

Samantha Marenzi

## CULTURA MATERIALE DEL TEATRO E CULTURA MATERIALE DELLE IMMAGINI<sup>1</sup>

Nel settembre del 1929, sulla copertina della rivista «Documents» animata da Georges Bataille, Georges Henri Rivière e Carl Einstein, c'è una interessante sostituzione di parole in quel sottotitolo che elenca le zone di interesse di questo progetto “eterodosso”. Da «Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie» scompare il primo termine, “dottrine”, e compare «Variété», varietà, con un chiaro riferimento a quel teatro popolare che mescola i generi, le tradizioni, le tecniche, e la cui caratteristica unitaria è proprio la sua eterogeneità, il montaggio tra le espressioni più disparate delle culture dello spettacolo. Il varietà come genere fatto di tanti generi diversi, la varietà come criterio per ragionare sull'arte fuori dalle estetiche, dagli stili, dalle classificazioni<sup>2</sup>.

In quello stesso anno, nella sala della sua celebre biblioteca ad Amburgo, Aby Warburg presentava le tavole del suo *Mnemosyne Atlas*, l'atlante della memoria, dove su un fondo nero, senza alcun titolo che definisse i criteri di assemblaggio, erano allestite e accostate tra loro immagini della natura più diversa, dalle riproduzioni dei capolavori dell'antichità e del Rinascimento alle pubblicità ritagliate dalle riviste. *Mnemosyne* è una mostra, è la concretizzazione di un metodo di indagine, è un laboratorio attraverso cui lo studioso dispiega la storia visiva della civiltà occidentale. Questi due esempi apparentemente distanti dai problemi della cultura

<sup>1</sup> Questo intervento è l'articolazione di una serie di domande che attraversano i miei studi sui rapporti tra arti visive e performative. Il libro di Barba e Savarese le ha fatte riverberare, le ha spinte fuori tema dandomi l'occasione di usare in modo spregiudicato alcuni riferimenti che normalmente agiscono sulle mie ricerche in modo silenzioso e non dichiarato. Ringrazio Raimondo Guarino per una conversazione che mi ha permesso di vedere come quelli che mi parevano gli sfondi del mio ragionamento erano in realtà i soggetti in primo piano.

<sup>2</sup> Il cambiamento del sottotitolo è nel n° 4. Su questo, e sullo spettacolo di neri visto al Moulin Rouge che ha dato l'impulso allo slittamento da *Doctrines* a *Variétés*, si veda Denis Hollier, *L'occhio in rivolta (Manifestazioni insolite)*, in “Documents”, una rivista eterodossa, a cura di Franca Franchi e Marina Galletti, Milano, Bruno Mondadori, 2010, in particolare p. 10.

materiale dell'attore delineano il campo, o meglio sono sintomatici degli sconfinamenti, dei problemi che pone *I cinque continenti del teatro* di Barba e Savarese, un vero e proprio *Atlante*, come recita uno dei titoli provvisori, *delle tecniche d'attore*<sup>3</sup>. Libro illustrato, o album commentato, davvero un Atlante la cui visione simultanea oppone resistenza alla lettura lineare, dove, in un montaggio di oggetti figurativi estremamente eterogenei per contenuti, tecniche, supporti, epoche e destinazioni, affiorano le forme dei modi, dei luoghi, dei tempi e dei motivi del fare teatro. Oggetti figurativi che, al di là del loro accostamento gli uni agli altri, e del loro rapporto con la scrittura (quella dei testi del libro e delle ricchissime didascalie), pongono un altro problema ancora, quello dell'utilizzo di fonti iconografiche per la storia del teatro e della cultura dell'attore. Accumulo, creazione di un repertorio, eterodossia e varietà da un lato, rapporto tra l'azione espressiva (le sue tecniche, le sue pratiche, le sue storie) e raffigurazione (artistica o documentaria) dall'altro, sono due lenti per poter osservare, attraverso questo libro-atlante, il rapporto tra la cultura materiale dell'attore, che ne è l'oggetto, e la cultura materiale delle immagini.

### *I precedenti novecenteschi: accumuli, repertori, sconfinamenti*

Così, in una brochure, veniva presentato il progetto del periodico illustrato «Documents»:

Gli oggetti d'arte non sono fatti isolati. Agli studi che saranno loro consacrati saranno annessi articoli su fatti che hanno un ruolo analogo nella vita umana: un mito, un sistema simbolico o magico, uno stato psicologico particolare, un aspetto del corpo umano, una vita straordinaria. [...] In sintesi "Documents" non sarà una rivista d'arte convenzionale, ma un periodico pratico che presenta: una informazione conforme ai metodi dell'archeologia, sui fatti più recenti come su quelli più antichi; delle investigazioni al di fuori dell'ambito ristretto della storia dell'arte; una raccolta attualissima dei "documenti" più caratteristici e più sinceri sulla vita umana; in qualche modo, l'Enciclopedia del XX secolo [...]<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Ne parla Savarese nella *Premessa* (p. 7), dove spiega anche la gestazione ventennale del volume, la sua complementarietà con *L'Arte segreta dell'attore*, sempre suo e di Barba, le cui illustrazioni avevano la stessa importanza dei testi, e racconta la base di 10000 immagini raccolte e della difficoltà di organizzarle per argomenti.

<sup>4</sup> Cito in traduzione italiana da "Documents", una rivista eterodossa, cit., p. 7. L'originale, un volantino pubblicitario che presenta il periodico, è pubblicato in Louis Yvert, *Bibliographie des écrits de Michel Leiris (1924 à 1995)*, Paris, Jean-Michel Place, 1996.

Una «Enciclopedia illustrata della vita moderna», come viene annunciata sulle altre riviste, che integra i diversi campi della conoscenza e dell'esperienza e che accanto alle scienze e alle arti raccoglie fatti e tracce della vita umana. Un progetto in gran parte basato sul dialogo tra materiali visivi e scrittura, che tratta le opere d'arte come documenti e conferisce a questi ultimi il potere di conservare qualcosa della vita di cui sono le testimonianze. Una riconfigurazione dei valori delle immagini resa possibile dalla fotografia, che porta nello stesso territorio e sullo stesso supporto i capolavori del passato e le scene di cronaca e attualità, le testimonianze etnografiche e le opere d'arte contemporanea, avvicinando luoghi lontani tra loro e tempi diversi: un *presente anacronistico*, per usare la felice definizione di Michel Leiris<sup>5</sup>. È nelle riproduzioni fotografiche che appaiono manufatti del passato tramutati negli stessi oggetti che raffigurano la vita moderna. È quindi con la fotografia che la distanza tra un soggetto e la sua raffigurazione si accorcia, e si stratifica anche, contenendo talvolta sia i contenuti (con tutte le relative complessità interpretative) che il supporto dell'immagine che li raffigura (incisione, scultura, dipinto, ecc.). Ed è con la fotografia che la raccolta di immagini approda alla quantità necessaria all'eterodossia, alla rottura delle categorizzazioni, e all'uscita definitiva dal territorio dell'autorialità dell'immagine singola. Negli "atlanti" novecenteschi l'autore non è più chi materialmente realizza l'immagine ma chi crea il repertorio, chi accumula assembla e monta usando i criteri della sua propria ricerca e lasciando aperto lo spazio di altri possibili criteri di montaggio: un archivio mobile che è strumento di studio e che diventa opera a sé, oggetto stesso di indagine al confine tra archivio e museo, tra ricerca e creazione. Letto in questi termini, il progetto di «Documents» mostra i suoi legami con altri grandi repertori figurativi eterogenei, dal *musée imaginaire* di André Malraux che raccoglie le riproduzioni fotografiche di opere d'arte di tutti i tempi e i luoghi, all'*Atlas* di Gerard Richter, una collezione di oggetti iconografici (foto, disegni, figure, lastre mediche) accumulati in decenni e divisi in tavole sulle quali le piccole storie riverberano il patrimonio visivo dell'umanità intera. Un progetto artistico che raccoglie ogni traccia della civiltà, e che diventa traccia esso stesso. E poi ci sono le tavole di *Mnemosyne* di Warburg, dove le immagini si studiano attraverso le immagini, e la ricerca sugli oggetti artistici assume

<sup>5</sup> Cfr. Michel Leiris, *De Bataille l'impossible à l'impossible Documents*, «Critique», n° 195-196, 1963. Ora in Georges Bataille/Michel Leiris, *Échanges et correspondances*, Paris, Gallimard, 2004, pp. 15-32.

la fisionomia dell'opera d'arte. È la prossimità tra creazione artistica e indagine storica che permette di fare riferimento a questi progetti in relazione alla ricerca teatrale novecentesca, dove osservazione e azione hanno dialogato sfumando i confini tra teoria e prassi, scorgendo dietro a stili ed estetiche qualcosa di persistente e ricorrente nelle tecniche espressive di attori e danzatori di diversi tempi e tradizioni, per comprendere i quali potremmo applicare testualmente l'annuncio di «Documents»: «Agli studi che saranno loro consacrati saranno annessi articoli su fatti che hanno un ruolo analogo nella vita umana: un mito, un sistema simbolico o magico, uno stato psicologico particolare, un aspetto del corpo umano, una vita straordinaria». Questa può essere una prima definizione del libro *I cinque continenti del teatro*, il cui sottotitolo recita *Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*, e che per spiegare le culture teatrali utilizza un vastissimo repertorio figurativo in parte esterno all'ambito dei fenomeni performativi in senso stretto. Si tratta di un allargamento del campo delle fonti che coincide con la molteplicità di discipline convocate per indagare la storia dei saperi attoriali, e quindi con l'eterogeneità dei fatti che convergono verso il teatro. È possibile parlare di un «ampliamento metodologico» appropriandoci delle parole che Claudia Cieri Via ha utilizzato per spiegare la traiettoria scientifica e intellettuale di Warburg, che nel Novecento è un riferimento imprescindibile per ragionare sul rapporto tra immagini e pratiche espressive.

L'ampliamento metodologico della storia dell'arte, dei confini tematici e geografici, la considerazione a pari diritto delle opere d'arte come degli oggetti di cultura materiale, ma anche delle rappresentazioni teatrali, delle feste e della danza, intesi come documenti dell'espressione, contribuiscono, nel superamento di una concezione formalista ed estetizzante, a una nuova formulazione dell'arte come esigenza biologica fra religione e scienza<sup>6</sup>.

Senza inoltrarci nel problema del teatro stesso come documento dell'espressione, che rende opaca l'idea del documento come traccia permanente di fenomeni effimeri e che quindi sposta i criteri di lettura dei documenti del teatro, utilizziamo la definizione di arte come esigenza tra religione e scienza, perché questo è un concetto chiave del progetto di Warburg sulla memoria.

Composto di materiali visivi, l'atlante *Mnemosyne* allestisce il processo di individuazione delle ricorrenze formali destinate a preservare l'inten-

<sup>6</sup> Claudia Cieri Via, *Introduzione a Aby Warburg*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 4.

sità espressiva attraverso la gestualità e il movimento della figura. È nelle immagini che riconosce la duplicità umana tra la «funzione anti-caotica»<sup>7</sup> dell'opera d'arte, che disegna i confini delle paure, delle fobie, delle emozioni, delle presenze ultraterrene, e «l'abbandono all'idolo creato», che si esprime nell'intensità di gesti e movimenti. Warburg legge nelle figure, osservate su un asse temporale reso trasparente da sopravvivenze e ritorni, «lo spazio intermedio tra impulso e azione», e attraverso le immagini lo studia e lo spiega, comparando, accostando, innestando, creando un repertorio eterogeneo (l'atlante) composto da molti repertori eterogenei (le tavole) dove sono accostate immagini che a loro volta sono dei repertori, perché contengono il conflitto tra tecnica ed espressione, la stratificazione di ricorrenze formali, l'asincronia di tempi storici diversi. Immagini, alcune delle quali esterne al perimetro dell'arte, e quando interne proposte in forma di riproduzione fotografica in bianco e nero che taglia, ingrandisce, isola, duplica, smaterializzando e moltiplicando degli oggetti d'arte che già, come si leggeva riguardo a «Documents», non sono fatti isolati.

*Mnemosyne* è l'ultimo progetto di Aby Warburg, che muore in quello stesso anno. Più che i suoi scritti sull'arte, l'atlante, insieme alla sua biblioteca e al suo sistema di annotazioni, è la forma più fedele al suo pensiero di studioso che usa tutti gli strumenti, dall'antropologia all'astrologia, dalla storia alla psicologia, per penetrare il senso profondo delle immagini, ovvero dei modi con cui le civiltà hanno raffigurato e osservato loro stesse. L'azione di Warburg è duplice, perché se l'atlante, con la sua trasversalità, incrocia i tempi, i luoghi, le culture, i rami del sapere, il suo risultato come strumento metodologico è la percezione della profondità delle immagini. È una ricerca sia orizzontale che verticale, che sistematizza la varietà e viola la superficie. È una grande lezione per lo studio delle immagini, e per il loro utilizzo nello studio delle culture, soprattutto delle culture materiali.

### *Iconografia teatrale e cultura materiale delle immagini*

Da qualche decennio studiosi provenienti da diversi ambiti disciplinari si interrogano sul rapporto tra arti visive e arti performative, cercan-

<sup>7</sup> Uso la traduzione italiana dello scritto di Aby Warburg *Introduzione all'Atlante Mnemosyne* in *Mnemosyne. L'Atlante della memoria di Aby Warburg*, a cura di Italo Spinelli e Roberto Venuti, Siena, Artemide Edizioni, 1998.

do, almeno nei casi più fecondi, di restituire alle immagini del teatro e della danza la profondità della loro storia, del loro contesto di produzione materiale, dell'intreccio di valori che le ha prodotte. In questa prospettiva i documenti visivi sono non solo e non sempre le testimonianze di un teatro esistito, ma anche le tracce di un teatro immaginato, ricordato, sognato, auspicato, o di più teatri (esistiti o immaginati) che arrivano da tempi storici diversi e finalmente nelle immagini coesistono, interrogandosi a vicenda. Il rapporto tra arti del tempo e dello spazio, tra linguaggi effimeri e permanenti, non si pacifica nei processi di memoria e documentazione.

Era il 1999 quando il musicologo Thomas F. Heck, nel quadro di una ricerca collettiva, cercava di rendere sistematiche le acquisizioni degli ultimi decenni di ricerche sull'iconografia teatrale e, schematizzando drasticamente e rivolgendosi a ipotetici iconografi (ai quali vogliamo qui sostituire tutti gli storici che fanno uso dei documenti figurativi), scriveva:

Aspiring iconographers of the performing arts need to be aware, especially in dealing with great works of visual art, that there are often several levels of interpretation which such works will sustain. To paraphrase Charles Reich, we might find it helpful in our iconographic work to cultivate three levels of consciousness with respect to supposedly representational painting:

*Consciousness I:* A surface of literal reading.

*Consciousness II:* A deeper, more formal reading of the work, which seeks to enter the mind of the artist and ask how and why he put a given composition together, what he borrowed and from where, who commissioned it, etc.

*Consciousness III:* The deepest reading of the work, relating it if possible to the artistic traditions, the symbolic conventions of the time, and the culture in which the artist lived<sup>8</sup>.

Heck spiega che l'arte imita più spesso l'arte che la vita. Non si tratta solo di fare attenzione ai codici figurativi, agli stili, alle molteplici interpretazioni a cui è soggetta ogni opera, ma anche di percepire le tensioni e le contraddizioni che una fonte figurativa può racchiudere. Del resto il suo schema introduce l'esempio di Antoine Watteau, che raffigura i comici italiani anni dopo i loro fasti parigini e costituisce l'emblema di questo tipo di problematiche. Ma anche al di fuori della pittura, e al di fuori del territorio dell'arte il quale, come abbiamo visto negli esempi dei grandi repertori figurativi novecenteschi, è soggetto a continue ridefinizioni, il

<sup>8</sup> Thomas F. Heck, *Introduction*, in *Idem* (edited by), *Picturing Performance. The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice*, Rochester, University of Rochester Press, 1999, p. 4.

problema della lettura della fonte nella sua materialità resta valido. Soprattutto laddove l'oggetto dell'indagine è la cultura materiale dell'attore.

Lo studio di Heck si limita al teatro occidentale e prende in esame soprattutto opere d'arte, e in particolare opere che hanno per soggetto le arti del teatro, della musica e della danza. Ma che significa il teatro come soggetto? E che succede quando a parlarci di teatro non sono opere d'arte, e non sono nemmeno immagini che lo raffigurano direttamente?

Questi sono i problemi che pone il libro *I cinque continenti* dal punto di vista dell'uso delle immagini come fonti della storia dell'attore. Un libro che accosta fotografie di cose, facce, oggetti, persone, luoghi, riti, situazioni, opere d'arte, opere grafiche (una varietà che fa esplodere i contorni del campo disciplinare del teatro) e che traduce la storia in una visione simultanea.

Vale la pena ricordare che le illustrazioni sono sempre *fotografie di*, perché questo è vero sia per le opere di arte figurativa che rappresentano il teatro (riprodotte fotograficamente), sia per le facce, le cose, le persone. La fotografia fa scomparire le tecniche di produzione delle immagini che vediamo riprodotte: dall'incisione alla pittura, dalla scultura al disegno, dal graffito all'istantanea. Quando non vediamo i contorni dell'oggetto raffigurato, l'immagine che questo "contiene" si sovrappone del tutto all'immagine fotografica. Ma le immagini raccontano le civiltà che le hanno prodotte non solo coi contenuti, e nemmeno solo con gli stili, anche attraverso le tecniche e i materiali. Scendere nella profondità delle immagini significa disseppellirne i significati ma anche attraversare la materialità dei loro supporti, intercettare l'ossatura che indossa forme, colori e figure. La cultura materiale delle immagini è dunque, come per l'attore, anche un fatto di tecniche.

È evidente che la tecnica fotografica, con la sua presunta oggettività, la capacità di arrestare il tempo, la prossimità al dato reale, la pervasività che la ha resa il principale linguaggio di narrazione del mondo moderno, pone domande nuove all'iconografia teatrale. Christopher Balme, interrogandosi sulla "verità" delle diverse tecniche di raffigurazione del teatro e della danza, individua i limiti dei metodi iconografici, aggiungendo l'elemento instabile dell'osservatore, ovvero di noi studiosi<sup>9</sup>. È un elemento

<sup>9</sup> «One of the central questions must be to what extent we as scholar include our own aesthetic responses in our analyses and how we can account for these». Christopher Balme, *Moving media: theatre iconography and his limits*, in *European Theatre Iconography*, edited by Christopher Balme, Robert Erenstein, Cesare Molinari, Roma, Bulzoni Editore, 2002, p. 360.

che ci riconduce ai *Cinque continenti del teatro*, una storia illustrata del teatro che si pone al polo opposto dell'iconografia teatrale. Se quest'ultima osserva le immagini del teatro con gli occhi dell'epoca che le ha prodotte, il libro di Barba e Savarese assume il punto di vista del teatro, e da quella prospettiva osserva le figure della storia del mondo, che diventano figure anonime, potenziate dagli accostamenti e dalle associazioni, rafforzate dalla quantità che amplia le categorie di fenomeni che hanno a che fare col teatro perché questo non è il tema, né necessariamente il soggetto delle immagini, ma è il punto di ripresa.

*I cinque continenti del teatro*, l'atlante delle tecniche, l'almanacco della cultura materiale dell'attore, spoglia le immagini della loro cultura materiale, le priva del loro supporto e le organizza nella forma del libro. Produce le figure mentre le studia, le plasma mentre le abbina e le commenta dando loro un senso altro, che è, per i suoi autori, il senso del teatro.