti di Claudio e al suo destino di "cattiva sorte".

Il teatro dunque non è qui specchio del mondo ma, quand'è un teatro perfetto, sopravanza e trasfigura il mondo nella bellezza, nel patimento e nella poesia, ed è per lo spettatore un percorso e una tensione continua verso il riconoscimento.

DUE. Il padre: *Addio, ricordati di me*

a) *Spettri*

La memoria non è solo una facoltà "naturale" della mente. È una capacità che si coltiva, si allena, si modella. In altre parole è un'arte (*ars memorandi*), che proietta ciò che è stato verso il futuro e senza la quale il presente risulterebbe una navicella alienata e perduta nel vuoto.

Il teatro è una delle sue manifestazioni per antonomasia, un immane dispositivo mnestico che incessantemente torna a mettere in circolazione spettri del passato. Ogni cultura teatrale, del resto, ha riconosciuto una qualità fantasmatica alla scena, un antico commercio tra teatro e morte, quello che imponeva la separazione dei primi attori, nell'interpretazione del ruolo dei defunti, dal resto della comunità: si pensi al busto imbiancato del teatro totemico, all'attore con il volto dipinto del teatro cinese, al trucco di pasta di riso del Katha-Kali indiano, alla maschera del Nō giapponese.

Il presente acronico della scena si distende infatti tra il tempo passato che ritorna e il tempo futuro in cui lo spettatore ricorderà: "Remeber me", intima il fantasma di Re Amleto, un'immagine sopravvivente che nella scena ha il luogo della propria ricomparsa e la promessa della propria memorabilità. Più di ogni altro autore suo contemporaneo infatti, come ricorda Stephen Greenblatt, Shakespeare ha intuito e messo in scena quell'intreccio potente che il teatro stringe con gli spiriti[16]. Nel suo teatro il passato non viene solo ricordato, ma inflitto, ritorna insistente in forma spettrale su una scena da sempre pronta a farlo esorbitare[17].

E dal fantasma di Ecuba torniamo indietro alla prima scena dell'*Amleto*, per incontrare quello che è per molti il vero autore dell'opera.

Amleto si apre nello slargo antistante il castello danese, al cambio della guardia, poco prima di mezzanotte, con Bernardo, Marcello e Orazio che montano il turno

16. Greenblatt S., *Hamlet in Purgatory,* Princeton University Press, Princeton, 2001, p. 183 *ebook edition.* In questo saggio l'autore propone tra l'altro che, evacuato dal pensiero successivo alla Riforma protestante la "zona di mezzo" rappresentata dal Purgatorio, la funzione di luogo dove realizzare una comunicazione tra vivi e morti fosse migrata sul palcoscenico teatrale. In generale, il tema del conflitto tra la nuova egemonia del Protestantesimo, e i residui del culto cattolico, tra cui la credenza negli spiriti, è un tema maggiore del XVII secolo inglese.

17. Si veda a questo proposito Perkins Wilder L., *Shakespeare's Memory Theatre: Recollection, Properties, and Character,* Cambridge University Press, Cambridge, 2014.

di notte. Marcello (nel Folio e nel Primo Quarto di *Amleto*) oppure Orazio (nel Secondo Quarto) chiedono: "T'è apparsa ancora quella certa cosa, questa notte?", riferendosi al fantasma che per due notti già si è manifestato loro.

Ma questi non è soltanto la forma spettrale che assume l'anima tormentata di un re assassinato: è, assai più profondamente, una ricapitolazione dell'ontologia stessa del teatro, arte di fantasmi. Freddie Rokem ha pertanto ragione a sostenere che l'interrogativo "T'è apparsa ancora quella certa cosa, questa notte?" è *la* domanda propria del teatro, l'arte della ripetizione, in cui l'evento appare ancora e ancora, sera dopo sera. Una domanda che è poi tanto più incalzante quando siamo al cospetto di una performance che intrattiene una forma complessa di relazione col passato. Quando il passato si ri-presenta nella presenza dell'attore per officiare, performance dopo performance, il ritorno del rimosso sulla scena. La storia, del resto, può essere compresa in quanto tale solo quando viene ricapitolata, organizzata in forma di discorso – in questo caso di *discorso teatrale* –, ovvero entro una ripetizione composta e messa in forma estetica. Il fantasma assolve a questo compito svelando la trama del passato e la logica dell'azione che ha prodotto il presente.

Questo spettro, che prende a infestare l'opera capitale del teatro occidentale, crea un effetto di disturbo al lavoro del lutto dei personaggi e all'economia stessa della scena, rompe gli equilibri che sono stati ristabiliti a Elsinore e comporta un imbarazzo nella rappresentazione, poiché sarà pur sempre un attore in carne e ossa, in tutto simile agli altri, a doverlo impersonare.

Edward Gordon Craig, fermo sostenitore dell'irrappresentabilità delle opere shakespeariane, dedica tuttavia un'attenzione particolare a come i registi dovrebbero mettere in scena le presenze spettrali evocate nelle opere del bardo e a scrivere che lo spettro del padre di Amleto, "che scosta i veli all'inizio della grande tragedia, non è uno scherzo; non è un teatrante con l'armatura, non è

una figura da farsa. È una visualizzazione momentanea delle forze invisibili che dominano l'azione ed è un chiaro comando che Shakespeare dà agli uomini di teatro perché déstino la loro immaginazione e lascino inattiva la loro razionalità[18]". Craig sottolinea cioè lo statuto paradossale di questa *figura* essenziale del teatro (il fantasma), *sfigurata* dalla contingenza "da farsa" di apparire come un "teatrante con l'armatura". In altre parole, la pressione opprimente del fattore soprannaturale urge sulla materialità della scena imponendo che il mondo intorno venga riconfigurato, a partire, come vedremo più avanti, dal luogo in cui il fantasma acconsente a rispondere alle domande di Amleto.

Partiamo ora dalla considerazione che lo spettro ha bisogno di essere *riconosciuto*, ovvero che la sua azione essenziale sia quella di rendersi riconoscibile. Marcello, Bernardo e Orazio non hanno dubbi:

> MARCELLUS Peace, break thee off; look, where it comes again!
> BERNARDO In the *same figure, like* the king that's dead.
> MARCELLUS Thou art a scholar; speak to it, Horatio.
> BERNARDO *Looks it not like* the king? Mark it, Horatio.
> HORATIO *Most like*: it harrows me with fear and wonder.
> (I, i, 52-55)

E più avanti

> MARCELLUS Is it not *like the king*?
> HORATIO *As thou art to thyself*
> (I, i, 74-75)

18. Craig E. G., *Gli spettri nelle tragedie di Shakespeare*, in Id. *Il mio teatro*, Feltrinelli, Milano, 1971, p. 124. Esiste una vasta letteratura sul costume e la rappresentazione dei fantasmi nel teatro shakespeariano, e sul suo impatto rispetto alla ricezione dell'opera messa in scena. Si veda a questo proposito almeno Wells S., *Staging Shakespeare's Ghosts*, in *The Arts of Performance in Elizabethan and Early Stuart Drama*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1991, pp. 50-69; Jones A. R. e Stallybrass P., *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000; e Foakes R. A., *'Armed at Point Exactly': the Ghost in* Hamlet, in "Shakespeare Survey", 58 (2005), pp. 34-47.

E poi Orazio ad Amleto:

> The apparition comes: I knew your father;
> These hands are not *more like*.
> (I, ii, 420-21)[19]

Il riconoscere, tuttavia, non configura qui un'attività di conferma dell'identità altrui, quanto piuttosto un processo di accostamento tra figure somiglianti. Allo spettro ci si riferisce costantemente per via di somiglianza ("like", in enunciati come "non sembra?" "Non assomiglia?" "Non appare come?"). Che lo si voglia intendere in senso platonico (l'identità è riservata agli dei, il soggetto in quanto tale non può essere che somigliante a se stesso poiché in ogni punto della sua esistenza viene marchiato dalla differenza) o materialistico (gli attori che si avvicendano nell'interpretare lo spettro del padre saranno sempre approssimazioni tutt'al più somiglianti alla figura immaginata nel testo), questo processo apre a una strategia del sospetto nei confronti dell'identità. Non è possibile essere "uguali a", neppure a se stessi: ogni personaggio è preso da un divenire tumultuoso il cui mancato riconoscimento da parte degli altri provoca rovina: Amleto appare irriconoscibile, nel dolore del lutto, di fronte a Gertrude e Claudio ("come nei modi interiori dell'animo/ l'uomo non assomiglia più a se stesso", [Claudio, I, ii]), e nella recita della follia impedisce che Ofelia lo riconosca. Da parte sua Gertrude, la madre e moglie amorevole e fedele, nella nuova condizione di sposa dell'usurpatore è irriconoscibile per Amleto; e Polonio, nel voler partecipare da protagonista alle vicende familiari dei regnanti, pagherà con la vita l'errore di non riconoscere il suo ruolo di comparsa.

Solamente il suicidio cristallizzerebbe Amleto in una perfetta coincidenza con l'ultima delle sue variazioni, bloccandone il flusso. Ma, come egli sa, il suicidio non è

19. Corsivi miei.

poi una faccenda da nulla, e la fine di un'esistenza, l'impossibilità ad esempio di disporre la propria vita sotto il segno di un pentimento finale, è precisamente la dannazione che è toccata al padre. Lacan osserva acutamente, a questo proposito, che in *Amleto*

> l'essenziale sta interamente nel fatto che ciò che è accaduto al padre, a quanto lui stesso ci dice, è di essere rimasto pietrificato per sempre in quel momento ["falciato proprio nel pieno rigoglio dei suoi peccati: senza comunione, impreparato, senza estrema unzione, senza poter contrire la sua anima; spedito a rendere il suo conto a Dio col fardello di tutti i suoi peccati" (I, v, NdR)]; a causa di ciò, la riga tirata alla fine dei conti della sua vita fa che egli resti identico alla somma dei suoi delitti[20].

b) ***Il volto***

Il presente attende con Amleto all'ingresso del castello di Elsinore che il passato ritorni. Ma il passato ha bisogno di allestire la sua propria scena, nel tempo che più gli è consono, la mezzanotte, in ciò dichiarando ancora una volta la sua prossimità al teatro, all'arte che avviene in un luogo e in un tempo irripetibili, nell'*hic et nunc* che determina la sua specificità. La simmetria con la condizione della spettatorialità teatrale è così evidente in questo passo dell'opera da risultare didascalica: a un tempo convenuto, un certo pubblico si raccoglie per assistere allo spettacolo che si svolge in uno spazio di norma separato.

Ecco però che re Amleto fa cenno al principe di abbandonare gli altri spettatori, suoi compagni di veglia, per seguirlo verso i bastioni, al che Orazio insorge, poiché sa bene che il teatro, se avvicinato troppo, può esser questione di vita e di morte:

20. Cfr. Lacan J., *Amleto*, da *Il Seminario - Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione*, Einaudi, Torino, 2016.

E se dovesse trascinarvi
verso i flutti del mare, mio signore,
oppure sull'orribile strapiombo
di quel picco sull'acque, e poi, là giunto,
si tramutasse in qualche orribil forma
che può detronizzarvi la ragione
o sospingervi verso la follia?
Pensateci. Già il luogo, per se stesso,
se non ci fosse nessun'altra causa,
mette al cervello brividi d'orrore,
a guardare da quell'altezza il mare
e udir ruggire il flutto sottostante.
(I, iv)

Lo spettro che infesta la scena è in questo senso, hegelianamente, anche spirito. *Spirito del teatro*, che non si lascia riassumere nella bidimensionalità di un presente finzionale, contro uno sfondo di cartapesta. Ha bisogno di altri spazi, di altri scenari, della nostalgia di un'apertura, se è vero che oltre i bastioni si infrangono le onde.

E infatti lo spettro, anche nella sua rappresentazione più teatrale e materialistica, non è mai solo questione di un "teatrante con l'armatura". Shakespeare l'ha dotato sì di un abito esteriore senza il quale non potrebbe manifestarsi, ma ha aggiunto un particolare: la visiera dell'elmo è alzata.

Quando Marcello, Bernardo e Orazio riferiscono ad Amleto l'accaduto si svolge questo scambio:

AMLETO - Armato, avete detto?
I DUE - Completamente, dalla testa ai piedi.
AMLETO - La faccia, allora, non l'avete vista.
MARCELLO - Oh, sì, portava alzata la visiera.
AMLETO - Ah, e v'è parso fosse corrucciato?
ORAZIO - Aveva un'espressione di dolore
più che di collera.
AMLETO - Pallida o accesa?
ORAZIO - Molto pallida.
AMLETO - E v'ha guardati fisso?
ORAZIO - Per tutto il tempo.
(I, ii)

La morte ha dunque in Re Amleto un volto travagliato da vicende umane, un volto che non è una maschera, ma è questa testa dove vive uno sguardo addolorato sulla cima di un cumulo di macerie di ferro, armatura dismessa di tutte le battaglie che il sovrano ha vinto per finire ammazzato a tradimento nel sonno, gelato nel pieno dei suoi peccati, per mano di un fratello.

Ma c'è di più: l'armatura è un guscio che, pur favorendo la nominazione (lo spettro *è* senz'altro quello del re), tuttavia blocca il riconoscimento empatico (*acknowledgement*) da parte di Amleto-figlio. Il cui dubbio, fondamento di ogni successivo discorso sullo scetticismo, è sì relativo alla natura dello spettro, ma è soprattutto fondato sull'incapacità del figlio di istituire una relazione empatica, in questa fase, col padre assassinato. In questo senso dunque l'esposizione del volto non è sufficiente a generare nel principe una passione. Non si tratta cioè solo, come vuole Lacan, del blocco amletico ad assumere il Nome-del-Padre, non è solo il principio della Legge a essere in gioco, e lo vediamo in prima battuta confrontando la scena dell'incontro con quella, successiva, evocata dall'attore attraverso Ecuba.

c) *Il panneggio*

Proviamo ad analizzare queste scene una accanto all'altra:

> Ma, oh!, chi avesse visto la regina
> correre a piedi nudi…
> affrontare con accecanti lacrime
> le fiamme, cinta il capo d'uno straccio,
> quel capo che conobbe il diadema,
> e per veste, a coprir gli scarni fianchi
> disfatti dalle molte gravidanze,
> un lino preso a caso nel terrore.
> (II, ii)

Innanzitutto Ecuba corre: la passione è qui resa dall'urgenza, dall'impellenza del movimento che rompe

le fiamme, che si proietta, nell'agitazione impetuosa del dolore, sulla scena dello strazio. Il panneggio delle vesti è un altro dettaglio cruciale, scomposto com'è nella corsa verso la sciagura.

Il vento che si può immaginare impigliato in queste vesti è lo stesso che agita il panneggio nella statuaria delle Vittorie, ma questa Nike alata di stracci che è Ecuba non accorre a celebrare un trionfo: è il suo sguardo infatti, e quello del testimone che la descrive, a suggellare la fine di un mondo, di una civiltà tutta intera, quella troiana, come riassunta nel corpo del suo re che si schianta sotto i colpi dei nemici. La vicenda di Re Amleto, in confronto, è ben poca cosa, e Foucault in questo senso non sbaglia a parlare, come per l'*Edipo*, della "piccola famiglia incestuosa", della sfera privata eretta a mondo della mitologia borghese. Un mondo intero che diviene per Amleto rimprovero di non essere all'altezza di questo riconoscimento, e tuttavia Amleto non fallisce nell'altro, per certi versi più cruciale. Poiché egli ammette e riconosce la pena di Ecuba: ammette e riconosce cioè che la poesia, e il teatro, riverberano ben oltre la banale ammissione della loro finzionalità. Il peso del dolore di Ecuba, proprio grazie alla sua trasfigurazione teatrale, appare ad Amleto come un portato universale, contro quello parzialissimo della sua vicenda privata.

Il riconoscimento empatico verso la regina troiana è in questo senso una sublimazione essenziale, in Amleto, all'apertura di un'umanità infinitamente espansa rispetto alla singolarità delle vicende che si abbattono su di lui[21].

21. E Carmelo Bene, per via di Laforgue, ha infatti assai bene ridimensionato e poi universalizzato nella finzione questo dolore: "Avevo cominciato con il dovere di rammentarmi l'orrido, orrido, orrido evento, per esaltare in me la pietà filiale, per far gridare l'ultimo grido al sangue di mio padre, per riscaldarmi il piatto della vendetta. Ed ecco, invece, ho preso gusto all'opera! Poco a poco mi scordai che si trattava di mio padre assassinato, di mia madre prostituita, del mio trono.. Andavo avanti a braccetto con le finzioni di un bell'argomento.. E l'ARGOMENTO è bello!" Bene C., *Un Amleto di meno*, p. 1 del copione, nella versione ipg del testo. Manoscritto consultato presso la Fondazione "L'immemoriale di Carmelo Bene". Una

La retorica del movimento inoltre interviene a sottolineare questo scarto tra le due scene: la plasticità potente della scena di Ecuba, che muove l'emozione dello spettatore (e l'emozione è questo essenzialmente, un moto, come denuncia la parola stessa: ex-movere) contrasta decisamente con le movenze ieratiche dello spettro (*appare… si allontana…svanisce… trascorre armato* di fronte ai soldati, *fa cenno ad Amleto di avvicinarsi, con gesto amorevole gli indica di appartarsi*) e con la relativa immobilità di Amleto, il quale solo dopo una seconda insistenza del fantasma si decide a seguirlo, muovendosi allora dietro di lui non senza incertezza.

Se dunque nel riconoscimento di Amleto verso Ecuba, o comunque verso la passione dell'attore verso Ecuba, tutta la plasticità dell'azione gioca un ruolo essenziale, nel riconoscimento del padre al contrario la proiezione empatica rimane come bloccata, sfrangiata attorno quell'armatura che priva il re persino della memoria di un corpo, gelidificandolo nel ruolo e non nell'affetto.

Ma perché riconoscere Ecuba implica in ultima istanza una forma di catarsi, mentre il riconoscimento del padre genera terrore, nel personaggio come nello spettatore, o nello spettatore per il tramite di Amleto il quale, abbiamo visto, in questa scena in particolare, è una figura della spettatorialità? Ritengo che ciò avvenga perché qui non è più il teatro che fa qualcosa per noi (purificarci, nell'accezione aristotelica, divertirci e intrattenerci, in quella borghese, educarci, nella tensione brechtiana), ma il teatro che vuole qualcosa da noi, che ci avanza una richiesta. Che nel caso specifico è una richiesta di vendetta ma, prima ancora, è la supplica di un ricordo. E Amleto vorrebbe ben ricordare, è anzi assai più sollecito nel ricordare che non nel vendicare, come vedremo meglio nel prossimo paragrafo, dotando il fantasma di una nuova presenza a partire dall'allestimento

versione ulteriore del testo risulta in *Hamlet's suite*, in Id. *Opere, con l'Autografia di un ritratto*, Bompiani, Milano, 1995, p. 1172.

della *Trappola per topi*, e dunque proprio grazie a una scena teatrale. *Teatralizzando* il personaggio del re defunto Amleto rimette ferocemente in circolazione la sua memoria quando a Elsinore lo si vorrebbe dimenticare, crea un'azione efficace assai più di quanto non faccia nel disegnare l'architettura della vendetta.

È importante inoltre osservare che dopo la *Trappola per topi*, quando ormai il principe ha riconosciuto per veritiera la testimonianza del fantasma, questo può apparire come una figura dell'affetto, non troppo distante, a ben vedere, dalla presenza evocata nel nome di Ecuba. Il fantasma del re si manifesterà infatti, subito dopo la recita, negli appartamenti di Gertrude, e la sua immagine sarà mutata: stavolta il corpo è cinto dal panneggio di una camicia da notte, immagine assai più prossima a quella di Ecuba che alla sua precedente apparizione[22]. Si direbbe una forma invertita di catarsi, che ha purificato lo spettro-teatro e dannato Amleto-spettatore. In questa nuova apparenza infatti Re Amleto esibisce un progresso nell'espiazione delle sue colpe e un'approssimazione dell'anima purgante al paradiso, oltre a manifestarsi come figura domestica, compresa nell'intimità della famiglia e disarmata nei preparativi per il sonno.

d) ***Sono morto***

La letteratura sul carattere perturbante dello spettro in Amleto è chiaramente sterminata. Vorrei però qui soffermarmi su un'accezione specifica che del perturbante produce Freud e sulle ricadute che ciò presenta nel nostro caso specifico, ossia in relazione al riconoscimento empatico. Freud cita tra le sue fonti un articolo di Ernst Jentsch, datato 1906, nel quale l'autore attribuisce la sen-

22. Cfr. Greenblatt S., *op. cit.*, p. 249. Rispetto al mutato atteggiamento di Amleto verso lo spettro Greenblatt osserva: "Hamlet's response is a confused succession of terror, guilt, and pity, each passion cutting across what he has barely been able to articulate. […]The Ghost's apparition in the closet is strangely suffused with tenderness, pity, and love as well as fear and guilt" (*Ivi*).

sazione del perturbante alla nostra incapacità di distinguere un oggetto animato da uno inanimato. Sommamente perturbanti sono per Jentsch, in questo senso, automi, statue di cera, bambole meccaniche. E Cavell, nel commentare questo passaggio[23], aggiunge che tale sensazione è precisamente alla base dello scetticismo e dell'incapacità di riconoscere le altre menti, poiché nel perturbante perdura pur sempre il dubbio se quello che abbiamo di fronte a noi sia o no una forma di vita. L'argomento tipico di Cavell al riguardo, sulla scorta di Wittgenstein da un lato e di Austin dall'altro, interessa il dolore dell'altro. Come posso sapere che l'altro è in pena? È possibile riconoscere il suo dolore? Secondo lo scettico la risposta è negativa, quando il dolore è esperito singolarmente da un corpo che non è il mio. Non essendo possibile "spartire" un dolore, o provare esattamente la stessa pena, cade per lo scettico il problema e l'esistenza dell'altro. Ciò che condanna al fallimento la tradizionale difesa antiscettica della possibilità di accedere agli stati emozionali altrui è il fatto che tale difesa viene principalmente affrontata in termini cognitivi: rispetto alla conoscenza degli stati mentali altrui non possiamo infatti mai raggiungere lo stesso grado di certezza di quella che abbiamo nei confronti dei nostri propri stati mentali.

Nel suo incontro con lo spettro, e nel mancato riconoscimento di Amleto verso la sua pena a favore di un atteggiamento scettico e di un primato cognitivo, quello che è in gioco è precisamente il riconoscimento e dunque l'attribuzione di una forma di umanità al fantasma, come risulta evidente dalla balbuzie amletica che lo fa esitare tra il pronome impersonale e quello personale (it/him) per riferirsi allo spettro. Sin tanto che Amleto utilizza il neutro, viene aperto uno spazio di congettura

23. Cfr. Cavell S., *The Uncanniness of the Ordinary*, The Tanner Lectures on Human Values, Delivered at Stanford University, 3 e 8 Aprile, 1986, http://tannerlectures.utah.edu/_documents/a-to-z/c/cavell88.pdf.

che deve ancora essere interrogato, come fa il principe appena viene informato dell'apparizione: "Did you not speak to *it*?" e ancora "*It* was armed, you say?" Il pronome *it* è usato principalmente all'inizio del dialogo, quando l'immagine dello spettro ha ancora per Amleto il profilo sfuocato del racconto di Orazio, ma quando il principe chiede all'amico se egli abbia visto il volto dell'apparizione il pronome usato diventa personale

> HAMLET Then saw you not *his* face?
> HORATIO Oh yes, my lord. *He* wore his beaver up.
> HAMLET What, looked *he* frowningly?
> HORATIO A countenance more
> In sorrow than in anger.
> HAMLET Pale or red?
> HORATIO Nay, very pale.
> HAMLET And fixed *his* eyes upon you?
> [I, i, 226-231]

per tornare a quello impersonale dopo questo punto ("Perchance 'twill walk again" [242]; "If it assume my noble father's person/I'll speak to *it*" [243–4]) così che alla breve parentesi in cui lo spettro viene dotato di personalità segue una nuova oggettivazione[24]. Via via che l'azione procede però, fino al culmine della scena negli appartamenti di Gertrude, il pronome personale viene definitivamente assunto, e parallelamente la relazione di Amleto verso lo spettro si carica di pietà filiale, di rimpianto, di empatia.

Riconoscimento dunque si verifica, al quale Amleto aveva cercato sulle prime di sottrarsi. Un riconoscimento empatico che prenderà a divorare il soggetto, a farlo aderire sempre di più allo spettro. Perché nella premessa motivazionale dello scetticismo c'è sì il senso di separatezza, di impotenza nei confronti della possibilità di toc-

24. Si veda a questo proposito Garber M., *Hamlet: giving up the ghost*, in Id., *Shakespeare's Ghost Writers: Literature as uncanny causality*, Metheun, New York, 1987, pp. 124-176.

care la realtà degli altri, ma ciò nasce dal desiderio dello scettico di occupare direttamente la posizione dell'altro, di sconfinare in lui o in lei. Il fallimento di Amleto è in ultima battuta allora il fallimento dello scettico, che inizialmente dubita dell'esistenza dell'altro e poi si proietta in lui senza distanza, senza separazione.

Una volta che Amleto ha ammesso la presenza dello spettro e giudicata veritiera la sua parola, il riconoscimento diventerà cioè così acuto, così totale, così aberrante da produrre una con-fusione e far pronunciare ad Amleto la famosa frase: *sono morto*.

"Sono morto" è, secondo Roland Barthes, lo scandalo dell'enunciazione, il punto cieco di ogni struttura linguistica[25]. Nessuno può affermarla, e nel farlo Amleto si appropria dello statuto dello spettro, si spettralizza da vivo. "Sono morto" genera una categoria trasgressiva nella quale gli opposti (vero-falso, vita-morte, possibile-impossibile) collassano. Tra lo scandalo dell'enunciazione, la sintassi del tempo e qualcosa come la categoria dell'imminenza (ciò che si appoggia sul futuro, ciò che sta per accadere) il fantasma e il principe diventano una cosa sola.

Tuttavia, dal punto di vista dell'ontologia della scena, "sono morto" è un enunciato perfettamente comprensibile. Perché lo spettro e il giovane principe spartiscono la stessa natura di fronte allo spettatore: entrambi sono fantasmi di un altro tempo, di un'altra civiltà. Qui il teatro appare per quello che è: un esercizio memoriale, una macchina di memoria che produce la circolazione di ombre. L'imminenza della morte di Amleto, quella che lui dice anticipandola sulla scena, ma che in fondo è sempre la stessa da oltre quattrocento anni, si mantiene così tra l'ironia metateatrale e l'istante che comporta il silenzio, *il resto che è silenzio*, la chiusura del sipario.

25. Cfr. Barthes R., *Analisi testuale di un racconto di Edgar Allan Poe* (1973), in Id., *L'avventura semiologica*, Einaudi, Torino, 1991, p. 184.

E qui si compie la fusione terminale: il lutto di Amleto finisce per inondare il teatro di cui il fantasma è figura. Lutto e teatro hanno questo in comune, sono due esercizi della ripetizione[26], sono condizioni della possibilità di accettare il mondo, la bellezza, gli affetti, l'arte, come cose che passano. Imparare a essere in lutto può essere il risultato di una vita intera, dice Cavell. Certamente è il risultato dell'opera definitiva del teatro occidentale.

TRE. Il figlio: La memoria dell'infanzia

L'adolescent évanoui de nous aux commencements de la vie et qui hantera les esprits hauts ou pensifs par le deuil qu'il se plaît à porter, je le reconnais, qui se débat sous le mal d'apparaître: parce qu'Hamlet extériorise, sur des planches, ce personnage unique d'une tragédie intime et occulte, son nom même affiché exerce sur moi, sur toi qui le lis, une fascination, parente de l'angoisse.
Stéphane Mallarmé

Il difetto dell'opera

Il diavolo, si sa, si nasconde nei dettagli. *Amleto* è stato dissezionato dalla critica come pochi altri testi del canone occidentale, e nei dettagli della trama e della drammaturgia sta annidato più di un difetto.

> Quando i critici rilevano dei difetti nella costruzione degli intrecci shakespeariani – osserva Stanley Cavell – sapendo che si tratta del grande bardo cercano di scusarlo, di giustificare i difetti con l'estrema bellezza di tutto ciò che sta attorno. La scusa cui si ricorre più di frequente è che tanto, sulla scena, i difetti non verranno notati. Senza dubbio, vi sono difetti di questo tipo, che si possono a volte scusare in tal modo. Ma bisogna anche ammettere che quello che a noi sembra un difetto a volte è voluto. Il fatto di non notarlo diventa, allora, un nostro difetto[27].

26. Si veda a questo proposito Freud S., *Caducità* (1915), breve saggio ampiamente citato da Cavell rispetto alla questione del riconoscimento in rapporto al perturbante.

27. Cavell S., *L'elusione dell'amore. Una lettura di* Re Lear*, op. cit.,* p. 64.

Ora, l'*Amleto* contiene almeno un difetto cruciale, su cui l'analisi continua a infrangersi. Si tratta del doppio allestimento in cui il principe fa teatralizzare agli attori la vicenda dell'uccisione del padre, la cosiddetta *Trappola per topi*, che è prima mostrata in forma di pantomima e poi recitata dagli attori col testo dell'*Assassinio del Gonzaga* a cui Amleto, sostiene, ha aggiunto alcuni versi.

Questo raddoppiamento della rappresentazione porta poi con sé anche l'onere della prova, ovvero la responsabilità e il potere, che il principe accorda allo spettacolo teatrale, di essere a un tempo verifica dell'attendibilità dei fatti denunciati dallo Spettro e, di conseguenza, svelamento della colpevolezza di Claudio. La pantomima viene così descritta:

> Trombe che annunciano l'inizio della pantomima. Entrano due attori, uno vestito da re, l'altro da regina: lei s'inginocchia a lui, come a dimostrargli la sua devozione. Lui si pone a giacere su un'aiuola fiorita, e s'addormenta. Ella, vedendolo addormentato, s'allontana. Subito dopo entra un altro attore-uomo, toglie dal capo del re che dorme la corona, la bacia, versa da una fiala del liquido nell'orecchio del dormiente, e se ne va. Rientra la regina, vede il re morto, fa gesti di disperazione. L'avvelenatore, accompagnato da altri quattro, rientra, si avvicina alla regina, mostra di condividere il suo cordoglio. Il corpo del re morto è portato via dai quattro. L'avvelenatore corteggia la regina, porgendole doni. Ella sembra sul principio restia, ma poi accetta le profferte amorose di lui. Finita la pantomima, gli attori escono.
>
> [III, ii]

Inizia a questo punto il recitato, che ripropone fedelmente, con l'aggiunta del testo, quanto presentato gestualmente nella pantomima. L'antinomia riguarda il fatto che, sebbene le due scene (quella solo mimata e quella recitata) siano identiche nello sviluppo, Claudio non mostra alcuna reazione alla prima. La rappresentazione gestuale del suo crimine, in altre parole, lo lascerebbe indifferente, mentre reagisce sconvolto al recitato, scattando in piedi e facendo interrompere la rappresen-

tazione subito dopo che il personaggio di Luciano, l'assassino e l'usurpatore, pronuncia la sua battuta sul veleno che sta per stillare nell'orecchio del Duca Gonzaga addormentato. Claudio, in altre parole, non *riconosce* la scena che lo smaschera già nella pantomima, ma *si riconosce* in quella recitata.

Tra le interpretazioni di ciò che sembrerebbe un eclatante difetto quella di W. W. Greg in "Hamlet's allucination" (1917) è probabilmente la più celebre, se non altro per la numerosità dei detrattori che l'hanno contestata. Greg sostiene che, poiché Claudio non mostra alcuna reazione alla pantomima, bisogna concludere che il racconto dello Spettro sia falso. "L'unica ipotesi plausibile per spiegare il comportamento del Re è questa: egli nella pantomima non riesce a scorgere la rappresentazione del proprio crimine […]. È questa la sola conclusione razionale: *Claudio non ha assassinato il fratello versandogli del veleno* nell'orecchio[28]". Il critico si spinge oltre e afferma che il problema non è in definitiva la veridicità della parola dello Spettro, quanto il fatto che è lecito dedurre che lo Spettro non si sia mai manifestato se non nella fantasia allucinata di Amleto. La tesi centrale di Greg ribalta la parola di Amleto che sostiene di aver modellato la pantomima sulla testimonianza dello Spettro: sarebbe piuttosto l'*Assassinio del Gonzaga* la fonte su cui Amleto inventa il racconto del padre morto.

Una simile ipotesi, ancorché affascinante, è però in antitesi col dramma che, poco dopo, vede Claudio stesso confermare le accuse dello Spettro (III, iii, 54), confessando di aver compiuto l'assassinio, seppur non menzionando la dinamica dei fatti. Dunque le ipotesi possibili, secondo la critica, si ridurrebbero essenzialmente a due: 1) Claudio non ha visto la pantomima, perché era occupato a parlare con Polonio o con Gertrude (è l'ipotesi, ad

28. Greg W. W., *Hamlet's Hallucination*, in "The Modern Language Review", 12.4 (1917), p. 410.

esempio, di Dover Wilson[29]); e 2) Claudio riesce a trattenere l'emozione durante la pantomima, ma crolla quando la scena che lo smaschera viene reiterata nel recitato (è l'ipotesi dell'"effetto ritardato" proposta con un qualche scetticismo da Greg).

Ma c'è un'altra antinomia che in questa scena fa problema. Alla domanda che Ofelia rivolge ad Amleto su chi sia il personaggio sopraggiunto all'addormentarsi del re nella *Trappola per topi* il principe risponde: "one Lucianus, nephew to the king" (III, ii, 299). Questo Luciano sarebbe il nipote del duca Gonzaga – non del re – e suo assassino. Ci sarebbe dunque un ulteriore difetto nel testo: il cortocircuito che Amleto istituisce tra il nipote assassino del duca (Luciano) e se stesso in quanto nipote del re Claudio e futuro suo uccisore. E proprio questo collasso di una figura nell'altra spinge David Rudrum a scrivere che il motivo del terrore di Claudio, di fronte a una scena in cui un nipote assassina uno zio, non è relativa al vedersi smascherato nella dinamica dell'omicidio di cui si è macchiato, ma una reazione a quella che gli pare come una minaccia di morte che prefigura la scena in cui sarà lui la vittima di Amleto, il nipote[30].

Rudrum propone questa analisi anche sulla scorta di quella, spericolata, che Cavell articola sulla doppia recita.

In "*Amleto* e l'onere della prova" Cavell parte dal sospetto che, sia per il suo contenuto che per le modalità della presentazione, la *Trappola per topi* abbia a che vedere con qualcosa di osceno e contenga, crittografato, un ricordo rimosso dall'io vigile di Amleto.

Seguendo l'interpretazione freudiana de *L'uomo dei lupi* e il dispositivo della condensazione e della sostituzione sviluppato a contatto con quel caso clinico, Cavell scrive: "La mia proposta è di considerare dunque la pan-

29. Dover Wilson J., *What happens in Hamlet* (1935), Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

30. Cfr. Rudrum D., Lodge A. e Christofides R. M., "*The Action to the Word, the Word to the Action": Reading Hamlet with Cavell and Derrida*, in "Angelaki", (2016), pp. 177-191.

tomima un'invenzione di Amleto, diciamo pure una sua fantasia, e in particolare una fantasia che nel ricordo di una scena primaria decifra una scena di rapporto sessuale tra i genitori[31]".

L'avvelenamento attraverso una forma liquida di veleno distillata in un orecchio viene letta da Cavell, utilizzando il meccanismo dell'inversione, come un'azione in cui un soggetto ne insemina un altro tramite un orifizio. In questo caso l'inseminante-assassina sarebbe Gertrude, forma ribaltata e traumatizzata della scena primaria di cui Amleto sarebbe stato un testimone inammissibile.

Chiaramente, nel ricorrere a Freud, Cavell ha bene in mente anche il tratto psicotico che accomuna le due figure assolute del desiderio incestuoso: Amleto ed Edipo. Come Edipo, Amleto fantastica, in forma esplicita nella pantomima, sulla possibilità di uccidere una figura di padre e di sposare sua madre. Siamo quindi sempre alle prese col triangolino incestuoso della famiglia borghese massimamente stigmatizzato da Deleuze, Guattari e Foucault.

Il regime scopico dell'infanzia

Dell'ipotesi di Cavell mi interessa però in particolare il fatto di far risalire a un ricordo d'infanzia – seppur rimosso a livello cosciente – l'intero allestimento delle due varianti della *Trappola per topi*.

Quello che vorrei proporre in questa sede è infatti che nella recita sia in gioco il rapporto di Amleto con la sua infanzia, non nel senso di un trauma rimosso, ma precisamente in una dinamica interna al teatro, a come il teatro interviene nei rapporti tra il bambino e i genitori.

Chiunque abbia un minimo di dimestichezza con i bambini, sa che intorno ai tre anni – e poi in forme diverse e via via più raffinate nel corso di tutta l'infanzia – il teatro, inteso come rappresentazione d'azione, come

31. Cavell S., Amleto *e l'onere della prova*, cit., p. 213.

travestimento, come declamazione, entra immancabilmente e prepotentemente nella loro esistenza quotidiana. Un teatro che già allora è immaginato perché qualcuno, in genere i genitori, vi assista. Ed ecco dunque quell'imperativo che risuona un numero infinito di volte nell'infanzia di ciascuno: "Mamma, papà, guardate!".

Questo regime scopico che l'infanzia esige al cospetto delle proprie rappresentazioni, e che esige innanzitutto dai genitori, appare in luoghi molteplici e insospettabili e in particolare in quelle opere, come *Amleto*, che drammatizzano la relazione genitori-figli nel quadro di una riflessione sulla teatralità.

Depurato dalla trama del delitto e dalle insistenze dello Spettro del re, l'allestimento della *Trappola per topi* potrebbe infatti essere così sintetizzato: Amleto, figura di figlio, di giovane, anche se non di bambino, tuttavia dell'infanzia ha mantenuto una caratteristica fondamentale rispetto al teatro, crede cioè alla verità della finzione, e al potere analogico, e sintetico, dell'azione. Decide così di organizzare una recita che coinvolga una vicenda cruciale della sua famiglia. Questo teatro che egli orchestra è dunque pensato ad uso e consumo dei suoi genitori, della regina sua madre e dello zio patrigno.

Ora, queste azioni dovrebbero mimare fedelmente la dinamica dell'omicidio e quindi atterrire Claudio che si vedrebbe smascherato. Ma, s'è detto, non succede nulla. Non c'è nessuna reazione. Claudio reagirà, sconvolto, solo dopo che gli attori interpreteranno, usando un testo scritto da Amleto, una trama in tutto simile a quella della pantomima. Perché? Perché il re usurpatore ha bisogno del testo per interpretare il senso dell'azione e riconoscer(si)?

Amleto confida come un bambino nel potere di *ottenere effetti reali attraverso poteri immaginari e astratti* (che sia il potere della rappresentazione teatrale o della formula magica non fa differenza). È ben nota la straordinaria capacità d'astrazione e di sintesi che hanno i bambini. Il potere di scorgere, in forme minime e astratte, figure

complesse e addirittura relazioni, e di restituire, nella finzione della rappresentazione e nel geroglifico dei gesti, significati complessi e condensati che derivano dalla loro esperienza.

Claudio è invece una figura d'adulto. Ha bisogno, per capire, che la spiegazione gli sia offerta. Ha bisogno di essere informato (dal testo) per capire il senso dei gesti. Solo allora comprende. Solo allora fugge terrorizzato.

Amleto è allora il bambino che allestisce la scena e che poi la va a spiegare all'adulto genitore e spettatore, perché quello, senza la sua illustrazione, non ci arriva più.

Il segnale segreto dell'avvenire

Nel luglio 1969 viene pubblicata sui "Quaderni piacentini" la prima traduzione italiana di un testo fino a poco tempo prima inedito anche in Germania, "Programma per un teatro proletario di bambini" di Walter Benjamin. Lo aveva tradotto e lo presentava Elvio Fachinelli, straordinaria figura di psichiatra, fondatore dell'asilo libero di Porta Ticinese, intellettuale militante, scrittore. Un appassionato d'infanzia e di pedagogie invertite, in cui sono i bambini a farsi maestri di adulti borghesi e oppressi. Nella sua traduzione del testo di Benjamin si legge:

> Niente sembra alla borghesia tanto pericoloso per i bambini quanto il teatro. Non si tratta soltanto di un effetto residuale dell'antico terrore borghese di fronte ai teatranti nomadi rapitori di bambini. Qui piuttosto si erge la coscienza impaurita che vede evocata nei bambini, attraverso il teatro, la più grande forza del futuro. E questa coscienza impone alla pedagogia borghese di bandire il teatro. Come potrebbe mai reagire, quando il fuoco – in cui per i bambini gioco e realtà si fondono, si uniscono al punto che le sofferenze e le bastonate rappresentate possono tramutarsi in sofferenze autentiche e in bastonate reali – le si fa sentire da vicino[32].

32. Benjamin W., *Programma per un teatro proletario di bambini* (1927), in "Quaderni Piacentini", 38 (1969), ora in Fachinelli E., *Il bambino dale uova d'oro*, Feltrinelli, Milano, 1999, p. 163.

Il teatro sarebbe dunque una forma pericolosa il cui potere, specialmente nell'articolazione che possono farne i bambini, è temuto dagli adulti.

C'è una lettura potente, una diversa profondità che, secondo Fachinelli, scorre nelle righe che Benjamin dedica al teatro dell'infanzia, "in cui la forma di teatro suggerita diventa rappresentativa di un mutato rapporto tra adulti e bambini. Non si tratta di una allegoria, quanto piuttosto di una rappresentazione problematica, attraverso il teatro, del rapporto tra generazioni[33]".

Per mezzo del teatro infantile, e del teatro allestito da Amleto come figura d'infanzia, si manifesta il segnale segreto dell'avvenire, il solo veramente rivoluzionario. Perché non all'"eternità" della scrittura, bensì all'attimo di un gesto come quello che balena nella pantomima, è destinata, sostiene Benjamin, "ogni prestazione infantile. Il teatro come forma fugace, è questa la forma infantile[34]".

Ma soprattutto nel teatro, unico strumento espressivo in cui Amleto cerca di superare forse il trauma di una scena primaria e certamente il peso della consegna paterna, il principe fa segno a un futuro in cui lui, in forma d'attore, sopravvive alla trama di sangue che lo Spettro, lo zio e in fondo anche Gertrude, gli hanno riservato.

Nella logica del triangolo incestuoso mamma-papà-io, in cui l'Io è quello che si colpevolizza di un desiderio aberrante, è la rivincita di Edipo. E con Edipo di Amleto, dei figli, del futuro, e del teatro.

33. Fachinelli E., *Segnale dall'avvenire*, in Fachinelli E., *op. cit.*, p. 166.

34. Benjamin W., *op. cit.*, p. 165.

Alan Read

Orfeo ed Euridice di Romeo Castellucci
Scene dall'ultimo spazio umano*

La mia poltrona all'Opera La Monnai di Bruxelles è ben imbottita, sebbene sia la più economica del teatro. Søren Kierkegaard ne avrebbe apprezzato la natura solitaria, nel retro di un palchetto, in alto e a sinistra della platea. La visione della scena non è completa, ma si sente tutto e si vede chi produce quel certo suono e come.

Nella zona più arretrata del palco vuoto sta una sorta di macchinario di monitoraggio dati, con luci lampeggianti, da cui aleggia una sinistra aria ospedaliera.

Nel maggio 2013 sono seduto su questa poltrona, un programma di sala tra le mani. Non c'è bisogno di conoscere l'opera *Orfeo ed Euridice*, o le sue *dramatis personae,* per notare qualcosa di strano nella lista degli interpreti scelti da Romeo Castellucci per questo suo lavoro. Sotto il ruolo principale di Orfeo e dalla parte di Euridice è stampato il nome Els. Tra Euridice e Amor. Amor è la personificazione, la caratterizzazione dell'amore di Orfeo per Euridice, qualcosa di comprensibile in termini drammatici. Ma Els? Chi è Els?

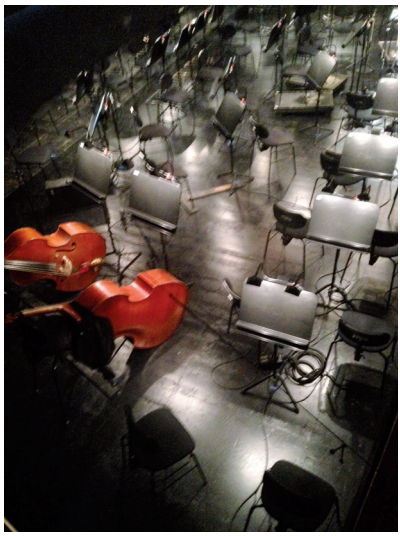


Fig. 1 - Veduta sull'orchestra dell'Opera La Monnai, foto dell'autore.

* Traduzione dall'inglese di Annalisa Sacchi

L'opera è appena iniziata quando appare un messaggio sullo schermo che copre il retro del vasto palcoscenico.

Oggi, in questo stesso momento, Els sta ascoltando l'interpretazione di *Orfeo ed Euridice* di Christoph Willibald Gluck nella versione di Hector Berlioz. La musica eseguita all'Opera la Monnai viene trasmessa direttamente nella stanza numero 416, del centro di neurologia dell'Inkendaal Hospital, a circa 40 km da Bruxelles. L'audio è connesso via wi-fi, mentre il video è trasmesso attraverso banda larga con una connessione mobile. Una troupe cinematografica è stata inviata da Els per inviarci immagini dirette nel corso della performance.

Il nome "Els" è stato scelto per tutelare la famiglia.

L'opera prosegue in proscenio con la più sobria interpretazione possibile, priva di quella spettacolarità e di quel virtuosismo gestuale che si è soliti associare al lavoro venticinquennale di Romeo Castellucci della Socìetas Raffaello Sanzio. Ma al di là dei gesti, avviene qualcosa di avvincente mentre ascoltiamo. La storia di Els scorre a grandi lettere sul largo ciclorama che si apre nel fondale. Veniamo così a sapere che la donna sdraiata nel reparto neurologico di quell'ospedale è nata il 15 luglio 1986. Viveva in un quartiere popolare alla periferia di Bruxelles. Scopriamo che lavoro facevano i genitori e il suo contesto familiare. Dettagli apparentemente banali continuano a scorrere sul video come tanti titoli di coda di un'esistenza insignificante. Els sposa Daniel e hanno due bambini, Adriano e Alessio.

Sono trascorsi una ventina di minuti e l'opera continua a crescere e infiammarsi sotto il testo di questo racconto. Per avere un'idea di quanto sia teatralmente sobria la scena immaginatela essenzialmente occupata da Orfeo che canta ortogonalmente a noi in un microfono retrò. Il 18 gennaio 2013, veniamo a sapere, Els è stata colpita da un malore improvviso e catastrofico. È sola coi bambini a casa. Chiama Daniel al telefono perché la aiuti, ma Daniel non riesce a capire le parole che le escono di bocca. Corre a casa e la trova riversa sul pavi-

mento della cucina, immobile ma con gli occhi spalancati. Pensa a un avvelenamento da monossido di carbonio, ma quando l'ambulanza arriva e la porta in ospedale diviene chiaro che ha avuto un ictus e ha subito danni celebrali responsabili della condizione nota come "sindrome locked-in" o "sindrome del chiavistello". La "sindrome locked-in" è una condizione rara nella quale il paziente è pienamente cosciente degli eventi attorno a lui, ma il corpo è completamente immobilizzato, una paralisi totale ad eccezione delle palpebre che tremolano e si muovono in continuazione.

Quando viene trasferita all'Inkendaal Hospital emerge che, come la maggior parte degli affetti dalla "sindrome locked-in" le sue capacità intellettive non sono state compromesse, ma è incapace di muoversi e parlare. I sensi di Els sono intatti: può udire, vedere, odorare e ricordare. Ci viene descritta la sua routine quotidiana all'ospedale, veniamo a sapere che Daniel le fa visita ogni giorno, e che lei comunica con lui attraverso i movimenti degli occhi e una tastiera alfabetica appesa al muro. Sono in questa condizione da un anno e mezzo. A un certo punto di questo periodo Els ha acconsentito, attraverso la tastiera alfabetica, a far parte di questa produzione, e così anche la sua famiglia. Riceverà un compenso. Non è una volontaria.

Il testo è andato scorrendo adesso per una mezz'ora, quando lascia spazio ad alcune immagini video o filmiche sfocate, che mostrano il passaggio di un veicolo per alcune strade di periferia verso una qualche destinazione. È chiaro che si tratti della troupe cinematografica in tempo reale, nel suo percorso verso l'ospedale dove giace Els. L'opera prosegue descrivendo la sua stessa genesi, che può essere o meno nota.

Basata sul capolavoro di Christoph Willibald Gluck *Orfeo ed Euridice*, l'opera viene presentata a Bruxelles nella versione francese di Hector Berlioz del 1859. Hervé Niquet è al suo debutto come direttore d'orchestra e

Stéphanie d'Oustrac e Sabine Devieilhe interpretano i ruoli del titolo.

La vicenda di Orfeo ed Euridice è probabilmente, come nota Joe Kelleher nel suo *The Illuminated Theatre,* un mito che mette in crisi alcuni assunti circa la "spettatorialità teatrale[1]". È essenzialmente un'ingiunzione a "non guardare!", un mito antiteatrale nella sua versione classica più nota, l'*Eneide* di Virgilio, e più tardi nelle *Metamorfosi* di Ovidio. Euridice viene morsa da un serpente e muore poco dopo il suo matrimonio col poeta e musicista Orfeo, che è incapace, o non è disposto, a rassegnarsi alla situazione. La sua musica, dalla quale non sono immuni neppure i sordi, gli permette l'accesso al regno dei morti, dove si trova ora l'ombra di Euridice. Orfeo può ricondurre il suo amore nel mondo che ha lasciato, a patto che non si volti a guardare Euridice nel percorso. Orfeo però è incapace di adempiere a questa ingiunzione e guardando dietro di sé la consegna agli Inferi per la seconda volta e definitiva.

Il mito parla dell'impossibile ritorno alla terra dei vivi di una donna che è stata ferita a morte. Il viaggio avventuroso del poeta-musicista Orfeo nel regno delle ombre, alla ricerca di colei che ama e che non può lasciar andare, lo conduce ai Campi Elisi. Si tratta di un inaspettato luogo di pace, un idillio campagnolo che tuttavia non può essere abbandonato dai suoi abitanti. È qui che dimora adesso Euridice. Durante il suo viaggio dunque Orfeo viene a conoscenza di una realtà sorprendente: un'enclave, un luogo protetto, vicino e al tempo stesso inaccessibile, *perturbante*, tra la vita e la morte. Sapendo ciò, il fatto che Els si trovi in quel reparto di ospedale diviene forse più comprensibile, se non addirittura un fatto che desideriamo accettare.

Questo lavoro appare composto realmente come un dittico, sebbene i più ne vedranno soltanto una parte, a

1. Cfr. Kelleher J., *The Illuminated Theatre*, Routledge, New York, 2015, pp. 173-178.

Vienna oppure a Bruxelles. Viene messo in scena a Vienna nello steso tempo in cui assisto alla replica di Bruxelles. Nella versione austriaca giace un'altra donna, Karin Giselbrecht, fuori dal palco, in un ospedale viennese. Ma Karin si trova in quello che viene generalmente definito uno stato vegetativo persistente, che è completamente diverso dalla "sindrome locked-in" e solleva questioni etiche altre, e molto più complesse, se non addirittura degli interrogativi legali che ho discusso altrove[2].

Entrambe le produzioni sono in parte una risposta di Romeo Castellucci al noto caso di Eluana Englaro, una donna di Lecco che, in seguito a un incidente automobilistico nel 1992, divenne il centro di una battaglia giuridica tra sostenitori e oppositori dell'eutanasia.

Subito dopo l'incidente, lo staff medico iniziò ad alimentare Eluana artificialmente, ma il padre ingaggiò una battaglia perché venisse rimosso il sondino sostenendo che in questo modo la vita della figlia avrebbe avuto una fine dignitosa. Le autorità si opposero finché la Corte d'Appello di Milano rovesciò la sentenza nel 2009, dopo che la donna aveva trascorso in coma diciassette anni.

Romeo Castellucci non è il primo ad essere attirato da questo caso. Nel 2012 esce *Bella Addormentata*, un film di Marco Bellocchio con Isabelle Huppert, ambientato negli ultimi sei giorni di vita di Eluana. Ma l'approccio di Castellucci verso questa esistenza schiantata è in certo senso inusuale. La sua richiesta iniziale alle famiglie a Vienna e Bruxelles implicava il loro accordo per mettere in scena, ossia collocare fisicamente, qualcuno affetto da uno stato vegetativo persistente sul palco stesso, come un elemento intrinseco nel progetto della produzione di *Orfeo ed Euridice*.

Poi, forse in un raro caso di ridimensionamento, o per una perdita di coraggio della sua teatralità istintiva e radicalmente inclusiva, Castellucci ha rettificato la sua

2. Ho affrontato la questione nella conferenza internazionale *Law and the Curated Body*, Osgoode School of Law/York University, Toronto, Marzo 2015.

richiesta in una dimensione forse più modesta, incontrando a Bruxelles la disponibilità di più di una famiglia e della stessa Els. Ciò che sto descrivendo è il risultato del loro comune accordo.

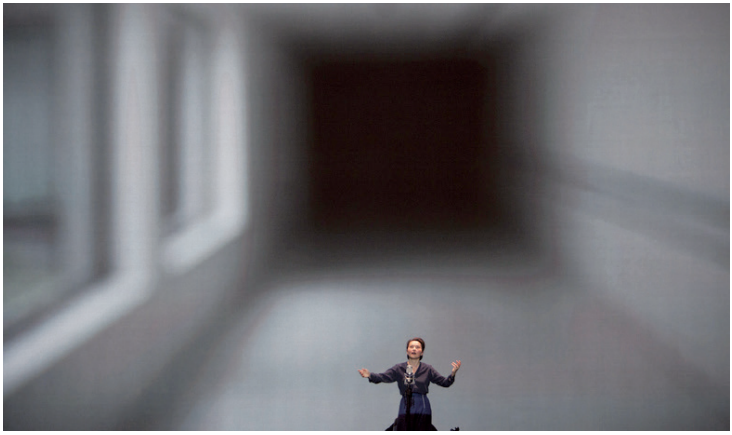


Fig. 2 - *Orphée et Eurydice*, La Monnaie, Bruxelles, 2014, qui ritratta Stéphanie d'Oustrac nel ruolo di Orfeo, Photo credit: Bernd Uhlig/ La Monnaie.

Il programma, in entrambe le sedi, ci informa della volontà di Castellucci di esplorare poeticamente e scientificamente uno degli ultimi continenti sconosciuti, il cervello umano, con Gluck come guida. Ma per me questo evento finisce per avere a che fare molto meno col cervello e con la sua materialità mnestica che con Els, con la sua figura insistente, intera, confinata in un letto a Bruxelles, in tutta la sua corporeità affranta. È questa memoria, la mia personale nella performance, che desidero esplorare qui poiché, come pochissime altre immagini performative, è rimasta con me in una dimensione persistente e problematica per la quale il termine "memoria" risulta in qualche modo inadeguato.

Quando, con la troupe cinematografica, arriviamo all'ospedale dove Els giace, siamo nel pieno dell'opera. Seguiamo la troupe per i corridoi dell'ospedale e, mentre avanziamo, notiamo degli orologi che indicano l'ora che è

la *nostra* ora, in quella sala completamente diversa che è l'Opera di Bruxelles. Sotto di me il direttore d'orchestra, Herve Niquet, splendente nel suo frac, è l'immagine mobile e dinamica della vita-vissuta, mentre conduce la sua orchestra ad esprimere il lirismo del lavoro con precisi ma potenti movimenti delle braccia. Virtuosismo incarnato.

Quando entriamo nel reparto dell'ospedale nella stanza numero 416 la macchina da presa mette a fuoco per la prima volta Els, anche se io non descriverò qui l'immagine inquadrata, per ovvie ragioni. Vediamo il letto e non possiamo sostenere la vista che ci riserva, ma chiaramente lo facciamo. L'immagine è ampia poiché lo schermo abbraccia la totalità dell'area del backstage: trenta metri per venti. E mentre per la prima volta veniamo a contatto con la figura nel letto, con Els, d'un tratto ci rendiamo conto che la sua testa è in qualche modo più grande di quanto avessimo immaginato, o che lo sono le orecchie. Chiaramente eravamo stati informati della cosa all'inizio e io l'ho dimenticato. La donna indossa delle cuffie audio perché sta ascoltando l'opera che *noi stessi ascoltiamo*.

Lei è l'"atto" che siamo giunti a vedere. Realizziamo ora che stiamo ascoltando insieme quest'opera, in due luoghi del tutto distinti. Ho chiamato questo teatro "l'ultimo spazio umano" per ragioni a cui arriveremo entro la fine del presente saggio.

Le cantanti, eseguendo le parti di Orfeo ed Euridice, occupano posizioni rialzate in questo punto della produzione, come fossero in una prospettiva arretrata rispetto allo schermo, ma sono figure sottili a paragone del vasto volto, del volto di Els. Non vogliamo guardare, nel senso che sappiamo che non *dovremmo* guardare, ma dobbiamo. Orfeo ed Euridice cantano il loro dialogo con ciò che appare come Els che "ascolta" da un altro mondo, o almeno da un altro luogo, a quaranta chilometri, ma un mondo a parte da quello in cui ora noi stiamo ascoltando nelle *nostre* poltrone.

Quando la cantante che interpreta Orfeo si volta a guardare Euridice, trasgredendo ciò che gli era stato

proibito, lo schermo diventa improvvisamente bianco. Euridice e il volto della donna scompaiono. Tutto piomba nell'oscurità, inclusa la sinistra fila di monitor tecnici che hanno fatto risuonare la loro amplificazione ibrida o ospedaliera, luci a sostenere le voci, per tutto il corso dell'opera dalla parte del palco. La vista è andata, e così anche la voce.

Poi arriva una rivelazione sensazionale inaugurata dalla figura d'amore, Amor, che entra con una candela elettrica e la trascina contro lo schermo che copre l'area posteriore del palco.

Romeo Castellucci improvvisamente apre lo spazio scenico svelandone la profondità, mostrando una scena rurale illirica favolosamente naturalistica, nella quale Euridice, o perlomeno un doppio corporeo di Euridice, si materializza svestita mentre corre proiettata verso un vasto lago dove volteggia dando al mito il lieto fine che i nostri tempi reclamano.

Ma non mi soffermerò in questa sede sullo spettacolo, poiché ho intenzione di concentrarmi su alcuni gesti più circoscritti.

Mentre l'Opera si approssima al suo feroce, appassionato finale, Els riappare nel suo letto d'ospedale sullo schermo. Ci ritiriamo silenziosamente dal reparto d'ospedale dove l'abbiamo osservata ascoltare l'opera attraverso le lenti della telecamera in tempo reale. Le palpebre di lei stanno tremolando, è chiaro che sta rispondendo a ciò a cui anche noi stiamo reagendo, nello stesso tempo in cui lo stiamo facendo, ma verosimilmente non ci troveremo mai a discutere insieme di questo lavoro. È rarissimo infatti per i pazienti affetti dalla "sindrome locked-in" riemergere dalla condizione nella quale sono bloccati.

Irreparabile

In un tale stato sospeso cosa può esserci da dire su una condizione e insieme su un'opera del genere che non gravi ulteriormente, in un atto ermeneutico, come un altro lavoro di critica sulle giovani spalle di Els?

La produzione ha sollevato delle polemiche verso quella che è stata percepita come un'insensibilità per il corpo affranto della donna, e per il modo in cui Els viene assoggettata, attraverso l'occhio della lente, a un'esibizione a distanza.

Mi sono sforzato qui per evitare di ripetere quell'atto, chiaramente non riproducendo alcuna immagine dalla scena, se non per quella via ecfrastica che qualsiasi lavoro performativo richiede per memorizzare ciò che non è più[3]. Ma per essere chiari prima di procedere, le questioni giuridiche del "consenso informato" che circolano intorno a questa performance sono state sì incriminate, ma non sono poi così complicate, e non differiscono da quei casting consensuali che sono avvenuti per anni nelle arti quando si ha a che fare con soggetti per i quali autonomia e dipendenza non sono esclusivamente ideali astratti.

In questo senso è sufficiente evocare il famoso film *Import/Export* (2007) del cineasta austriaco Ulrich Seidl, con le sue atroci scene girate in caseggiati ucraini e in reperti geriatrici in Austria, dove le questioni legate al consenso informato dei partecipanti giungono a livelli decisamente problematici[4]. A confronto con quel geniale, scintillante horror show di realismo estremo, quello che sto descrivendo qui si trova piuttosto nel versante del *riparatore*, dell'omeopatico.

In realtà possiamo ricapitolare le questioni che questa performance solleva entro categorie come l'Autonomia, la Capacità e la Vitalità. Come tutti i giuristi sanno, in *Schloendorff vs Society of New York Hospital* il giudice Benjamin Cardozo ha espresso la formula classica che è continuamente citata quando si discute di consenso: "Ogni individuo adulto e capace ha il diritto di decidere

3. Si veda Joe Kelleher per una magnifica disamina sul metodo ecfrastico, *op. cit.*, pp. 171-174.

4. Ironia della sorte, Seidl fu battuto per il Premio al Miglior regista a Cannes in 2007 da Julian Schnabel che vinse col film *The Diving Bell and the Butterfly.*

cosa debba essere fatto col suo corpo; e un chirurgo che effettui un'operazione senza il consenso del suo paziente commette violenza personale (*assault*) dei cui danni è responsabile[5]". Qui il concetto di autonomia si impone con certezza. È quanto di più vicino possiamo trovare a un assioma fondamentale di giurisprudenza medica.

Uno dei principali problemi che deve affrontare chi voglia demitologizzare l'autonomia e rimetterla al suo posto, come Charles Foster di Oxford University, è la visione risibilmente artificiale che la giurisprudenza medica tende a dare del concetto di "capacità". È una visione monolitica: almeno in giurisprudenza, la capacità è qualcosa che si possiede o non si possiede. Chiaramente a un certo livello la giurisprudenza medica riconosce che non si tratta di questo. Ma l'autonomia è la sola responsabile della fossilizzazione dell'idea di capacità. La capacità aleggia come uno spettro dietro al dibattito sul consenso: il paziente competente è "colui che ha capacità".

Se il confine tra capacità e incapacità è confuso, la presa dell'autonomia sulla legge è generalmente indebolita. Esiste un'importante presunzione: che cioè un paziente sia in possesso della capacità a meno che, e fino a quando, ne venga dimostrata l'incapacità. Ma pensando ad Els potremmo chiederci in questo contesto, seguendo il filosofo della vita Frederic Worms: "Che cosa è vitale?" Porre una domanda che è al tempo stesso auto-evidente – persino urgente (come si potrebbe vivere senza sapere cosa è vitale?) – e paradossale (chi può indagare in modo esplicito su ciò che è vitale?)[6]. In questo modo emergono nel ragionamento alcuni paradossi che vorrei chiamare, sulla scorta del filosofo settecentesco Denis Diderot, "il paradosso del Paziente".

5. Per una completa serie di saggi relativi a questi temi si veda la collezione critica *The Care of Life*, a cura di M. de Beistegui, G. Bianco e M. Gracieuse, Rowman and Littlefield, Londra, 2015. I passaggi che seguono in questa sezione sono largamente debitori verso questi saggi dove si affrontano questioni giuridiche.

6. Worms F., *What is Vital*, in *The Care of Life*, cit., pp. 47-60.

Il primo e più importante paradosso è quello che chiamerò il paradosso del "minimo e dell'esteso". Quando ci chiediamo cosa sia vitale potremmo, come fa Frédéric Worms, partire dal riconoscere qualcosa come un livello minimo, un minimo che sarebbe vitale, qualcosa in assenza del quale non è possibile vivere. Corrisponderebbe questo a ciò che in altre parole chiameremmo "bisogno": acqua, aria, pane, cose che spesso assumono la forma di un elenco aperto e passibile d'essere esteso[7]. Questo potrebbe includere non soltanto elementi di stretta necessità, ma anche cose superflue, dei lussi che non ci richiederebbero di porci un interrogativo politico circa il valore di questo genere di cose, ma un interrogativo ontologico sull'importanza, in una certa esistenza, di cose apparentemente superflue. Un lusso com'è la performance forse? Che differenza può fare che Els partecipi a qualcosa di così eminentemente superfluo come il teatro?

Così, come sottolinea Worms, non si può stabilire il minimo senza ricorrere all'esteso, nel limitare il vitale al minimo si deve estendere quel minimo in modo da definire cosa possa essere superfluo. Questo è quanto Romeo Castellucci ha fatto effettivamente *con* Els, non per lei.

Se questa è la situazione con Els affetta da "sindrome locked-in", cosa si può dire di Karin Giselbrecht che nel suo stato vegetativo assume il ruolo di Euridice nella produzione viennese? Esiste qualcosa di "peggiore della morte", com'è nelle riflessioni di Jean-Francois Lyotard, Theodor Adorno e Jacques Derrida? Se esiste qualcosa di peggio della morte, o persino di più letale della morte stessa, è anche perché il vitale non è riconducibile alla mera vita, o forse perché esistono variazioni entro il vitale, sia di tipo estensivo che intensivo, che lo caricano di un'ambiguità tra un minimo e un massimo, simile al concetto di sopravvivenza?

In effetti, a partire dal 1968, l'arresto cardiaco non equivale più a morte certa, e da quel momento solo la

7. Ivi, pp. 50-52.

diagnosi di "morte celebrale" viene considerata la formula medica e legale dell'avvenuto decesso. L'attività elettroencefalica è divenuta il soggetto di una serie di osservazioni prodotte quotidianamente nell'attesa della sua cessazione. La dichiarazione di decesso, per secoli lasciata alla discrezionalità della famiglia o del medico, è oggi oggetto di un protocollo scientifico che prevede l'attesa di un certo numero di ore dopo l'estinzione dell'attività elettrica del cervello, la riunione di un comitato di esperti e dottori, le osservazioni e gli esami postumi e quindi l'attesa di altre ore prima di informare la famiglia. Oggi, sancire l'avvenuto decesso assomiglia sempre più a una procedura sperimentale d'ordine scientifico. Milioni di persone, a partire dal 1968, sono state spinte nel reame dei "morti viventi" – quand'anche per poche ore.

Quando pensiamo alla conclusione della vita, e quando consideriamo la definizione di morte, commettiamo l'errore di guardarvi come fosse una questione "bioetica", come fosse solo una questione di etica medica. Al contrario, simili dibattiti mostrano chiaramente che sia la vita che la morte sono concetti *politici*. Non tanto perché fanno riemergere la lotta senza tempo per affermare il potere del sovrano sulla nuda vita, come Giorgio Agamben suggerisce, ma piuttosto perché sottolineano l'articolazione tra uno spazio scientificamente concettuale e uno spazio politico che non è più esclusivamente definito dalla decisione della sovranità.

La decisione che dobbiamo prendere noi, tutti noi in quanto pubblico di questa azione, è: "cosa bisogna fare quando nulla può essere fatto?". Il teorico e attivista politico Franco 'Bifo' Berardi si chiede:

> qual è la posizione etica che dovremmo adottare quando le condizioni del comportamento etico sono cancellate, dato che i fondamenti del valore economico, un tempo prevedibili e regolari, sono diventati aleatori e imprevedibili?
> L'etica era fondata sulla prossimità dell'altro. Il comportamento etico implica necessariamente un senso di solidarietà, la perce-

zione di una comunità, un territorio, un destino condiviso, ed è finalizzata alla ricerca comune di un comune futuro[8].

Credo che sia questa la domanda che Romeo Castellucci ci sta rivolgendo nella sua versione dell'*Orfeo ed Euridice*. Els è altrove, non è con noi. È proprio la sua distanza da noi che ci impone di misurare la nostra distanza da lei. Se mai c'è stata un'opera nella quale c'è qualcosa da fare quando nulla può essere fatto, allora è questa. Ma questa apparente incapacità chiaramente si sta realizzando in un teatro, il che ci permette, attraverso gli effetti, di sperare, anziché disperare.

Non avremmo conosciuto Els se Romeo Castellucci non ci avesse presentato la sua 'vita', per non dire lei stessa, e c'è, bisogna ammetterlo, un problematico voyeurismo all'opera nella visita che facciamo al suo reparto medico. Ma sebbene io riconosca le ovvie questioni che si spalancano quando una telecamera inquadra un essere umano così colpito, voglio qui, giunto al cuore di questo saggio, concentrarmi su ciò che Els stessa ha *reso possibile*, quando ha cercato di essere inclusa in questo evento. Dopo tutto lei possiede, come tutti, dei "diritti di performance", e sembrerebbe il colmo della diseguaglianza esiliare dal palco quelli a cui è toccato di vivere nella "sindrome locked-in", e di legiferare, attraverso il filtro dispotico dell'obbrobrio popolare, che sono gli unici *senza il diritto* di performare.

Nel reclamare per sé il diritto di performare, e nel performare, che tipo di performance è dunque quella di Els? Nei fiumi di inchiostro che sono stati versati su questa sensazionale produzione, non mi è capitato di vedere commenti sulla performance di Els diversi dalla compassione verso la sua condizione o dalla legittima indignazione contro il fatto stesso che lei vi avesse preso parte.

Dunque, fatemi ora trascorrere un po' di tempo *con* Els *nella performance*. Non sto facendo altro che rispon-

8. Berardi F. 'Bifo', *Heroes. Suicidio e omicidi di massa*, Baldini&Castoldi, Milano, 2015.

dere in piccolo, in debole misura, all'invito di Eve Kosofsky Sedgwick a sperimentare quello che lei definisce una "lettura riparatrice", e per un'ironia che spero lei avrebbe apprezzato, ciò inizia da una lettura dell'irreparabile[9].

Raggiungendo Els nella sua camera, attraverso il medio dello schermo, non siamo solo invitati a considerare la sua "immobilità", ma anche indotti a relazionarci in modo serio al suo *stato*. Non solo al suo stato, ma al tipo di *atto* che lei ci offre in quello stato, come testimoni. E il suo stato è, qui e ora, in qualche modo il contrario del potenziale che la performance ci promette sempre quando fa apparire un atto, poiché il suo stato è, per definizione, irreparabile. Uno stato che non può essere curato e di conseguenza non può essere riparato. Els non può essere riparata. Non si conosce alcuna cura per la "sindrome locked-in". L'atto di Els è dunque affascinante e terribile, come nel pieno di uno stupore, e ciò ha a che fare con lo stato di *inerzia* di questo corpo. Per tutto ciò l'irreparabile chiaramente *non è nulla*. Per Els in un certo senso è "tutto". E ovviamente è tutto quello che abbiamo come testimoni, quando lei inonda lo schermo mentre le soliste, che prima pensavamo essere gli agenti dell'opera *Orfeo ed Euridice, sono* rimpicciolite sul palco dalla sua magnitudine impassibile.

È così che il filosofo (e attore, bisognerebbe sempre ricordare) Giorgio Agamben descrive la condizione dell'*irreparabile*: "Irreparabile significa che le cose sono consegnate senza rimedio al loro esser-così, che esse sono, anzi, proprio e soltanto il loro *così* […] ma significa anche che, per esse, non vi è letteralmente alcun riparo possibile, che, nel loro esser-così, esse sono ora assolutamente esposte, assolutamente abbandonate[10]".

Se i modi in cui in genere pensiamo il mondo sono compresi tra i due poli della necessità e della contingenza,

9. Si veda Kosofsky-Sedgwick E. sul concetto di "Reparative Reading" http://sydney.edu.au/arts/slam/downloads/documents/novel_studies/3_Sedgwick.pdf consultato consultato l'11 agosto 2015.

10. Agamben G., *Irreparabile*, in *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001, pp. 28-29.

della pretesa e dell'accidente, il mondo che quest'opera ci presenta è quello del "non essere in grado di *non essere*".

La necessità che nonostante o forse a causa di tutto Els continui a vivere, la potenzialità di *poter non essere*, è questa la contingenza che aleggia su situazioni come quelle esemplari dei casi giudiziari di alto profilo, dove si cerca il diritto di terminare un'esistenza in condizioni simili, ed è quanto diventa evidente e perturbante su questa scena. Ma qui ci viene anche mostrata una situazione straordinaria dove Els è in grado di "non non-essere", dove lei è appunto capace dell'irreparabile. Ed è questa capacità, il potenziale edificato sulla vastità della sua impotenza, che ci viene incontro in quel reparto d'ospedale, e la risposta in tempo reale nella platea dove siedo ora. Alla fine in quella stessa poltrona, solo tra altri nei nostri differenti, sebbene non del tutto estranei, stati di impotenza in quanto spettatori di un dramma nel quale non abbiamo nessunissimo mezzo di intervento, quali che siano le nostre migliori intenzioni come individui capaci di provare pietà.

Dirò giusto qualche altra parola su questo stato dell'irreparabile, come se ci fosse qualcosa che ci chiede di interpretare quanto è in qualche modo "non irreparabile" e al quale darò il nome di "Effetto Lazzaro". Lo stato dell'irreparabile consiste nel fatto che "le cose sono proprio come sono", consegnate irrimediabilmente al loro modo d'essere. Gli stati di cose sono irreparabili comunque essi siano: tristi o lievi, atroci o beati. Come sostiene Agamben: "come tu sei, come il mondo è – questo è l'Irreparabile[11]".

Spinoza definisce irreparabili due cose: la certezza della sicurezza e della disperazione. Nella figura di Els entrambe sono in gioco in una simultaneità problematica: non si teme per lei, poiché si trova nel più sicuro luogo possibile, ma si potrebbe disperare per la situazione. Quello che è stato rimosso da questa circostanza, ciò che rende le situazioni umane così ansiose ed esilaranti, è *il*

11. *Ibidem.*

dubbio. Qualsiasi elemento di dubbio è stato prosciugato in questa scena ed è ovvio da ciò che sappiamo, e da ciò che vediamo, che le cose *staranno così*. Non ha importanza se ciò produce gioia o tristezza. Anche l'inferno e il paradiso possono essere la stessa cosa qui, o possono essere entrambi rimpiazzati da quel termine mediano che Castellucci ha mostrato nel suo lavoro sulla *Divina Commedia*, di cui è una sorta di esperto, cioè lo stato del Limbo. *È così*. Le cose stanno o, in questo caso, giacciono, *così*.

Tutta la performance è chiaramente solo e sempre *così*, cioè "in quanto tale". È la prima di alcune piccole definizioni di performance che offrirò. "Così" significa "non altrimenti", che a sua volta potrebbe essere una definizione della performance. Come sostiene Agamben: "Vedere semplicemente qualcosa nel suo essere-così: irreparabile, ma non per questo necessario; così, ma non per questo contingente – è l'amore[12]". Io *amo* questa performance. È ovvio. Essa *è* tutto ciò che è.

Riparabile

La condizione dell'*irreparabile* non è forse, intuitivamente, la prima a cui penseremmo quando ricordiamo la performance.

Il Santo patrono della performance, colui che resiste ogni volta all'irreparabile, dovrebbe chiaramente essere Lazzaro che, dopo Cristo, è la figura iconograficamente più rappresentata del catalogo cristiano. Vorrei ipotizzare che è "l'Effetto Lazzaro" a perseguitarmi mentre siedo immobile a guardare l'immobilità di Els, nel mezzo della *motilità* vicaria dell'Opera, di fronte e tra noi all'Opera di Bruxelles. E le braccia dei musicisti, nella sezione degli archi, ci erano mai apparse tanto palpabilmente presenti, tanto energiche, tanto libere?

Dunque quali sono le caratteristiche dell'Effetto Lazzaro? Si inizia dalla "speranza cieca" che direi sia costitutiva di ogni performance. La prima volta che sentiamo

12. Ivi, p. 77.

parlare di Lazzaro è nel Vangelo di Giovanni "Il nostro amico Lazzaro si è addormentato, ma io sto per svegliarlo" (Giovanni 11:11). Nonostante Giovanni, però, dobbiamo ammettere che ora, nel 2014, Lazzaro *è morto*. Non c'è ombra di dubbio. Morì, risorse, e poi morì ancora. Non è così? Se fosse vivo oggi, lo sapremmo. Sono d'accordo col grande lazzariano Richard Beard, su questo punto[13]. Qualcuno l'avrebbe postato su facebook. Altre certezze sono più difficili da reperire, ma Richard Beard recupera il tempo perso nel far risorgere ancora il corpo di Lazzaro.

Ed ecco come ci viene presentato in Giovanni: "Un uomo di nome Lazzaro, che viveva in Betania, nella parte meridionale della Giudea vicino a Gerusalemme, era malato" (Giovanni, 11:1) Giovanni non dice da cosa fosse affetto. Come racconta Richard Beard nella sua trattazione di questa figura immaginaria, le malattie più comuni all'epoca erano la tubercolosi, le patologie degli occhi, la scabbia, il vaiolo, la malaria e la malnutrizione. Lazzaro non era contagioso, come chiarisce Giovanni, e viveva con le due sorelle, Maria e Marta. Queste continuano ad apparire durante tutto l'episodio, senza rischio apparente, dunque quale che fosse la malattia di Lazzaro, certamente non era trasmissibile. E soltanto Lazzaro è nominato nel Nuovo Testamento cristiano come amico di Gesù. L'unico amico di Gesù, più precisamente, il solo che potesse farlo piangere. Lazzaro è ovunque, oltre che nei Vangeli. Non c'è un Vangelo secondo Lazzaro, e se ci fosse stato, sarebbe stato *fatto sparire*, poiché chiaramente avrebbe conteso alla Passione di Cristo il primato per il suo fascino popolare. Lazzaro era uno dei soggetti preferiti degli affreschi e dei rilievi marmorei in tutto il mondo antico: insieme a Gesù è la raffigurazione più comune sui monumenti delle necropoli cristiane di Roma. Era particolarmente popolare sulle

13. Si veda Beard R., *Lazarus is Dead*, Harvill Secker, Londra, 2011, per un fantastico viaggio nell'immaginazione di Lazzaro cui condurrà anche il mio argomentare.

ceramiche, nei mosaici e nelle sculture, comprese quelle di Langres, nel Nord Est della Francia.

Le informazioni che possediamo sulla fisicità di Lazzaro provengono essenzialmente dal momento in cui egli emerge dalla tomba (un'altra pretendente al titolo di *ultimo spazio umano*), quattro giorni dopo la morte. Di solito viene immaginato ben rasato, il che, a confronto dei barbuti astanti, lo fa apparire stranamente "sistemato" per la sua famosa ricomparsa. È un trentaduenne, come Gesù, è nel fiore degli anni. È ricco. Secondo Giovanni possiede una sontuosa tomba con due camere separate e una porta scorrevole, il che ne fa un *ultimo super-spazio umano*. In quanto cadavere è avvolto nel lino, il miglior tessuto possibile all'epoca per un sudario. C'è in casa almeno una bottiglia di profumo che Maria usa per lavare i piedi di Gesù. Lazzaro è un ricco mercante, nel racconto che della sua vita, e morte e vita, fa Richard Beard. È un arricchito.

Ma la resa particolare di Lazzaro che state vedendo qui è interessante per una ragione diversa dal suo posto all'interno del lungo lignaggio di questa memorizzazione. Quando Denis Diderot aveva l'età delle mie figlie crebbe a Langres negli anni venti del Settecento, su un promontorio calcareo nel Nord Est della Francia, in conflitto con la sua famiglia di coltellinai e il suo collegio di Gesuiti locali.

Dovette essere stato un visitatore costante della Cattedrale che si trova in cima al paese, San Mamete, solo a cento metri dalla casa a due spioventi in Place Chambeau dove viveva.

Nella remota Cappella a Nord Ovest di quella cattedrale si trovava un rilievo in porcellana quattrocentesco raffigurante la resurrezione di Lazzaro dalla morte.

Anche qui Lazzaro si erge sulla sua tomba, una solida piattaforma simile a un palco, ed è circondato da un folto pubblico di curiosi. Almeno lo era quando ho scattato questa immagine la scorsa estate durante la nostra tappa annuale con la mia famiglia, in viaggio verso sud per il

Fig. 3 - Bassorilievo raffigurante la resurrezione di Lazzaro, Cattedrale di Langres, 1450 circa.

Fig. 4 - Casa di Diderot.

Fig. 5 - Cattedrale di San Mamete.

Festival di Avignone. I testimoni di questo miracolo sono chiaramente divisi a metà e separati da un angelo che delimita l'orizzonte del lavoro.

Guardando in alto, sulla destra, stanno i discepoli, tutti e dodici, apparentemente annoiati dall'apparizione innanzi a loro. Evidentemente hanno già visto questo genere di cose.

A sinistra e simmetrico al primo, si trova un altro gruppo di persone, gente del posto, e questi non sono annoiati. Sono esterrefatti e manifestano il loro stupore con le mani e i volti e le mascelle spalancate. Questa paura non affonda solo nel fetore: la puzza di Lazzaro è stata, per i sei mesi precedenti in cui è stato mortalmente

ammalato, un promemoria mortale dei limiti temporali della carne, ma ora è una questione degli affetti della performance stessa. Non è l'odore, ma il ritorno di Lazzaro che ha colpito questi spettatori muti. È piuttosto il senso secolare della noia del professionista opposto all'entusiasmo affettivo della comunità profana ad essere evidente in questa scissione radicale tra le due metà del rilievo di porcellana.

Diderot dovette aver conferma, in questo dipinto, di un senso stucchevole che pervadeva Langres, e dovette realizzare che la cittadina non avrebbe potuto trattenerlo, mentre la capitale chiamava. Ma portò con sé questo dalla Cattedrale sulle Tuileries di Parigi, un ricordo del paradosso del performer, colui che, avendo garantita "una vita", avrebbe generato concentrazione e distrazione in egual misura. È questo che voglio chiamare l'"Effetto Lazzaro", il sentimento di speranza che segue un effetto teatrale che si sa essere vero[14]. L'Effetto Lazzaro ci ricorda che il teatro, a differenza del mondo irreparabile, è sempre stato un posto dove ci è data la possibilità di "ricominciare da capo".

Dopo che Diderot ebbe lasciato Langres, e Lazzaro, alla volta di Parigi, dobbiamo ringraziare la passione dei parigini per il teatro nel XVIII secolo per la prima disamina secolare sull'arte dell'attore. Nel dialogo che Diderot intitola *Paradoxe sur le Comedien,* un saggio scritto nel 1773 e pubblicato postumo nel 1830, che ho letto solo in inglese a causa del mio francese stentato, appare un impasse quando uno degli antagonisti, chiamato Secondo, propone all'altro, Primo, l'idea di testare la loro teoria, lungamente sviluppata passeggiando, e "riparare a teatro" (*repair to the theatre*). Riparare a teatro è un peculiare modo inglese per dire *andare* a teatro, che tuttavia trattiene traccia – molto graziosamente, anche – di quel *riparabile* che sto braccando.

14. Si veda il saggio esemplare di Enders J., *Performing miracles: mimesis of Valenciennes*, in *Theatricality*, a cura di T. Davies, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, pp. 40-64.

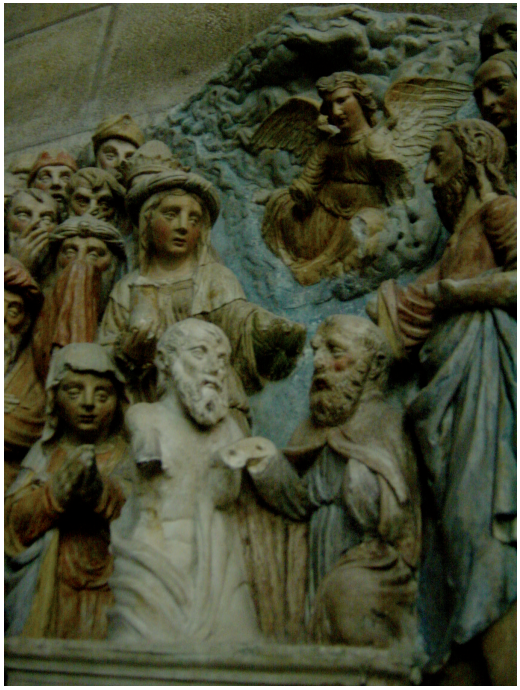


Fig. 6 - Resurrezione di Lazzaro.

Questa interruzione dalle astrazioni della conversazione, questo deviare dal sentiero della speculazione per incontrare la *prova materiale*, è un diversivo, un gesto verso la pratica teatrale destinato a ripiombarci in altra conversazione e altra teoria.

Diderot, il narratore, osservando la scena descrive quanto avviene: "I nostri due interlocutori andarono a teatro, ma poiché non trovarono posto finirono per deviare verso le Tuileries. Camminarono per un po' in silenzio[15]". In realtà borbottando tra di loro, e Diderot insiste di essere in grado di *riferire esclusivamente* "le idee dell'uomo del paradosso".

Dobbiamo supporre dunque o che Diderot sia sulla scia di Primo mentre questi passeggia sulle Tuileries con

15. Lacoue-Labarthe Ph., *Typography*, Stanford University Press, Stanford, 1989, p. 249.

Fig. 7 - Discepoli testimoni della resurrezione di Lazzaro.

Secondo o, com'è facile immaginare, che Primo esponga gli argomenti di Diderot che, per questa ragione, riporta solo le sue parole. Il filosofo francese Philippe Lacoue-Labarthe si fa gioco di questo dilemma nel quale, egli sostiene, "nulla ci permette di decidere[16]".

L'interrogativo da considerare qui è: "Chi afferma il paradosso? Cos'è il soggetto di un paradosso?". Sappiamo dal più famoso dei paradossi, quello del mentitore di Creta, che il soggetto della locuzione è essenziale per la natura del paradosso. Il cretese dice: "Tutti i cretesi sono bugiardi", e se si crede che a sostenerlo sia davvero un cretese si precipita nel vertiginoso mondo del paradossale. Se non si crede che il cretese sia cretese, allora non

16. Ivi, p. 250.

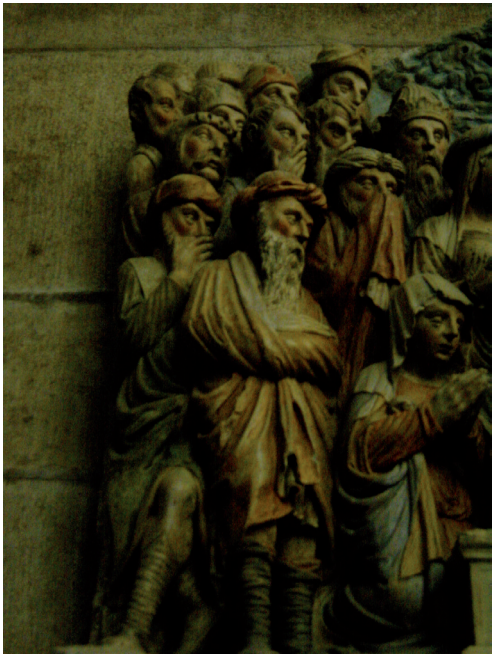


Fig. 8 - Astanti stupefatti dal miracolo.

c'è alcun paradosso ma solo un *insulto,* proveniente, diciamo, da un ateniese mascherato da cretese

Il paradosso per Diderot, o per Primo, o per entrambi, poiché è arduo stabilire chi stia parlando, è chiaramente "Il Paradosso dell'Attore", cioè: "Non è forse vero che le persone parlano in società di un uomo che è un grande attore? Non intendono con ciò che egli senta, ma che eccelle nel simulare sebbene non *senta nulla*…[17]".

Il dilemma per Diderot, suggerisce Lacoue-Labarthe, è l'essere in bilico del soggetto artistico. Mentre Rousseau, sulla scorta di Platone, aveva raccomandato la condanna delle rappresentazioni sceniche nella città di Ginevra (nella *Lettre à M. D'Alembert*), Diderot intende elogiare

17. Citato in Sennett R., *The Fall of Public Man*, Penguin, Londra, 2002, p. 110.

l'attore. Ma un tale elogio richiederà la rinuncia del *soggetto* che si confronta con la soggettività moderna, a favore del paradossale "non-soggetto" del commediante.

Lacoue-Labarthe coglie al volo proprio questo dilemma, richiamando l'attenzione alla forma del dialogo in cui Diderot deve rivelare se stesso allo stesso tempo come Primo e come Narratore che *non è Primo*. Qui è il dialogo stesso il vero *paradosso* del performer poiché questi sono "luoghi incompatibili[18]". È questa antinomia rivelatrice, questa differenza minima, che descrive uno iato irriducibile da cui originano alcune osservazioni[19]. Questo "parallasse", si potrebbe dire, tra i due soggetti incompatibili del narratore e di Primo, è segnato da un atto di enunciazione senza parte, e senza luogo, e questo parallasse avviene perché ad essere enunciato è un paradosso. Come Philippe Lacoue-Labarthe afferma, in termini più filosofici, il paradosso consiste quindi in ciò: per fare tutto – per (rap)presentare o per (ri)produrre qualcosa, nel senso più forte del termine – bisogna non essere niente, non aver niente di proprio, ad eccezione di una "medesima attitudine" per qualsiasi tipo di cose, ruoli, personaggi, funzioni e così via. Il paradosso afferma una legge dell'improprietà, che è la legge stessa della mimesi: solo l'"uomo senza qualità", l'essere senza proprietà e specificità, il soggetto senza soggettività (assente da lui, distratta da lui, privato del sé) è capace di presentare o produrre in generale[20].

Se l'indecisione verso chi sia il soggetto del dialogo descrive il parallasse del performer, allora il paradosso dell'attore è più precisamente "l'assenza o la soppressione di qualsiasi proprietà", la cesura, o il fallimento, della macchina antropologica di attribuire una proprietà, qualsiasi proprietà, all'umano. Non è quindi solo l'uomo deludente, l'umanità ottusa che segna l'attore che, alla

18. Si veda Lacoue-Labarthe Ph., *op cit.*, p. 250.

19. Si veda Zizek S., *The Parallax View*, MIT Press, Cambridge, 2006.

20. Cfr. Lacoue-Labarthe Ph., *op cit.*, pp. 258-259.

fine, potrebbe essere decisamente noioso. Questo paradosso suggerirebbe piuttosto che l'uomo e la donna performer debbano essere "un uomo e una donna *senza* qualità", qualcuno letteralmente fuori di sé, il loro ruolo recitato da coloro che altrimenti non avrebbero alcun ruolo. È la natura che ha dato questo senso di nulla all'essere umano, quello che Lacoue-Labarthe chiama piuttosto teatralmente "un movimento perpetuo di *presentazione*[21]". Questo dono, il nostro diritto di nascita, è di essere "improprio" in ogni occasione. Che è esattamente il tipo di *impotenza* che pervade la figura di Els, prostrata, quando ci viene mostrata in quel letto d'ospedale.

Data questa impotenza, quando sostengo che Els *è l'atto* che non siamo venuti a vedere, ma che siamo stati invitati a guardare da lontano, vi devo una spiegazione. Si potrebbe voler dire che la sua apparente immobilità le *preclude* proprio tale atto, ma come ho già detto, tra molti candidati lei ha *chiesto di essere presente* rispetto a noi in questa produzione. Dopo che la notizia del suo coinvolgimento ha preso a catalizzare varie proteste, come spesso avviene per il lavoro di Castellucci, la sua famiglia ha chiarito fermamente questa *libera volontà di agire* [*to act*, con riferimento anche all'agire scenico N.d.T].

"Che cosa è umano e che aspetto ha", è il quesito filosofico al quale ogni performance teatrale offre almeno una risposta, come chiarisce Esa Kirkkopelto nel suo magnifico saggio su Diderot[22]. Questa risposta passa quasi sempre inosservata, ma *qui*, con Els di fronte a noi, è il punto, ed è forte. Qui, nel senso più semplice, la presenza di Els espande la nostra concezione della personalità, estende enormemente il repertorio di ciò che l'agire umano, l'essere senziente e la sensibilità potrebbero essere. Ci introduce, con tutta l'iperbole dovuta alla forma

21. Ivi, p. 259.

22. Si veda Kirkkopeklto E., *'The Most Mimetic Animal'*, in *Encounters in Performance Philosophy*, a cura di L. Cull e A. Lagaay, Palgrave, Houndmills, 2014, pp. 121-146, per un'analisi particolarmente penetrante di Diderot, alla quale si ispira questa sezione.

operistica, all'infrasottile, il quasi niente di un battito di palpebra, che in questa situazione significa tutto. Come sostiene Joe Roach nel suo importante lavoro *The Player's Passion*[23] la storia della teatralizzazione del corpo è, in ogni sua fase, strettamente intrecciata all'evoluzione delle scienze naturali, della fisiologia e della psicologia. E naturalmente, nella versione degli eventi proposta da Roach, Diderot gioca un ruolo fondamentale nella relazione tra le arti della rappresentazione e la scienza di quei corpi che *fanno* la rappresentazione, altrimenti noti come attori. Ma ecco che la teatralizzazione del corpo è giunta all'impasse della scienza di fronte all'*irreparabile*.

Per essere chiari, bisognerebbe ammettere con Kirkkopelto che le relazioni che si giocano qui, in questa performance, sono meno di natura apertamente scientifica che di "cultura politica". Non si tratta qui di *spiegare* nulla attraverso i regimi scientifici del palcoscenico e il mondo sotterraneo dell'ospedale, ma forse di cambiare la nostra percezione circa le loro relazioni possibili. Qui Els viene *caricata* politicamente come un nuovo luogo di articolazioni. E *questo*, naturalmente, come Jacques Rancière ci ricorda, dipende da noi spettatori cittadini tanto quanto da Els. Els ha fatto il lavoro che doveva fare per quella sera, ed è stata pagata. Mentre ora noi siamo consegnati a un nostro scomodo tempo libero a pensare a questa scena, e forse a sentire qualcosa su questa scena.

Ciò che fa Lacoue-Labarthe, a differenza di quasi tutti i suoi predecessori nella tradizione filosofica che risale a Platone (con la possibile eccezione di Kierkegaard col quale però è stato in conflitto) è issare l'arte dell'attore in una posizione esemplare tra le altre arti, facendo della mimesi e della soggettività, attraverso la figura di Diderot, il suo cavallo di Troia. Ciò che la natura, cioè ad esempio gli animali diversi dagli esseri umani, *non può fare*, come ho già chiarito approfonditamente nel mio libro *Theatre*

23. Si veda Roach J., *The Player's Passion*, citato in Kirkkopelto, *op cit.*, pp. 121-123.

Intimacy & Engagement (2008), è creare un'opera dal "suo modo di apparire proprio". Non può "semplicemente apparire", che è il diritto di nascita proprio degli esseri umani, cui è riservato il dono del nulla. Il tipo di apparire prodotto da Els conduce questo "semplice apparire" al suo zenit, o nella sua profondità, a seconda di cosa ciascuno pensa che questa forma di apparire faccia "per sé".

Quello che tratteniamo di Diderot è una preoccupazione per il ritirarsi dell'attore dai suoi ruoli, la sua distanza dai comportamenti degli altri personaggi, la sua insensibilità sconvolgente, e la sua freddezza nei confronti delle passioni, il tutto ingigantito nella figura di Els, si potrebbe dire. In questo senso Els diventa l'attore per antonomasia. Colei che assorbe gli *affetti* degli spettatori cittadini e diviene nostro possesso. Manteniamo i nostri ruoli classici qui. Da un lato *abbiamo pietà* di lei, che è indice della nostra eccessiva identificazione, d'altra parte ne siamo terrorizzati, siamo respinti, dopo l'evento ma anche ora, nel tempo lungo in cui discutiamo le qualità dell'inclusione di Els nello spettacolo.

Joseph Roach sottolinea il significato *fisiologico* del *diaframma* per Diderot, l'apparato respiratorio umano, un attore essendo un soggetto che controlla il diaframma in una maniera virtuosa di cui gli altri non sono capaci, ma sempre e solo in connessione al cervello, come Diderot chiarisce. È questa relazione necessaria ad essere complicata dal catastrofico ictus di Els. Se da un attore ci si potrebbe aspettare un controllo di questo rapporto attraverso un virtuosismo esemplare – si pensi al talento vocale della benedetta trinità Olivier, Gielgud e Richardson, che avevano in gran parte costruito la loro tecnica sul controllo del respiro esemplare e sull'eccesso laringeo, non ci si può attendere un tale controllo nel caso di Els.

Siamo umani, vorrei suggerire, perché siamo in grado, come *animali umani*, di controllare un respiro esteso, ininterrotto, verso l'esterno. È questa capacità unicamente umana che ha permesso di sviluppare il linguaggio e ci ha dato la capacità di pronunciare i versi di Sha-

kespeare e persino di rendere le lunghe arie dell'opera di Gluck *Orfeo ed Euridice*. È questo privilegio, se il linguaggio può essere inteso come un privilegio, che non è più accessibile alla figura abbattuta di Els. Nel farci testimoni di Els siamo condotti faccia a faccia con il nostro destino di soggetti, sempre incapaci di possedere, dirigere o controllare in maniera completa la nostra esposizione. Forse il nostro destino di animali umani sotto questa luce sferzante è quello di disporci a *cercare* di nascondere noi stessi almeno parzialmente, ed è per questo che direi che noi, se in quanto lettori e scrittori contiamo come esseri umani, siamo particolarmente portati alla performance.

Questa vertigine di identità termina, almeno per Diderot, con un verdetto, un verdetto che ha a che fare con gli *affetti*: quando si diventa oggetto degli affetti, in modo particolare attraverso la performance, si *diventa soggetto*. Els distesa in quel letto – il battito costante delle palpebre, gli occhi *non* semplicemente chiusi, ma sempre tra l'aperto e il chiuso – opera come un'immensa macchina degli affetti, inscrivendo in noi, dalla sua forma amplificata sul retro dell'Opera, l'intensità del coinvolgimento tra *questa* vita sospesa e *quella* musica. Quando è posseduto da qualcuno attraverso gli affetti, l'attore mimetico privo di soggettività, colui che per sua definizione è *attivo*, diventa il soggetto incontrollato e ingestibile di una mimesi *passiva*.

L'atto finale di Els è, infatti, un atto d'"estrema passività". Osserviamo come le cuffie audio con le quali ha ascoltato l'*Orfeo ed Euridice* per tutto il tempo vengono delicatamente rimosse da un'infermiera e riposte in attesa di un'altra serata. Le saranno fatte indossare nuovamente domani, per la performance successiva, e proviamo un sussulto d'invidia per questa figura abbattuta, che ascolterà ancora quest'opera magnifica, al contrario di noi. Che è pagata per ascoltare, mentre noi stiamo pagando. Noi che abbiamo comprato un biglietto, mentre lei non ne ha bisogno.

Mettere o togliere cuffie audio a *un'altra* persona? Non ho mai visto nessuno compiere questo gesto prima.

Sembra a un tempo il gesto più intimo e il più fuori luogo. Ma mi riporta alla memoria un insegnamento catechistico che avevo ricevuto come giovane cattolico. E cioè che nel Regno dei Cieli tutto sarà esattamente lo stesso, *solo un poco differente*. Questo infinitesimo spostamento sarebbe così arduo da ottenere per i mortali, che il Messia verrà per produrre un tale movimento minimo da *ciò che sappiamo* a *ciò che è necessario*. L'idea che l'Assoluto sarebbe identico al mondo, *solo un po' diverso*, descrive una volta ancora la differenza minima. Questo sottile spostamento non può chiaramente essere riportato allo stato delle cose, ad esempio al fatto che in Paradiso io avrei un po' più di capelli, anche se mi farebbe piacere. Non è in gioco uno stato delle *cose,* ma il loro senso, e i loro limiti. Non ha luogo nelle cose, ma alla loro periferia, nello spazio tra il sé e il tutto.

Questa *periferia* nell'iconografia cristiana è rappresentata dall'*aureola*. Nulla può essere aggiunto alla perfezione del mondo redento, se non qualcosa come un *sovrappiù*, che San Tommaso descrive come una "premio accidentale che si aggiunge all'essenziale", qualcosa che non è necessario alla beatitudine, ma che semplicemente la rende più splendente. Nelle parole di Agamben: "L'aureola è questo supplemento che si aggiunge alla perfezione – qualcosa come un tremare di ciò che è perfetto, appena un iridarsi dei suoi limiti[24]".

Le audiocuffie di Els formano un'aureola intorno al suo capo, un "sovrappiù inessenziale" al suo stato irreparabile. Sono la zona acustica nella quale la possibilità e la realtà, la potenzialità e l'inattualità sono rese manifeste e divengono indistinguibili. La *beatitudine* di Els, e la sua dimensione colossale sul retro del palco che trascende i dettagli materiali di questi accessori sonori, non è quindi una sorta di spettacolo astratto di fede, una speranza cieca, ma appartiene a una performance di potenzialità che viene solo *dopo* l'atto dell'opera, una questione che

24. Agamben G., *Aureole*, in Id., *La comunità che viene*, cit., p. 37.

non rimane al di *sotto* della forma a cui abbiamo assistito e che abbiamo ascoltato, ma che la *circonda* con un'aureola della sua propria creazione.

Che il nome del marchio sia SONY piuttosto che BEATS by Dre è chiaramente visibile sul lato delle cuffie quando vengono rivolte per un attimo verso la telecamera, e ci ricorda il nostro debito verso quelle tecnologie simildivine di perfezione acustica che operano oltre la conoscenza clinica del buon dottore, e la professione musicale.

E ora, a mo' di conclusione, qualche breve commento su come questo esempio possa trovare compagnia tra altri spettacoli di precarietà sui quali sono andato scrivendo nel passato recente.

L'ultimo spazio umano

Il teatro, l'Opera, comunque lo chiamiamo, quel traffico sul "palco illuminato", termina con quest'atto di ritiro acustico del soggetto della nostra attenzione[25]. Questo non può essere taciuto prima di concludere, poiché significa dire qualcosa di molto diverso dalla varie, complesse "ontologie" della performance, dove quel traffico è immaginato come effimero, irripetibile, sull'orlo della scomparsa, tutto quello sparire che ha finito per definire la memoria melancolica dell'atto teatrale, ovvero gli studi performativi. Qui non abbiamo a che fare con le piccole morti metaforiche della perdita delle performance, poiché siamo stati appena messi di fronte a quello che alcuni di noi immaginano come una sorta di morte vivente. Infatti, dopo che sono risuonati gli applausi per i solisti e per l'orchestra, un nome solo appare sullo schermo:

ELS

E chiaramente applaudiamo a questo nome scritto di fronte a noi anche se sappiamo che Els non può udirci,

25. Il "palco illuminato" è una maldestra appropriazione a un'idea che Kelleher ha sviluppato a partire da Edmund Husserl e Søren Kierkegaard immaginando un "teatro illuminato" all'interno della serie seminariale "Traces of…" presso il King's College di Londra nel marzo 2010.

poiché le cuffie sono state riposte per un'altra serata. Ma applaudiamo comunque, e sonoramente, forse per noi stessi, per il nostro essere vivi e per il nostro essere in grado di lasciare il teatro, questo ultimo spazio umano. Sappiamo che lo spettacolo finisce perché vediamo le persone che abbiamo creduto di conoscere per un certo tempo fare un inchino e uscire, prima che anche noi usciamo. E certamente andiamo, nonostante una certa propensione a rimanere dove siamo. Usciamo piuttosto velocemente, indipendentemente da quanto bello crediamo che lo spettacolo sia stato, e usciamo cercando di rimanere più vicini possibili agli altri che stanno uscendo, nonostante le nostre migliori intenzioni di indugiare, di ritardare un poco. I corridoi tra le poltrone sono momentaneamente occupati dalle persone in uscita. Non è così male come nella caustica formula con cui Richard Yates descrive la delusione teatrale in apertura al suo romanzo *Revolutionary Road*: "Quando infine è calato il sipario è stato un atto di misericordia[26]". Ma è comunque piuttosto brutale. Un po' di amore si perde nell'atto di lasciare una platea consumata.

Ma è proprio così? Per finire: c'è un modo di considerare questo senso di conclusione e di amore perduto proprio lì? Come ci si sente, e quant'è la misura di ciò che si è perso? Nel mio *Theatre & Everyday Life* (1993) ho ingaggiato una ricerca su quello che ho chiamato il "primo spazio umano", *il quotidiano*, e ho dimostrato come il teatro è stato rimosso dal quotidiano in cambio dei privilegi che gli sono accordati come artefatto culturale[27]. Il teatro ha scambiato le sue origini democratiche per una rispettabilità pretestuosa tra altre forme artistiche con le quali aveva una scarsa affinità. Lo stato del teatro spesso poggiava sul ripristino di queste distanze piuttosto che sul loro apprezzamento. Nella seconda parte del libro mi sono occupato delle relazioni tra il *dato* e il *creato*, indicando come, sotto le profondità del quotidiano, giace un

26. Yates R., *Revolutionary Road*, Random House, New York, 2011.
27. Read A., *Theatre & Everyday Life*, Routledge, Londra, 1993.

resto persino più minaccioso per la produzione culturale, cioè *il naturale* che, se riconosciuto, sarebbe in grado di travolgere tutte le coordinate di ciò che la performance è considerata essere. E quando ho parlato di Els che inonda lo schermo, mi riferivo piuttosto a un senso di *annegamento*, ma chiaramente non con l'intenzione di minimizzare o metaforizzare un'epoca di "umanesimo in mare aperto", una compassione a distanza per quei rifugiati presi tra l'imbarco e l'inondazione. Aveva certamente ragione il filosofo Adi Ophir quando scriveva, qualche anno prima di questo scandalo interminabile, che "[i]l pianeta dell'annegamento è il nostro pianeta[28]".

Temevo io stesso questa inondazione e non ho spinto la cosa più in là all'epoca. Più tardi, in *Theatre, Intimacy & Engagement* (2008), mi sono fatto carico di questo compito e l'ho fatto in compagnia di esempi teatrali tra cui il lavoro di Romeo Castellucci e della Socìetas Raffaello Sanzio. Il significato di quello che chiamo l'"ultimo spazio umano" in quel libro, cioè il teatro all'epoca della modernità urbana, è che questo teatro, *il nostro teatro*, è stato il *primo teatro* a comprendere se stesso come un "teatro epocale", con un senso di *presente*, certo, ma anche per la prima volta con il senso che la sua novità era intrecciata con una vivida percezione della sua *fine*. L'intera questione di questo luogo è stata il modo in cui il suo *tempo* non corrisponde ai "suoi *tempi*[29]". I pretesti relativisti della frammentazione postmoderna non possono spiegare il semplice fatto che, come Adi Ophir ha proposto: "Nel tempo presente, la fine del mondo appare come un orizzonte comune di tutto il mondo che determina un futuro comune per questa epoca[30]".

Una tale conclusione, come Martin Heidegger ha ammonito nel suo scritto sulla fine, non dovrebbe essere intesa come un "evento", ma piuttosto come una certa

28. Ophir A., *The Order of Evils*, Zone Books, Cambridge, 2005, p. 625.
29. Ivi, p. 615.
30. Ivi, p. 619.

accettazione della finitudine, una sua anticipazione, e non un suo completamento. È questa finitudine che Adi Ophir descrive come il "giacere su un terreno comune". La differenza tra queste fini e quelle di altre epoche è il grado in cui esse non sono più credenze *escatologiche*, l'escatologia essendo l'insieme dei discorsi *teologici* sulla realizzazione attuale delle cose ultime. È piuttosto prevista in maniera del tutto secolare, attraverso i dati comunemente disponibili sul proliferare dell'inquinamento e del riscaldamento globale, presenti nei contemporanei discorsi fondati su evidenze scientifiche. Non vi è nessuna qualità messianica nel telegiornale della sera, ma un adattamento piuttosto prosaico alle circostanze per il neo-umano che fa il paio con un convertitore catalitico qui, o con un congelatore a basso tenore di emissioni di carbonio lì. L'inconveniente è ormai diventato il registro chiave di un certo disagio futuro.

L'estinzione è disponibile in, almeno, tre modelli contemporanei relativamente accessibili e ben documentati: per incidente o esperimento nucleare, per disastro ecologico e per aumento degli stermini di massa comuni ai genocidi del secolo scorso. Ognuno ha il proprio tempo e, a quanto pare, il proprio luogo d'avvento. Ma, come chiarisce Adi Ophir, comunque essi operino, sembrerebbe che convergano verso "un fine". Forse è un conforto meschino speculare se sarà la performance o il pensiero ad estinguersi per primo, poco prima di questa fine, ma tali riflessioni sulla chiusura teatrale sicuramente affinano il dibattito esausto sulla relazione tra pratica e teoria. Se come dice Adi Ophir: "La fine è un essere senza testimonianza[31]" allora è quell'ottusa condizione senza testimone che segna la fine come qualcosa di cui la performance sarebbe una vittima relativamente precoce. In questo senso si tratta proprio del contrario di quello spazio saturo di testimonianze da cui sono partito.

31. Ivi, p. 624.

La perdita tardiva di testimoni ci ricorda che ciascuno di questi modi di estinzione è misurabile, e viene attivamente misurato, nell'epoca attuale. Ci sono tentativi di misurare la proliferazione nucleare, il disastro ecologico e la ripetizione storica di genocidi come altrettante varietà d'azione e di incidente. Ed è forse inevitabile che le arti siano bloccate in questo finale a interpretare il ruolo della sirena che avverte il pericolo di simili scenari apocalittici. Nei termini piuttosto prescrittivi di Adi Ophir, "[s]e ci sono ancora la poesia, la scienza e il pensiero, dovrebbero *suonare per noi* come la musica suonata a bordo del Titanic avrebbe suonato se i passeggeri fossero stati in grado di vedere l'iceberg[32]". L'ultimo spazio umano è quello in cui la posizione dell'animale umano in relazione a questa fine è diventata misurabile. Possiamo sempre stimare questa distanza attraverso il pensiero ed estenderla, da o verso una fine, non solo per mezzo della recitazione, ma attraverso l'*azione*. Non è tanto la questione di *come agire* a essere il criterio morale ora, ma piuttosto quali forme di azione, che forme la nostra condotta potrebbe prendere nell'azione per conto di quelli per i quali la sofferenza delle immagini non è più una finezza estetica. Possiamo farlo in nome di Els, e di quanti non sono in grado da soli.

Il tempo che resta, in questo scenario, sembra quindi essere un tempo di speranza. Dopo aver iniziato a misurare queste distanze, avendo cominciato ad agire nell'interesse del loro allungamento, l'ultimo spazio umano sembra avere uno scopo, anche se questo, nella mia immaginazione, non è mai all'altezza di una rivendicazione politica. Se la parola "venue" nella sua forma originale francese significa "un venire", allora questo luogo sembra essere l'assemblea di quelli che precedono qualsiasi *seconda venuta,* ogni aspirazione messianica o metafisica di trascendere la materialità della minaccia di una fine.

Proprio a dispetto dell'*impotenza* etica che Els rivolge a noi attraverso la sua *presenza*, come il volto umano la-

32. Ivi, p. 625.

vato dalla sabbia dalle maree del giorno e della notte, l'insistenza del potenziale che deve essere inerente a qualsiasi fine si realizza: l'opportunità di tornare a riva e far emergere un altro volto umano va in scena sul sacrificio di un milione di specie di sabbia senza volto che, per l'autore surrealista Roger Caillois, hanno da tempo perso la vita e si sono ammassate su quella spiaggia in una "prima e fatale familiarità[33]".

Il box sopra la porta lampeggia in verde la parola che stavo cercando. Ci ricorda dove siamo, se non ciò che siamo. Non può mai essere spento quando siamo in sala e non abbiamo alcuna idea di chi lo spenga quando non ci siamo. Se mai lo fanno. Chi, al termine di una serata a teatro, camminando verso quel segno, non ha fatto una danza involontaria, la finta di bloccare un intruso, un ultimo sguardo indietro a controllare con soddisfazione la distanza percorsa, lontano dal palco, verso la luce della platea, prima del buio là fuori? Non lo stesso "fuori", ma certamente le stesse stelle nel cielo notturno che presidiano l'ospedale in cui si trova Els, ancora, stasera, forse ad ascoltare l'opera di Gluck *Orfeo ed Euridice*.

Ma non con noi, semmai lo sia stata.

Fig. 9

33. Si veda Caillois R., *Patagonia*, in *La roccia di Sisifo*, Lucarini, Milano, 1990, p. 47.

BIOGRAFIE

Stijn Bussels è Professore ordinario di Art History before 1800 alla Leiden University dove insegna arte e storia del teatro. Ha lavorato e pubblicato diffusamente sull'intersezione tra arte e teatro nella prima età moderna e sulla manipolazione dei modelli teorici classici nella teoria dell'arte della prima età moderna con un particolare focus sul tema della 'vividezza'. Ha scritto due monografie, *The Antwerp Entry of Prince Philip in 1549: Rhetoric, Performance and Power* (2012) e *The Animated Image: Roman Theory on Naturalism, Vividness and Divine Power* (2012). È stato inoltre co-curatore del volume *Translations of the Sublime. The Early Modern Reception and Dissemination of Longinus' Peri Hupsous in Rhetoric, the Visual Arts, Architecture and the Theatre* (2012), di uno special issue di *Art History* (2010) e del *Journal of Historians of Netherlandish Art and Lias* (2016). Al momento dirige il progetto europeo *Elevated Minds. The Sublime in the Public Arts in Seventeenth-Century Paris and Amsterdam* finanziato dal 2013 dall'European Research Council (ERC).

Philippe Canguilhem è Professore ordinario di musicologia presso l'Université de Toulouse. Il suo campo di ricerca s'incentra sulla musica italiana del Cinquecento, con particolare attenzione alla vita musicale fiorentina. È stato fellow a Villa I Tatti-The Harvard Center for Italian Renaissance Studies a Firenze, e all'Italian Academy for Advanced Studies, Columbia University. Ha pubblicato numerosi articoli in riviste internazionali e volumi collettanei, ed è autore di due monografie su *Fronimo de Vincenzo Galilei* (2001) e su *Andrea e Giovanni Gabrieli* (2003). Recentemente ha lavorato sul contrappunto improvvisato nel Rinascimento e pubblicato due importanti volumi sull'argomento: l'edizione e la traduzione dei trattati di contrappunto di Vicente Lusitano, *Chanter sur le livre à la Renaissance: Les traités de contrepoint de Vicente Lusitano* (2013), e il libro *L'improvisation polyphonique à la Renaissance* (2015).

Alessia Cervini è Professore associato presso l'Università degli Studi di Palermo, dove insegna Storia del cinema. È autrice dei volumi: *S. M. Ejzenštejn. L'immagine estatica* (2006); *Splendore e miseria del cinema. Le* Histoire(s) *di Jean-Luc Godard* (con A. Scarlato e L. Venzi, 2010); *La ricerca del metodo. Antropologia e storia delle forme in S. M. Ejzenštejn* (2010). Ha curato i volumi *Clint Eastwood* (con A. Canadè, 2012); *Jean-Pierre e Luc Dardenne* (con L. Venzi, 2013); *Il cinema russo attraverso i film* (con A. Scarlato, 2013). È autrice della voce "Ultimi" per il *Lessico del cinema italiano. Forme di vita e forme di rappresentazione* (a cura di R. De Gaetano, 2015). Fa parte del comitato direttivo della rivista "Fata Morgana".

Claudia Cieri Via è Professore ordinario di Storia della Critica d'Arte e di Iconografia e Iconologia all'Università degli Studi di Roma, La Sapienza. Dal 2012 è Senior Research Fellow della Scuola di Studi Avanzati della Sapienza (SSAS) e coordinatore dell'Area di Studi Umanistici. Visiting scholar presso numerosi Istituti e Università tra cui l'Institute for Advanced Studies di Princeton (USA), l'Université Paris-Sorbonne, l'Ecole des Hautes Etudes di Parigi, e il Sterling and Francine Clarck Art Institute di Williamstown (Mass), nel 2010 è stata Senior Alina Mellon fellow al Center for Advanced Study in the Visual Arts di Washington. Membro dei comitati scientifici di ENEA (1998-2005), dell'European Council (2012-2013), e delle Gallerie dell'arte moderna a Roma è stata Vicepresidente del "Comitée international d'histoire de l'arte" dal 2012 al 2015. Ha fondato il sito ICONOS dedicato alle *Metamorfosi* di Ovidio fra immagini e testi. I suoi studi sull'arte del XV e XVI secolo in Italia e sulla pittura mitologica si affiancano a quelli teorici e storiografici e sono apparsi in riviste scientifiche e in volumi miscellanei. È autore di numerose monografie tra cui ricordiamo *Immagini degli dei. Mito e collezionismo a Roma fra '500 e '600* (1996); *L'arte delle* Metamorfosi (2003); *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria* (2004); *Aby Warburg e la cultura italiana* (2007); *Unità e frammenti di modernità* (2012); *Il silenzio delle immagini* (2017).

Viviana Gravano è Curatrice di Arte Contemporanea e professoressa di Storia dell'Arte Moderna e Contemporanea presso l'Accademia delle Belle Arti di Bologna. È stata coordinatrice del Master per Curatore Museale e di Eventi Performativi presso l'Istituto Europeo di Design (IED) di Roma. È direttore della rivista on line "roots§routes. Research on visual cultures". È socia fondatrice del collettivo curatoriale *Routes Agency. Cura of Contemporary Art* a Roma e socia dell'Associazione Culturale Katrièm di Cesena. Ha pubblicato tra gli altri: *L'immagine fotografica* (1997); *Crossing. Progetti fotografici di confine* (1998); *Paesaggi attivi. Saggio contro la contemplazione* (2012); *Food Show. Expo 2015. Una scommessa interculturale persa* (2016), e con Giulia Grechi, *Presente Imperfetto. Eredità coloniali e immaginari razziali contemporanei* (2016).

Lara Hanson, autrice del disegno qui in copertina, è Artista visiva e performativa americana basata a Minneapolis/St. Paul, in Minnesota. Formatasi al St. Olaf College in Visual Arts e al Goddard College in Interdisciplinary Arts, Hanson ha presentato i suoi lavori in gallerie, teatri e festival di arte, danza e teatro negli Stati Uniti, in Europa e a Hong Kong. La sua arte mira costantemente a scoprire il luogo in cui la performance e il disegno s'incontrano, lavorando in questa disciplina che offusca la loro distinzione. La sua pratica artistica è incentrata sulla sfida di cercare di descrivere il movimento della figura umana attraverso linee e tracce che accedono sia alla memoria sensoriale che a quella a lungo termine. Ha 'tracciato' il movimento di alcuni fra i più noti artisti contemporanei, tra cui i coreografi Bill T. Jones, Merce Cunningham, Ana Teresa De Keersmaeker, e ancora le compagnie Black Label Movement and Contempo Physical Dance.

Aleksandra Jovićević è Professore ordinario presso il Dipartimento di storia dell'arte e spettacolo dell'Università degli Studi di Roma, La Sapienza, dal 2007; e visiting professor presso l'Università dell'Arte di Belgrado dal

2012. Dal 2015 è coordinatore della sezione spettacolo del Dottorato di Ricerca in Musica e Spettacolo. Dopo aver conseguito il PhD presso il Tisch Department of Performance Studies di NYU sotto la guida di Richard Schechner, nel 2006-7 ha ottenuto una Fulbright Visiting Fellowship presso Yale University. La sua pubblicazione in serbo, *Introduzione ai Performance Studies (Uvod u studije performansa*, con Ana Vujanović, Fabrika knjiga, 2007), è stata tradotta in slovacco e italiano e sarà pubblicata da Bulzoni. Ha tradotto in serbo e curato la raccolta di saggi di Richard Schechner, *Between Theatre and Anthropology* (1992); e di Eugenio Barba e Nicola Savarese, *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer* (1997)*;* ha tradotto in italiano il testo teatrale di Biljana Srbljanović, "La Trilogia di Belgrado", in *La Trilogia di Belgrado e altri testi* (2001); e il libro *Diario da Belgrado,* (2000). Ha curato, con Annalisa Sacchi, un numero doppio di "Biblioteca Teatrale" dedicato ai *Modi della regia nel nuovo millennio* e, per Bulzoni editore, la raccolta di testi di Richard Schechner *Il terzo mondo dei performance studies* (2016). Fa parte del comitato editoriale di Biblioteca Teatrale e, con Annalisa Sacchi, dirige la collana "Estetica e politica della performance" presso Bulzoni Editore. Fra il 1999 e il 2001 ha scritto una colonna regolare sulla vita quotidiana serba sotto il regime di Milosević, per il giornale tedesco *Suddeutsche Zeitung*. Tra il 2001 e il 2004 è stata vice-ministro per la cultura nel governo del primo ministro serbo, Zoran Djindjić (assassinato nel 2003). Per il suo contributo e la sua collaborazione culturale con l'Italia ha ricevuto, da parte del Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi, la medaglia dell'Ordine della stella della solidarietà italiana, col titolo di Commendatore (2005).

Michal Kobialka è Professore ordinario di Studi teatrali presso il Department of Theatre Arts & Dance della University of Minnesota. Ha pubblicato circa ottanta tra articoli, saggi e volumi sul teatro medievale, sulla scena europea del Settecento e sul teatro contemporaneo, con

particolare attenzione a quello di Tadeusz Kantor. Sull'artista polacco ha pubblicato due libri: *A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos, 1944-1990* (1993) e *Further on, Nothing: Tadeusz Kantor's Theatre* (2009; il libro ha ricevuto la menzione d'onore della ATHE Outstanding Book Award nel 2010). Ha curato *Of Borders and Thresholds: Theatre History, Practice, and Theory* (1999), co-curato (con Barbara Hanawalt) *Medieval Practices of Space* (2000), e co-curato (con Rosemarie Bank) *Theatre/Performance Historiography: Time, Space, Matter* (2015). Il suo volume sul dramma e sul teatro medievale *This Is* My *Body: Representational Practices in the Early Middle Ages* (1999) ha ricevuto l'ATHE Annual Research Award for Outstanding Book in Theatre Practice and Pedagogy nel 2000.

Stefano Lorenzetti è Professore presso il Conservatorio di Vicenza e insegna ai Corsi internazionali di perfezionamento musicale di Chiusi della Verna. Ha studiato organo e clavicembalo con Kenneth Gilbert e parallelamente ha conseguito il dottorato di ricerca all'Istituto Universitario Europeo di Firenze. La sua duplice vocazione di musicista e musicologo l'ha spinto ad esplorare prassi dimenticate che ha sperimentate nei CD dedicati alle opere di Giovanni Paolo Cima, Gerolamo Malvezzi, Giovanni della Casa, Ludovico Balbi, Giovanni Gabrieli, Domenico Cimarosa, Jean-Baptiste Forqueray ecc., che hanno riscosso il plauso della critica internazionale. L'Early Music Review ha definito la sua ultima registrazione di musiche per organo di Giovanni Gabrieli: "a masterclass in timing; he judges notated spread chords with very great subtlety". È former fellow dell'Italian Academy for Advanced Studies alla Columbia University ed è stato professore invitato all'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi, al Centre d'Études Supérieures de la Renaissance di Tours, alla University of California, Davis (Valente lectures), alla Harvard University, e alla Stanford University di (Ron Alexander Lectures). Ha pubblicato un'importante monografia su *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento* (2001) e numerosi

saggi su riviste internazionali e volumi collettanei. Tra questi ricordiamo quelli dedicati ai rapporti tra la musica del Cinque-Seicento e l'arte della memoria, argomento su cui ha in preparazione una monografia.

Massimo Ossi è Professore ordinario presso la School of Music dell'Indiana University Bloomington. È stato vice presidente della Society for Seventeenth Century Music e membro del consiglio della American Musicological Society. I suoi interessi di ricerca riguardano la teoria musicale e estetica all'inizo del XVII secolo, la poesia lirica italiana, l'Opera e il madrigale italiano. È autore di *Divining the Oracle: Claudio Monteverdi's Seconda Prattica* (2003) e di numerosi articoli sulla musica di Monteverdi e nel Rinascimento in "The Journal of the American Musicological Society", "Music and Letters", "The Journal of Musicology" e altre riviste e raccolte antologiche. Tra i più recenti lavori ricordiamo: *Musical Representation and Vivaldi's* Concerto "Il Proteo, ò il mondo al rovverscio"; *Petrarchan Discourses and Corporate Authorship in Cipriano de Rore's* Primo Libro di Madrigali*, 1542-1544*; *Representing the Emperor: Images of Imperial Power in Monteverdi's* Madrigali Guerrieri et Amorosi *(1638)*. Gran parte di questi lavori s'incentrano sulle relazioni testo-musica e sul contesto culturale ed estetico della musica secolare moderna. Attualmente sta lavorando a uno studio d'archivio di musicisti nella società veneziana (1600-1650). Ha inoltre curato la serie *Music and the Early Modern Imagination* per Indiana University Press. Ossi ha ricevuto il premio Einstein dall'American Musicological Society nel 1993; è stato membro del Centro universitario per studi rinascimentali di Harvard a Villa I Tatti a Firenze; ha conseguito una NEH fellowship; e ha ricevuto grants, tra gli altri, da Gladys Krieble Delmas Foundation.

François Quiviger è Associate fellow al Warburg Institute dove ha lavorato sin dal 1987, prima come bibliotecario e quindi come curator delle risorse digitali, docente e ricercatore. In particolare, ha collaborato alla programma-

zione della laurea magistrale del Warburg in *Cultural & Intellectual History* e di UCL in *Reception of the Classical World*, oltre ai corsi di V&A/RCA sulla storia del design. Si è occupato di storia delle idee intorno alle immagini nella prima età moderna e dell'impatto delle arti rappresentative nelle teorie della mente e della percezione dei sensi nell'antichità e in epoca moderna. General editor del *Renaissance Lives series for Reaktion Books*, ha pubblicato in riviste internazionali numerosi saggi su Giordano Bruno, sulle teorie dell'arte nel rinascimento e le arti visive. È anche autore di due importanti monografie, *Caravaggio* (1992) e *The sensory World of Italian Renaissance Art* (2010). Ha inoltre co-curato volumi miscellanei tra cui ricordiamo *Pictorial composition from medieval to modern art* (con P. Taylor, 2000), *Italian Academies of the Sixteenth Century* (con D.S. Chambers, 1995) e *Images of the pagan gods: papers of a conference in memory of Jean Seznec* (con Rembrandt Duits, 2010).

Alan Read è Professore ordinario di Studi teatrali al King's College di Londra. È stato direttore del Council of Europe Workshop on Theatre and Communities e del Rotherhithe Theatre Workshop durante gli anni Ottanta. Negli anni Novanta ha diretto la sezione incontri e conferenze presso ICA (Institute of Contemporary Arts) di Londra. Nel 1997 è stato il primo professore in Studi teatrali presso Roehampton University dove ha diretto un progetto quinquennale finanziato da AHRC su teatro, architettura e luoghi dell'abitare. Dirige, con Lara Shalsonand e Kelina Gotman, il Performance Research Group. Tra i suoi libri, *Theatre & Everyday Life: An Ethics of Performance* (1993); *The Fact of Blackness: Frantz Fanon and Visual Representation* (1996); *Architecturally Speaking: Practices of Art, Architecture and the Everyday* (2000); e *Theatre, Intimacy & Engagement: The Last Human Venue* (2008). Fa parte della redazione di "Performance Research Journal".

Daniela Sacco è Assegnista di ricerca presso l'Università Statale di Milano e collabora con il Centro studi classici dell'Università IUAV di Venezia. Ha scritto le monografie *Pensiero in azione. Bertolt Brecht, Robert Wilson, Peter*

Sellars: tre protagonisti del teatro contemporaneo (2012), *Al di là delle colonne d'Ercole. Hillman erede infedele di Jung* (2013), *Mito e teatro. Il principio drammaturgico del montaggio* (2013), *Goethe in Italia. Formazione estetica e teoria morfologica* (2016). È autrice di saggi, articoli e testi per la scena tra cui *Il teatro della sfinge e altri mitodrammi*, con S. Bartezzaghi e M. Centanni, 2012).

Stefano Tomassini è Ricercatore presso l'Università IUAV di Venezia nell'ambito del progetto *INCOMMON. In praise of Community: shared creativity in arts and politics in Italy* (*1959-1979*). Insegna all'Università della Svizzera Italiana ed è consulente per la danza per i programmi di LuganoInScena al LAC. È stato Fulbright-Schuman Research Scholar (2008-2009), Scholar-in-Residence all'archivio del Jacob's Pillow Dance Festival (2010) e Associate Research Scholar all'Italian Academy for Advanced Studies in America della Columbia University (2011). Dal 2013 al 2016 ha collaborato con la direzione artistica del settore Danza della Biennale di Venezia. Ha scritto su Salvatore Viganò (Premio Marino Moretti), sulla ricezione teatrale e musicale dell'*Orlando Furioso* (Treccani) e sui libretti italiani, musicali e di danza, attorno al mito di Adone (Pacini Fazzi); una monografia su Enzo Cosimi (Zona), ha curato gli scritti coreosofici di Aurel M. Milloss (Olschki) e, con Alessio Fabbro, le lezioni del pioniere della danza americana Ted Shawn (Gremese). Ha curato per Treccani (Enciclopedia italiana) un'edizione di opere di Carlo Goldoni.

Andrea Torre è Ricercatore universitario in Letteratura italiana presso la Classe Accademica di Lettere e Filosofia della Scuola Normale Superiore di Pisa, dove insegna Letteratura italiana del Rinascimento. Editore e commentatore di testi poetici e filosofici cinque-secenteschi conduce ricerche: 1) su Petrarca e la ricezione petrarchesca nei secoli XV-XVII; 2) sulla tradizione classico-medievale dell'arte della memoria e i suoi rapporti con la cultura letteraria e figurativa dei secoli XV-XVII; 3) sulla

fortuna della mitologia classica in età moderna; 4) sui rapporti tra letteratura e arti visive. Membro dei comitati scientifici e redazionali di "Annali della Scuola Normale Superiore", "Nuova Informazione Bibliografica" e "BiTeS-Biblioteca italiana di Testi e Studi", ha composto numerosi saggi su Ariosto, Camillo, Dolce, Flaiano, Tansillo, Tasso e Tesauro, apparsi in riviste scientifiche e in volumi miscellanei. Autore delle monografie *Petrarcheschi segni di memoria* (2007) e *Vedere versi. Un manoscritto di emblemi petrarcheschi* (2012), ha altresì curato le edizioni commentate del *Dialogo del modo di accrescere e conservar la memoria* di Lodovico Dolce (2001) e degli *Scherzi poetici* di Pomponio Torelli (2008), nonché l'antologia di testi *Variazioni su Adone I. Favole lettere idilli (1532-1623)* (2009) e il volume *De l'artifitial memoria (Paris, Bibliothèque de Sainte-Geneviève, Ms. 3368)*. Attualmente sta conducendo ricerche sulla fortuna figurativa del *Canzoniere* petrarchesco e sulle riscritture spirituali dei classici italiani del Cinque e Seicento.

Bram van Oostveldt è Professore Associato di Studi teatrali alla University of Amsterdam (UvA). Le sue ricerche s'incentrano sulle condizioni storiche di teatralità e spettatorialità, e sulle relazioni tra il teatro e le altre arti nella prima età moderna. Ha pubblicato numerosi articoli in riviste internazionali e volumi miscellanei sulla cultura teatrale francese del XVII, XVIII e XIX secolo. Dal 2013 è Senior researcher del progetto ERC, *Elevated Minds: The Sublime and the Public Arts in Seventeenth Century Paris and Amsterdam* (Leiden University), per il quale ha co-curato insieme a Stjin Bussels uno special issue su *The Sublime and Seventeenth-Century Netherlandish Artist*, e sta ora scrivendo un nuovo volume su sublime, politica e performance sotto Luigi XIV.

RINGRAZIAMENTI

Dal progetto iniziale di composizione di questo libro sono passati ormai diversi anni, si sono moltiplicati gli incontri, gli scambi, i contributi stessi che hanno nutrito queste pagine, così come quanti vogliamo ringraziare.

Innanzitutto gli autori, con i quali in maniera intensa e ricca abbiamo nel corso degli anni maturato visioni, scoperto percorsi, vite e, a volte, interi mondi. Senza di loro questo libro non avrebbe mai potuto prendere forma e sostanza. E a Lara Hanson per le sue tracce di performance che ci ha generosamente concesso di imprimere qui in copertina.

A sostenere in principio l'idea di una ricerca su teatro e memoria furono Marco De Marinis, Cristina Demaria e Patrizia Violi, che tra il Dipartimento di Musica e Spettacolo e la Scuola Superiore di Studi Umanistici, a Bologna, ci permisero nel 2010 di organizzare il ciclo di conferenze da cui questa impresa ha avuto inizio. Il nostro ringraziamento va dunque a quella fiducia e all'appoggio convinto che ricevemmo.

Al tempo così dilatato di questo progetto hanno contribuito varie circostanze e peripezie, e un ringraziamento speciale va al nostro editore e amico, Maurizio Marinelli, senza la cui attenta dedizione e generosità saremmo difficilmente giunte alla meta. E a Elena Esposito che a Maurizio, tempo fa, ci ha introdotte.

Agli studenti e ai colleghi, di volta in volta, al DMS di Bologna, alla University of Minnesota, Columbia University, University of Leeds, Harvard University, all'Università la Sapienza di Roma e all'Università Iuav di Venezia siamo riconoscenti per gli entusiasmi e le critiche, lo scambio e il dibattito, le curiosità e le opposizioni, che sono necessari affinché un cammino di ricerca prenda la consistenza di un discorso e si confronti con la necessità di essere seguito, con l'urgenza di essere ascoltato, sedimentato e rinnovato.

Un grazie sincero e ricco di amore va inoltre alle nostre famiglie, cresciute anch'esse di nuovi arrivi in questo tempo in cui sono nati nell'ordine Luca, Orlando e Nico, che si sono uniti a Nora, l'unica presente, tra i nostri figli, quando l'idea del libro cominciava a formarsi. Il loro stupore al mondo rinnova ogni giorno il nostro cammino di madri e studiose.

Infine, alcuni individuali ringraziamenti sono necessari.

Per me, Francesca, significativi per l'elaborazione del mio pensiero e la ricerca del rigore nelle mie investigazioni su tea-

tro e memoria sono stati i mesi trascorsi all'Italian Academy for Advanced Studies a Columbia, dove il mio saggio qui contenuto ha cominciato a prendere forma, e il lavoro svolto con il gruppo di ricerca *Italian voices* riunito all'Università di Leeds a lavorare da prospettive disciplinari diverse alle questioni ancora aperte tra oralità e scrittura, convogliando in conferenze, seminari e raccolte di saggi una variegata comunità di studiosi europei e nordamericani. Le ricerche al Getty Research Institute hanno ulteriormente arricchito l'immaginario visivo e testuale del mio lavoro. In questi luoghi ho portato con me gli antichi insegnamenti, fra tutti, di Raimondo Guarino e Paola Ventrone, che nel tempo hanno continuato ad arricchirsi, e mi sono confrontata con il sapere sterminato di Brian Richardson, a cui sono debitrice di calibrati e assai preziosi insegnamenti sulla cultura della performance, manoscritta e a stampa nel Rinascimento. Mi sono nutrita delle appassionate discussioni con Luca degli Innocenti, Massimo Rospocher e Chiara Sbordoni tese ad inquadrare l'effimera dimensione dell'oralità, e ancora dell'amicizia, lo scambio e il sostegno di Giuseppe Gerbino, con il quale ora prosegue una fruttuosa ricerca sulla festa rinascimentale. Dalla collaborazione con Lina Bolzoni al volume Treccani sull'Ariosto si è originato un prezioso dialogo sui saperi, le pratiche e le tecniche della memoria durante il mio *visiting* alla Normale di Pisa. Numerosi sono ancora i colleghi e gli amici che in vario modo hanno sollecitato le riflessioni sottese a questo lavoro e seguito la sua realizzazione. Fra questi vorrei almeno ricordare Michal Kobialka, William Blake, Anna Maria Busse Berger, Philippe Canguilhem, Andrea Torre, Luca Molà, Camilla Cavicchi, David Freedberg, Stefano Lorenzetti, Daniele Maras, Janet Smarr, Barbara Faedda, Abigail Asher, Luisa Costa e ancora molti altri con cui mi scuso per non riuscir qui a menzionare. Difficile trovare le giuste parole per ringraziare come vorrei mio padre e mia madre, Gianfranco e Mietta, per il loro sostegno incondizionato, in ogni luogo, come genitori e nonni amorevoli e forti, pieni di vitalità e di un'antica saggezza. Ogni mio percorso, esperienza e viaggio, sia esso reale o mentale, sono stati il risultato – come anche questo libro – di una profonda condivisione con Alessandro, la sua intelligenza, i suoi pungoli e stimoli. A lui devo la bellezza di una vita vissuta intensamente, assaporata in ogni suo istante e protetta dalla profondità di un amore che continua ad autoalimentarsi e che lascia intravedere altri nuovi appassionati viaggi.

Per me, Annalisa, imprescindibili sono stati, per la forma stessa in cui si articola il mio pensiero sul teatro, l'incontro, l'amicizia e il sostegno continuo di Freddie Rokem. Il senso di una resistenza poetica e di una difesa ostinata e non compromissoria della propria ricerca me l'ha passato lui nei momenti più difficili. Martin Puchner, da parte sua, è stato una presenza e una fonte di ispirazione continua negli anni che ho trascorso ad Harvard, ed è grazie a lui che per la prima volta ho incontrato Stanley Cavell, dal cui pensiero origina il mio saggio qui contenuto. Ho avuto la fortuna di elaborare alcune delle riflessioni qui incluse in varie conferenze e seminari in Europa e Nord America, e in ciascuna occasione ho tratto suggerimenti, ipotesi alternative, conferme e contestazioni essenziali allo sviluppo del lavoro. Voglio citare in particolare la Lauro De Bosis Lecture che ho tenuto come fellow ad Harvard e la conferenza "Thinking on/of the stage" presso l'Università di Francoforte, e ringraziare Giuliana Bruno, Francesco Erspamer e Nikolaus Müller-Schöll. Aver seguito il lavoro su memoria e repertorio, violenza ed empatia di Diana Taylor, nell'anno che ho trascorso in residenza al Tisch Department of the Arts a NYU è stato un privilegio e un incentivo enorme a proseguire il mio lavoro, in un tempo in cui gli orizzonti sembravano chiudersi. Alan Read mi ha aiutata e stimolata a intrecciare la mia scrittura sulla memoria con i vincoli affettivi, e in questo senso per me resta una contemporanea incarnazione di Giordano Bruno, oltre che un grande amico. È impossibile nominare tutti quelli che hanno variamente accompagnato, istigato, nutrito questa impresa, e mi limiterò a quelli che più intensamente abitano la mia vita, i miei pensieri e spesso, fortunatamente, anche le mie giornate. Sono Enrico Pitozzi, Stefano Del Villano, Viviana Gravano, Stefano Tomassini, Aleksandra Jovicevic, Ilenia Caleo, Silvia Calderoni, Silvia Bottiroli, Piersandra Di Matteo, Malvina Borgherini, Mario Lupano, mia sorella Giovanna e mia madre Cheti chiaramente, Chiara Guidi, Caterina Serra, Chiara Cappelletto, Romeo e Claudia Castellucci, Daniela Nicolò ed Enrico Casagrande, Gianni Manzella, Angela Ricci Lucchi – che dolorosamente non c'è più – e Yervant Gianikian e moltissimi altri che qui, ingenerosamente, non ho lo spazio di menzionare. Il mio ringraziamento più intenso va a tutto l'amore, la passione, la pazienza, l'intelligenza e la generosità di Andrea per me. Perché alla fine tutti i miei pensieri vale la pena pensarli, e tutte le mie parole vale la pena scriverle perché c'è lui.

Baskerville

Fondata a Bologna nel 1986

"NON E' MIO DESIDERIO STAMPARE MOLTI LIBRI,
MA SOLO QUELLI IMPORTANTI O DI MERITO INTRINSECO
AD UN PREZZO CHE COMPENSI LA STRAORDINARIA CURA
CHE NECESSARIAMENTE SI DEVE FISSARE PER ESSI".
John Baskerville
tipografo ed editore
(Birmingham 1705- London 1775)

© 1986 - 2018

Baskerville
Casella Postale 113
Bologna 40125 (Italia).

info@baskerville.it
www.baskerville.it
facebook: Baskerville.it
twitter: Baskerville_it

Collana **BLU**

1. Pier Vittorio Tondelli
   BIGLIETTI AGLI AMICI
2. Gianni Celati
   LA FARSA DEI TRE CLANDESTINI
3. Fernando Pessoa
   NOVE POESIE DI ÀLVARO DE CAMPOS
   E SETTE POESIE ORTONIME
   A cura di Antonio Tabucchi
4. Georges Perec
   TENTATIVO DI ESAURIRE UN LUOGO PARIGINO
5. Orson Welles
   LA GUERRA DEI MONDI
   Prefazione di Fernanda Pivano e una nota di Mauro Wolf
6. Eiryo Waga (eteronimo di Raul Ruiz)
   TUTTE LE NUVOLE SONO OROLOGI
7. Astro Teller
   EXEGESIS
8. Daniele Pugliese
   SEMPRE PIÙ VERSO OCCIDENTE

Collana **BSC** - Biblioteca di Scienze della Comunicazione

1. Stewart Brand
   MEDIA LAB - IL FUTURO DELLA COMUNICAZIONE
   Viaggio nei segreti del famoso laboratorio del M.I.T. di Boston in cui si inventano i nuovi media.
2. Derrick de Kerckhove
   BRAINFRAMES - MENTE, TECNOLOGIA, MERCATO
   Come le tecnologie della comunicazione trasformano la mente umana.
3. Daniel Dayan, Elihu Katz
   LE GRANDI CERIMONIE DEI MEDIA
   La Storia in diretta.
4. Kevin Robbins e Antonia Torchi (a cura di)
   GEOGRAFIE DEI MEDIA
   Globalismo, localizzazione e identità culturale.
5. Joshua Meyrowitz
   OLTRE IL SENSO DEL LUOGO
   L'impatto dei media elettronici sul comportamento sociale.
6. Giuseppe Richeri
   LA TV CHE CONTA
   Televisione come impresa.
7. Bruce Cumings
   GUERRA E TELEVISIONE
   Il ruolo dell'informazione televisiva nelle nuove strategie di guerra.
8. Howard Rheingold
   LA REALTÀ VIRTUALE
   I mondi artificiali generati dal computer e il loro potere di trasformare la società.
9. I. Miles, H. Rush. K. Turner, J. Bessant
   IT - INFORMATION TECHNOLOGY
   Orizzonti ed implicazioni sociali delle nuove tecnologie dell'informazione.
10. Marco Guidi
    LA SCONFITTA DEI MEDIA
    Ruolo, responsabilità ed effetti dei media nella guerra della ex-Jugoslavia.
11. Fred Davis
    MODA, CULTURA, IDENTITÀ
    La moda è un sistema complesso di simboli, come un linguaggio, che parla di noi e della nostra identità.
12. George Landow
    IPERTESTO - IL FUTURO DELLA SCRITTURA
    La convergenza tra teoria letteraria e tecnologia informatica.

13. Pier Luigi Capucci (a cura di)
IL CORPO TECNOLOGICO
L'influenza delle tecnologie sul corpo e sulle sue facoltà.
14. Gianluca Nicoletti
ECTOPLASMI
Tipi umani nell'universo TV..
15. Patrice Flichy
STORIA DELLA COMUNICAZIONE MODERNA
Sfera pubblica e dimensione privata.
16. Carlo Sorrentino
I PERCORSI DELLA NOTIZIA
La stampa quotidiana in Italia tra politica e mercato.
17. Lucio Picci
LA SFERA TELEMATICA
Come le reti trasformano la società.
18. Antonio Pilati e Giuseppe Richeri
LA FABBRICA DELLE IDEE
Economia dei media in Italia
19. Paola Bonora (a cura di)
COMCITIES
Geografie della comunicazione
20. Enrico Menduni (a cura di)
LA RADIO
Percorsi e territori di un medium mobile e interattivo
21. Stephen Graham e Simon Marvin
CITTÀ E COMUNICAZIONE
Spazi elettronici e nodi urbani
22. Leonardo Benvenuti
MALATTIE MEDIALI
Elementi di socioterapia
23. Michelantonio Lo Russo
PAROLE COME PIETRE
La comunicazione del rischio
24. Elena Esposito
I PARADOSSI DELLA MODA
Originalità e transitorietà nella società moderna
25. Daniele Perra
IMPATTO DIGITALE
Dall'immagine elaborata all'immagine partecipata: il computer nell'arte contemporanea
26. Michele Cogo
FENOMENOLOGIA DI UMBERTO ECO
Indagine sulle origini di un mito intellettuale contemporaneo
Introduzione di Palo Fabbri

27. Andrea Fava
EBOOK, QUALCOSA È CAMBIATO
Scenari, trasformazioni e sviluppib dei libri digitali
Introduzione di Peppino Ortoleva
28. Francesca Bortoletti e Annalisa Sacchi (a cura di)
LA PERFORMANCE DELLA MEMORIA
La scena del teatro come luogo di sopravvivenze, ritorni, tracce e fantasmi

Collana **UNIPRESS**

1. Paola Bonora (a cura di)
   SLoT - *quaderno 1*
   Appunti, discussioni, bibliografie del gruppo di ricerca SLoT (Sistemi Territoriali Locali) sul ruolo dei sistemi locali nei processi di sviluppo territoriale.
2. Giuliana Gemelli e Flaminio Squazzoni (a cura di)
   NEHS / Nessi
   Istituzioni, mappe cognitive e culture del progetto tra ingegneria e scienze umane.
3. Cristiana Rossignolo e Caterina Simonetta Imarisio (a cura di)
   SLoT - *quaderno 3*
   Una geografia dei luoghi per lo sviluppo locale
4. Paola Bonora e Angela Giardini
   SLoT - *quaderno 4*
   Orfana e claudicante
   L'Emilia "post-comunista" e l'eclissi del modello territoriale
   (RISTAMPATO NELLA COLLANA **COORDINATE**)
5. Rosario Sommella e Lida Vigagnoni (a cura di)
   SLoT - *quaderno 5*
   Territori e progetti nel Mezzogiorno
   Casi di studio per lo sviluppo locale
6. Rosario Sommella e Lida Vigagnoni (a cura di)
   FILANTROPI DI VENTURA
   Rischio, responsabilità, riflessività nell'agire filantropico
7. Giuliana Gemelli (a cura di)
   FONDAZIONI UNIVERSITARIE
   Radici storiche e configurazioni istituzionali
8. Patrizia Adamoli e Maurizio Marinelli (a cura di)
   COMUNICAZIONE; MEDIA E SOCIETÀ
   Premio Baskerville Mauro Wolf 2004
9. Giuliana Gemelli (a cura di)
   RELIGION AND PHILANTROPHY
   Global Issues in Historical Perspective

Collana **COORDINATE**

1. Paola Bonora
   ORFANA E CLAUDICANTE
   L'Emilia "post-comunista" e l'eclissi del modello territoriale
2. Leonardo Benvenuti
   LEZIONI DI SOCIOTERAPIA
   La persona media/afferma e media/mente
3. Daniele Pugliese
   APOCALISSE, IL GIORNO DOPO
   La fine del mondo fra deliri e lucidità
4. Paola Bonora (a cura di) [Laboratorio Urbano]
   ATLANTE DEL CONSUMO DI SUOLO
   per un progetto di città metrololitana
5. Giulina Gemelli (a cura di)
   CONSAPEVOLMENTE
   Prendersi cura di adolescenti e giovani adulti in onco-ematologia

Collana **B.art**

1. Umberto Palestini (a cura di)
   SULLA STRADA
2. Silvia Camerini (a cura di)
   LE FESTE MUSICALI
3. Oderso Rubini e Massimo Simonini (a cura di)
   ALLA RICERCA DEL SILENZIO PERDUTO - IL TRENO DI CAGE
4. F. Calcagnini e U. Palestini (a cura di)
   LA FABBRICA DEL VENTO
5. Enrico Scuro (con la collaborazione diMarzia Bisognin e Paolo Ricci)
   I RAGAZZI DEL 77
   Una storia condivisa su Facebook
6. Umberto Palestini (a cura di)]
   ATTRAZIONI
   Sul collezionismo
7. Umberto Palestini (a cura di)
   LA CRUNA. SIMONE PELLEGRINI
8. Umberto Palestini (a cura di)
   OUVERTURE FABIO BERTONI
9. Umberto Palestini (a cura di)
   ENZO CUCCHI
10. Umberto Palestini (a cura di)
    INTERFERENCES. GIANLUIGI COLIN
11. Giacinto di Pierantonio (a cura di)
    BISCOTTO
12. Giacinto di Pierantonio (a cura di)
    VISIONE TERRITORIALE
13. Luca Cesari (a cura di)
    AMARCORD - TONIO GUERRA
    Il poeta e la polis
14. Umberto Palestini (a cura di)
    LA MUTA - OLTRE IL SILENZIO
15. Umberto Palestini (a cura di)
    LA CRUNA. SIMONE PELLEGRINI
16. Luca Cesari (a cura di)
    LASCIA CHE PARLI IL VENTO
17. Umberto Palestini e Elisabetta Pozzelli (a cura di)
    OS_1 / NUTRIMENTUM
18. Umberto Palestini (a cura di)
    ANTONIO MARCHETTI .VARIO SON DA ME STESSO
19. Umberto Palestini e Alberto Zanchetta (a cura di)
    ANDREA DI MARCO. LA CORRENTE DEL GOLFO

20. Umberto Palestini (a cura di)
GIANFRANCO FERRONI. ERETICO ALLO SPECCHIO
21.
22. Alberto Zanchetta (a cura di)
LUIGI CARBONI. CHI PUÒ AVER CAMMINATO SULL'ERBA
23. Umberto Palestini e Arialdo Ceribelli (a cura di)
REMBRANDT INCISORE
24. Umberto Palestini (a cura di)
RIA LUSSI. MITOCHONDRIA
25. Umberto Palestini (a cura di)
L'ARCA DELL'ARTE
26. Arianna Rosica e Gianluca Riccio (a cura di)
FESTIVAL DEL PAESAGGIO
27. Eugenio Viola (a cura di)
MASCARATA DI DARIO PICARIELLO
28. Alberto Zanchetta (a cura di)
GIOVANNI TERMINI

Collana **BIBLIO**

1. Renzo Noventa (a cura di)
   GIORNALE DELLE ENTRATE E DELLE USCITE
   DEL CONVENTO DI SAN DOMENICO IN BOLOGNA
   Primo volume: ASBo_DEM238 (1330-1337)
   Secondo volume:ASBo_DEM239 (1349-1357)

Pubblicato
in digitale
e in carta da ASLAY, Rastignano (Bologna)
nel marzo 2018

Baskerville
Bologna

Tutti i diritti riservati
All right reserved
© 2018

www.Baskerville.it