

CULTURE TEATRALI

STUDI, INTERVENTI E SCRITTURE SULLO SPETTACOLO
18, primavera 2008

Direzione: Marco De Marinis

Redazione: Insegnamenti di Storia del Teatro e dello Spettacolo e Teorie e Culture della Rappresentazione della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna (Dipartimento di Musica e Spettacolo, via Barberia 4, 40123 Bologna).

Comitato di redazione:

Georges Banu (Université de la Sorbonne, Paris III)

Josette Féral (Université du Québec à Montréal)

Raimondo Guarino (Università di Roma III)

Oswaldo Pellettieri (Universidad de Buenos Aires)

Arnaldo Picchi (1943-2006) (Università di Bologna-DAMS)

Nicola Savarese (Università di Roma III)

La rivista esce anche grazie all'apporto volontario e gratuito di un gruppo di laureati e ricercatori in discipline teatrali presso il DAMS di Bologna. Attualmente fanno parte di questo **gruppo di lavoro:** Fabio Acca, Lucia Amara, Roberto Anedda, Sara Baranzoni, Francesca Bortoletti, Adele Cacciagrano, Monica Cristini, Piersandra Di Matteo, Erica Faccioli, Marco Galignano, Francesca Gasparini, Tihana Maravić, Silvia Mei, Enrico Pitozzi, Annalisa Sacchi.

La redazione di questo numero è stata curata da Sara Baranzoni

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 7374 del 6 novembre 2003

Direttore responsabile: Marco De Marinis

Il prezzo di ogni numero è di Euro 15,50 (IVA assolta).

Abbonamento a due numeri Euro 25,82 (IVA assolta) da versare sul conto corrente postale n. 27608405, intestato a: I Quaderni del Battello Ebbro - Casella Postale 59 - 40046 Porretta Terme (BO).

Spese di spedizione: Euro 2,00 per ogni numero singolo; Euro 3,00 per i numeri doppi (nn. 2/3, nn. 7/8).

**Per informazioni si può scrivere a: abbonamento@cultureteatrali.org
www.cultureteatrali.org**

Edizioni I Quaderni del Battello Ebbro - Porretta Terme (BO)

Editing: (rob.a) grafica - Bologna

Finito di stampare: marzo 2010

S O M M A R I O

RAPPRESENTAZIONE/THEATRUM PHILOSOPHICUM

Due seminari del gruppo di lavoro

a cura di Marco De Marinis

Seminario sulla rappresentazione

- 7 Marco De Marinis
Seminario sulla rappresentazione. Testo-base
- 15 Francesca Bortoletti
Quando Aristotele ancora non c'era. Sistemi di rappresentazione e dispositivi di finzione
- 24 Francesca Gasparini
La scena del crimine. Note per una definizione di rappresentatività nella scena teatrale post-novecentesca
- 32 Enrico Pitozzi
Al limite della rappresentazione: la logica della situazione come paradigma
- 39 Marco Galignano
Cosa sta diventando la rappresentazione nel teatro, cosa può diventare nella vita
- 49 Annalisa Sacchi
Prime cose e ultime. Per una politica della rappresentazione
- 56 Silvia Mei
"In figura theatrum". Su archi e cornici come dispositivi (meta)teatrali
- 66 Piersandra Di Matteo
Anomalia, normalità e sovversione. I cardini paradigmatici del teatro di rappresentazione nella scena postdrammatica di Richard Maxwell
- 74 Erica Faccioli
La rappresentazione come forma simbolica
- 82 Monica Cristini
Rito vs rappresentazione. Riflessioni su un'ipotesi di crisi
- 89 Lucia Amara
Prima e dopo la storia. Note sulla rappresentazione nella scrittura di Carmelo Bene
- 97 Sara Baranzoni
Dalla parola speculativa alla Figura speculare. Klossowski e la teatralità del simulacro

Theatrum Philosophicum

- 109 Tihana Maravić
Teatro come soglia tra due mondi. Attraverso la filosofia del culto di Pavel Florenskij
- 121 Francesca Gasparini
Trance, transfert, trasferimento
- 143 Enrico Pitozzi
Logica della prossimità: verso un'estetica del tatto
- 155 Annalisa Sacchi
Su un'abilità di Walter Benjamin: la citabilità del gesto
- 164 Francesca Bortoletti
Lo specchio di Dioniso
- 176 Adele Cacciagrano
L'invenzione del Femminile. Costituzione di un oggetto tra psicanalisi e scena performativa

RAPPRESENTAZIONE/THEATRUM PHILOSOPHICUM

Due seminari del gruppo di lavoro

a cura di Marco De Marinis

In questo numero si raccolgono i contributi a due seminari (Rappresentazione e Theatrum Philosophicum) tenuti dal Gruppo di lavoro della rivista fra il 2007 e il 2008.

Questo volume è stato pubblicato con un contributo dell'Università di Bologna e con il contributo della Compagnia Assicuratrice Unipol S.p.a.

SEMINARIO SULLA RAPPRESENTAZIONE

Marco De Marinis

SEMINARIO SULLA RAPPRESENTAZIONE. TESTO-BASE

Il Novecento teatrale appare animato da una tensione costante al superamento della rappresentazione. Questa tensione si avvale di leve diverse, prendendo di mira di volta in volta (e più raramente tutti insieme) i vari cardini del teatro di rappresentazione: testo, personaggio, mimesi, intreccio, coerenza e compiutezza, significato, finzione, ripetizione, etc.

Ma c'è da chiedersi se si può superare davvero la rappresentazione-finzione continuando ad andare in scena, a fare spettacoli. Oppure quello che si può fare è solo, in realtà, spostare un po' più in avanti il limite, senza mai riuscire davvero a superarlo. Artaud, Grotowski e Bene, per citare tre nomi emblematici anche sotto questo profilo, ne sanno qualcosa.

1. Critica della rappresentazione

Come si sa, il termine *rappresentazione* è, in Occidente, uno dei sinonimi più comuni dello *spettacolo teatrale*. Dal Rinascimento in poi, si può parlare di teatro come rappresentazione in due sensi diversi ma fra loro connessi.

a) In primo luogo, lo spettacolo è rappresentazione in quanto *ri-presentazione, ri-produzione* di qualcosa (il testo drammatico) che gli pre-esiste, in una forma (quella scritta) ritenuta del tutto compiuta e autosufficiente. La scena, appunto, non deve fare altro che ri-presentare questa forma, *ripeterla*, fornendole semplicemente “una illustrazione sensibile” (Derrida).

b) In secondo luogo, lo spettacolo teatrale è rappresentazione in quanto entità *fittizia*, del tutto sprovvista di valore in sé (valore d'uso) e la cui sola funzione è quella di *stare per* qualcos'altro, di rinviare, ri-presentandolo (ri-producendolo, ripetendolo), ad un “altro da sé”, ad un “altrove” che è l'unico a possedere valore. Nel teatro di rappresentazione la scena “sta per” il mondo, reale o immaginario, che riproduce (ne è la metafora); l'attore “sta per” il personaggio (storico o di fantasia: Riccardo III o Amleto) che interpreta.

In entrambi i casi, lo spettacolo si istituisce dunque come “segno” o, più correttamente, come “sistema di segni”, “testo semiotico” (il segno definendosi, notoriamente, dai Medievali fino a Peirce, come qualcosa che “sta per” o che “rinvia a” qualcos'altro, secondo la formula *aliquid stat pro aliquo*). Dopo la cesura rinascimentale, l'uso e il valore dello spettacolo sembrano esaurirsi per

intero all'interno di quella funzione del linguaggio che K. Bühler ha chiamato *Darstellung* ("rappresentazione", appunto) e R. Jakobson funzione referenziale o denotativa. In tal senso è addirittura possibile assumere la scena come metafora di ogni funzionamento segnico imperniato sulla dialettica *signans/signatum*. Non a caso Jakobson (in un testo del 1937) definisce "drammatica" la relazione fra questi due funtivi: "Il rapporto del segno all'oggetto significato, e in particolare della rappresentazione al rappresentato, la loro identità, che è a un tempo la loro differenza, sono una delle antinomie più drammatiche del segno".

E certamente non è casuale la coincidenza cronologica fra l'emergere, nella cultura occidentale, del concetto di "rappresentazione teatrale" e il definitivo affermarsi di un modello non analogico del "segno": eventi che, com'è noto, si situano entrambi nel Seicento (cfr. Foucault, *Le parole e le cose*).

Le due funzioni rappresentative della messa in scena, che ho appena descritto, appaiono intimamente collegate fra loro nell'ideologia teatrale occidentale. Non si pongono però sullo stesso piano, giacché la seconda *implica* la prima, la *presuppone* come condizione della propria realizzabilità. Per poter rappresentare-ri-presentare la vita, la realtà (ciò che possiamo chiamare *rappresentazione B*), lo spettacolo deve saper rappresentare-ri-presentare fedelmente (riprodurre) il dramma, che gli preesiste in forma scritta e che costituisce l'unica, vera opera d'arte teatrale (*rappresentazione A*). Anzi, a ben vedere, la rappresentazione B (e cioè la aristotelica *mimesis praxeos*) non è cosa che riguardi direttamente la messa in scena, nelle poetiche classiche della rappresentazione. Essa si realizza compiutamente già nel testo scritto e lo spettacolo non fa altro che illustrarla, visualizzarla (cfr. la nozione di *opsis* nella *Poetica*) nel ri-presentare/ri-produrre quel testo (non a caso, nel linguaggio teatrale tradizionale, il termine "rappresentazione" serviva a designare anche il testo scritto oltre che la sua messa in scena: si pensi, per esempio, all'espressione "Sacra Rappresentazione" e si veda il *Dizionario della lingua italiana* di Tommaseo-Bellini, s.v.).

Concependo lo spettacolo quale puro rimando ad altro, l'ideologia teatrale della rappresentazione finisce per occultarne completamente il carattere di *presenza* materiale e significante, il suo "esserci" concreto: ne rimuove, soprattutto, l'attività di produzione che gli è sottesa e lo fonda. Funzionando appunto come un'ideologia, la poetica tradizionale (o "classica") della rappresentazione tende ad espungere dalla messa in scena una contraddizione reale, o piuttosto una *bidimensionalità* intimamente costitutiva del fatto teatrale nella nostra cultura, almeno dal Cinquecento in poi.

Se infatti, da un lato, lo spettacolo occidentale viene a porsi, storicamente, come ri-presentazione/ripetizione di un qualcosa già esistente, come rinvio ad altro da sé, è anche vero però che, nello stesso tempo, esso continua a costituire (per sua stessa natura, al di là e indipendentemente dalle intenzionalità artistiche o teoriche che lo fondano), anche e soprattutto un *evento scenico presente*, una *pratica significante*, una *produzione materiale* dotata fra l'altro – in varia misura, ma insopprimibilmente – dei requisiti di unicità, imprevedibilità e irripetibilità propri di ogni evento.

In altri termini: in ogni fatto teatrale, e dunque anche nel teatro di rappresentazione, coesistono finzione e realtà, azione e simulazione, elementi presentativi ed elementi rappresentativi. Nel teatro di rappresentazione, però, in forza delle convenzioni e degli statuti che lo fondano, la messa in scena funziona *globalmente* come sistema rappresentativo ed evento fittizio, semi-otizzando eventualmente anche ciò che si mostra privo in sé di uno statuto simbolico: oggetti concreti, azioni reali. In tal senso ha ragione P. Bogatyrëv quando afferma che – anche se la messa in scena utilizza elementi reali – “gli spettatori non guardano a quelle cose reali come a delle cose reali, ma soltanto come a segni di segno o a segni d’oggetto”.

Ideologia della rappresentazione e teatro di regia. Va registrato il rapporto che si è dato, storicamente, fra l’ideologia teatrale della rappresentazione e il movimento della regia moderna. Diciamo subito che, al contrario di quanto si è spesso affermato, nel teatro di regia (nella sua teoria, prima, e successivamente anche nelle sue pratiche) la concezione e la istituzionalizzazione della messa in scena come sistema di rappresentazione si consolidano, *complessivamente*. Con questa non lieve differenza, rispetto alle poetiche che ho chiamato “classiche”: con l’avvento della regia, la possibilità, per lo spettacolo, di funzionare come *rappresentazione B*, cioè come ri-presentazione/ripetizione fittizia di azioni e personaggi (di situazioni materiali o interiori), diventa, mano a mano, sempre meno dipendente dal suo essersi posto, o no, anteriormente, come *rappresentazione A*, cioè come ri-produzione/illustrazione di un testo. Per inciso potremmo osservare che lo spettacolo di regia si pone come rappresentazione anche in un altro, e quindi *terzo*, senso del termine (*rappresentazione C*): e cioè in quanto “replica”, ripetizione di un’occorrenza teatrale fortemente strutturata e rigidamente programmata e, come tale, replicabile a piacere (esemplare, in tal senso, il *Modellbuch* brechtiano). Non a caso, la critica di Artaud contro la rappresentazione riguarda tutti e tre i sensi del termine che stiamo qui considerando: 1) rappresentazione come riproduzione “fedele” del testo, 2) rappresentazione come imitazione della realtà; 3) rappresentazione come ripetizione (cfr. Derrida).

È noto che il principio di regia sancisce definitivamente l’autonomia estetico-linguistica della messa in scena rispetto alla sua matrice letteraria. Ma altrettanto noto è che, proprio a questo scopo, al fine di liberare lo spettacolo dalla soggezione drammaturgica, la regia aspira necessariamente a fare della messa in scena un’entità unitaria e coerente, un “testo spettacolare” quanto più possibile strutturato e programmato, un’*Oeuvre* (Lugné-Poe) risultante dall’interrelazione gerarchizzata di vari elementi espressivi, utilizzati secondo ferree regole di produzione: quelle dettate dal Regista, l’unico, demiurgico “autore” dello spettacolo. Ciò che, di conseguenza, risulta enormemente rafforzata, nello spettacolo, è proprio la funzione di *rappresentazione B*, funzione che, d’ora in avanti, potremmo chiamare di *rappresentazione tout court*), cioè la sua capacità semiotica di “stare per” qualcos’altro, di “rimandare” ad un altro da sé che i mezzi d’espressione teatrale sono incaricati di significare *in*

absentia: cioè, appunto, di rappresentare, riprodurre.

Da questo punto di vista, poco importa se a volte – come in Craig o in Appia – il rappresentato, il referente insomma, non è la realtà esterna, fatti concreti e azioni materiali, ma la vita interiore, con le sue situazioni sentimentali e intellettuali. Naturalistico o simbolico che sia l'uso che se ne propone, la funzione rappresentativa del segno teatrale non sembra, con questo, messa in discussione.

Assistiamo così ad un fatto profondamente contraddittorio e le cui conseguenze non tarderanno a farsi sentire. Da un lato la regia, autonomizzando lo spettacolo dalla letteratura, crea le condizioni per il libero sfruttamento e per lo sviluppo inesauribile delle potenzialità produttive del lavoro teatrale (della "scrittura scenica") e, *in primis*, dell'attore: si pongono così le premesse per il superamento della rappresentazione-ripresentazione-riproduzione. Dall'altro lato, però, e nello stesso tempo, il perfezionamento, attuato dalla regia, della scena come trasparente e iper-regolato meccanismo semiotico di *renvoi* aggrava l'occultamento – già in atto da tempo – del carattere di presenza che alla scena è costitutivamente inerente e accentua la rimozione del lavoro materiale che quel meccanismo fonda e permette. Tutto questo a vantaggio del solo aspetto rappresentativo-riproduttivo dello spettacolo, concepito come "fenomeno di significazione nel circuito comunicativo" (Kristeva).

Fondato su basi così precarie e antinomiche, l'equilibrio del sistema registico non poteva durare a lungo: com'è facilmente accertabile, esso, a volte, non regge neppure all'interno della stessa teoria che lo istituisce. Accade infatti che la contraddizione costitutiva della messa in scena (nello stesso tempo rappresentazione fittizia e presenza vera, finzione codificata ed evento imprevedibile) esploda nelle teoriche della regia attraverso la figura, fondamentale e imbarazzante nello stesso tempo, dell'attore: il detentore della presenza teatrale, colui dal quale dipendono, più che da ogni altro, le prerogative di unicità e imprevedibilità proprie del fatto teatrale.

Il conflitto fra l'attore e la regia (il regista) non è quindi altro che la forma specifica assunta, alla fine dell'Ottocento, da quello più generale, e più antico, fra presenza e rappresentazione, conflitto – lo abbiamo detto – costitutivo della nozione stessa di spettacolo teatrale, quale si è venuta configurando nella cultura occidentale almeno dal Seicento in avanti.

2. Dalla Rappresentazione alla Performance

Esistono numerosi punti di contatto fra la nuova teatrologia e quelli che, in America e più ampiamente nel mondo anglosassone, si chiamano Performance Studies (con Richard Schechner nelle vesti di leader mondiale, oltre che di fondatore, insieme a Victor Turner). Uno di questi punti di contatto consiste sicuramente nel privilegiare i *processi* rispetto ai *prodotti*, da un lato, e ai *sistemi astratti*, dall'altro.

Potremmo anche dire, per essere più precisi, che la nuova teatrologia considera le opere, siano essi testi o spettacoli, dal punto di vista processuale, ovve-

ro da *un punto di vista performativo*. Il che la porta a mettere l'accento, come fanno appunto i Performance Studies, sulla performance o, più esattamente, sugli *aspetti performativi* dei fenomeni teatrali:

- a) il fatto che essi consistano di *relazioni* più che di opere-prodotti in senso proprio;
- b) il fatto che essi, più che di opere-prodotti, consistano di *eventi*, ovvero, con una terminologia che si sta diffondendo oggi, di “pratiche a flusso”¹, non facili da delimitare e neppure da oggettivare;
- c) il fatto che in essi sia molto importante (e comunque sempre presente: in quanto elemento costitutivo) una dimensione di ostensione, di presentazione autoreferenziale, autosignificante, insomma di rinvio a sé, oltre e prima che di rinvio ad altro da sé, di produzione (di senso, di realtà) oltre e prima che di riproduzione. Lo sottolineavo ventisei anni fa nel mio *Semiotica del teatro*². Tale dimensione potrebbe essere pensata anche come di uno dei *livelli di organizzazione* del fatto teatrale.

Naturalmente esistono generi di spettacoli in cui la dimensione performativa, nel senso di presentativa-autoreferenziale, è più forte e più importante che in altri:

- le drammatizzazioni sociali di cui parla Duvignaud (feste, cerimonie, riti) o le *face-to-face interactions* studiate da Goffman;
- la danza e il balletto (soprattutto quelli dove la componente pantomimica è meno forte o addirittura assente, come in gran parte della post-modern dance);
- fenomeni contemporanei come happening ed eventi di performance art (in particolare quelli di body art, dove questa dimensione può essere spinta fino all'autotrasformazione: vedi anche più avanti);
- molte forme di teatro-danza asiatiche, dove ad esempio è spesso molto importante la cosiddetta “danza pura”.

In ultima istanza, la dimensione ostensiva-presentativa-performativa dipende anche – per la sua effettiva attualizzazione – dalle modalità dell'atto ricettivo, insomma, dallo spettatore. Sta a lui (ce lo ricorda opportunamente Pavis)³ attivare ogni volta l'esperienza della materialità, come procedura di *desublimazione/desemiotizzazione*.

Infine, un ulteriore aspetto performativo dei fenomeni teatrali consiste nel fatto che su di essi, oltre al punto di vista dello spettatore, può essere sempre attivato – come si diceva in precedenza – il *punto di vista dell'attore*, o meglio ancora del performer: e qui mi richiamo a quella nozione di performatività introdotta dall'Etnoscenologia di Pradier sulla scia di Grotowski; il quale – va

¹ Cfr. F. Deriu, *Opere e flussi. Osservazioni sullo spettacolo come oggetto di studio*, Roma, Bulzoni, 2004.

² M. De Marinis, *Semiotica del teatro*, Milano, Bompiani, 1982, p. 62.

³ P. Pavis, *L'analisi degli spettacoli*, Milano, Lindau, 2004 (ed. orig. 1996), pp. 27-29.

ricordato – fin dagli anni Ottanta ha preferito parlare di Performing Arts, piuttosto che di teatro, e di Performer (o Doer) piuttosto che di attore. Nel 1987 Grotowski tenne una celebre conferenza intitolata *Il Performer* e dieci anni dopo, nella lezione inaugurale del corso al Collège de France (marzo 1997), coniò il termine “pratiche performative”, che per lui includevano tanto i rituali quanto gli spettacoli teatrali, essendo il risultato, in ogni caso, di un sempre diverso miscuglio fra linea organica e linea artificiale. L’Etnoscenologia si è data come oggetto di studio (pluridisciplinare) proprio le “pratiche performative” definite da Grotowski, le quali qualificherebbero-designerebbero ogni “comportamento umano spettacolare organizzato”, con attenzione “all’interesse del fenomeno studiato, ivi compreso il processo che conduce alla sua realizzazione, senza limitarsi alla percezione dello spettatore o del testimone”⁴. Qui evidentemente l’Etnoscenologia mette a frutto anche il contributo dell’Antropologia Teatrale di Barba, con la sua nozione di “pre-espressivo” e con la denuncia dell’“etnocentrismo dello spettatore”, più volte evocata in precedenza.

Per maggiore chiarezza, potremmo riassumere in *tre* le principali accezioni del concetto di “performance” in riferimento al teatro:

- 1) la performance come *genere* teatrale o artistico-teatrale (performance art);
- 2) la performance come *funzione/livello di organizzazione* dello spettacolo teatrale;
- 3) la performance, o meglio il punto di vista performativo, come *modo di concepire* lo spettacolo (sia produttivamente che ricettivamente, cioè sia dalla parte dell’attore sia dalla parte dello spettatore).

3. Alcune polarità

Acting/Not-acting. Sono – secondo M. Kirby – le polarità del *performing*, cioè dell’agire esposto-mostrato-ostentato-esibito (*showing doing*, far-vedere):

- a) *Not-acting*. È la polarità dove il performer semplicemente agisce, semplicemente presenta-ostenta-mostra se stesso e il proprio comportamento (per quanto strano-insolito-estremo possa essere; ma anche normale-minimalista, in prima istanza); cioè non rappresenta, non rinvia, non finge un’identità sostituita, non simula di essere altro da sé (Amleto o il dio che lo possiede). È anche il caso dei servi di scena del teatro giapponese (*koken*);
- b) *Acting*. È la polarità dove il performer (attore) rappresenta, finge, simula, recita, rinvia ad un altro da sé (personaggio), e lo può fare in vari modi, che dallo straniamento epico-brechtiano, consistente nel mostrare-citare il personaggio e i suoi gesti, arriva fino a quello consistente in una piena

⁴ Cfr. J.-M. Pradier, *L’ethnoscénologie. Vers une scénologie générale*, in “L’Annuaire Théâtral”, n. 29, 2001, p. 52.

immedesimazione (attore stanislavskijano, almeno secondo la vulgata) o in una vera e propria possessione (è il caso del fedele in trance, cavalcato dal suo dio, in genere chiamato “cavaliere”). Sempre sulla scia di M. Kirby, Schechner (*Performance Studies: an Introduction*, 2002) distingue pure una gamma che va dal *simple acting* al *complex acting*.

Una conferma del fatto che la polarità *acting/not-acting* non distingue nettamente fra “generi” performativi diversi, per esempio fra teatro e performance art, ci viene dal caso del *sexo in scena*. Sempre più spesso, oltre che al nudo, gli spettacoli teatrali ricorrono a *sexo vero, non simulato* (anche il cinema lo fa ma con diversi intenti). Credo che lo facciano per autenticarsi, cioè per assegnarsi un po’ brutalmente uno statuto di autenticità: come se dicessero: “qui è tutto vero, non si finge”. La violenza non simulata (anche solo qualche goccia di sangue autentica) ha la stessa funzione, naturalmente. Al cinema, invece, il sesso vero non serve a fuoriuscire dalla rappresentazione ma piuttosto a renderla più credibile, più efficace.

Trasformazione/autotrasformazione. La polarità *acting/non-acting* viene riformulata da Lehmann (*Le théâtre postdramatique* [1999], 2002) nella polarità *trasformazione/autotrasformazione*.

a) *trasformazione*: “teatro” (cioè *l’acting*) significa che degli artisti rappresentano – mediante gesti e materiali – una realtà che essi trasformano artisticamente (p. 221).

b) *Autotrasformazione*: nella “performance”, invece (vicina al polo del *Not-acting*) l’azione del performer (attore) serve meno a trasformare una realtà, rappresentandola, e aspira principalmente a una autotrasformazione, che ha nel corpo sia il soggetto utilizzatore che l’oggetto utilizzato, cioè il materiale significante (*ibidem*). L’autotrasformazione come automanipolazione fisica anche pesante, violenta, dolorosa e comunque irreversibile, fino ai casi limite dell’evirazione o del suicidio. Gina Pane, Eric Burden, Franko B., Orlan, Marina Abramovich, Gina Pane, etc.

Anche Lehmann ammette che si tratta di una polarità: in realtà gli spettacoli consistono tutti di un mix di trasformazione/autotrasformazione. Ciò che risulta decisivo per classificarli teatro piuttosto che performance art è la prevalenza quantitativa/qualitativa di uno dei due elementi:

1) Per quanto possa prevederla o trovarla come elemento accidentale, nel teatro l’autotrasformazione non è l’obiettivo principale ricercato (p. 222).

2) Al contrario, la performance è quello spettacolo in cui è proprio l’autotrasformazione lo scopo principale perseguito (anche se possono continuare a figurarvi, e di solito vi figurano, elementi finzionali, di gioco, recitazione etc.: si pensi all’Orgien Mysterien Theater di Hermann Nitsch, capofila dell’Azionismo viennese).

Va da sé, inoltre, che distinzioni del genere sono fatte apposta per essere

messe in discussione da casi-limite, di cui il Novecento è pieno: dal teatro della crudeltà di Artaud al teatro povero di Grotowski (per non parlare dell'estremo approdo grotowskiano nell'arte come veicolo), fino a esempi contemporanei come Jan Fabre, la Societas Raffaello Sanzio, Rodrigo Garcia, La Fura dels Baus, etc.

Per converso è altresì vero che esistono "generi" di performance art in cui l'autotrasformazione è presente in forma molto lieve o è del tutto assente: performance poetiche, musicali, narrative, di danza etc. In realtà tutto quello che dice Lehmann funziona bene solo se identifichiamo la performance art con la body art.

Performance trasformativa/performance trasportative. La nozione di trasformazione è utilizzata in diversa accezione e con altri scopi da Schechner che distingue fra *performance trasformativa* (che attuano delle trasformazioni permanenti) e *performance trasportative* (che realizzano trasformazioni provvisorie).

Un rituale di passaggio costituisce una performance trasformativa, ma non per tutti. Per esempio, un rito di passaggio come l'esame di laurea è trasformativo per il laureando ma solo trasportativo per gli altri "attori": il collegio dei docenti, il relatore, il pubblico. La stessa cosa vale per la cerimonia matrimoniale, altro classico rito di passaggio. Servendosi di questa terminologia, potremmo dire che nel Novecento la tendenza al superamento della rappresentazione si traduce in una tendenza a trasformare lo spettacolo, o meglio l'evento teatrale, da performance trasportativa in performance trasformativa, che si prefigge, per citare ancora Schechner (*Magnitudini della performance*, 1999), "effetti iniziatori permanenti".

NOTA

Il paragrafo 1 è tratto dal saggio *Rappresentazione teatrale e presenza dell'attore nelle teoriche della regia* (1980) in *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, Firenze, La Casa Usher, 1983, pp. 197 e sgg.

Il paragrafo 2 è preso dalla nuova introduzione (*Teoria, pratica e storia: problemi metodologici degli studi teatrali*) alla seconda edizione di *Capire il teatro*, Roma, Bulzoni, 2008.

Il paragrafo 3 contiene appunti per il corso di Semiologia dello Spettacolo sui *Performance Studies* tenuto dallo scrivente nell'a.a. 2005/2006 (tutors: Piersandra Di Matteo, Enrico Pitozzi, Annalisa Sacchi).

Francesca Bortoletti

QUANDO ARISTOTELE ANCORA NON C'ERA
Sistemi di rappresentazione e dispositivi di finzione

Premessa

Il nodo centrale e il quesito di partenza posto dal testo-base di Marco De Marinis, a cui siamo stati chiamati a rispondere, muove su un terreno novecentesco entro il quale è portata in evidenza la tensione costante al superamento della rappresentazione e alla messa in discussione del termine stesso e di alcuni dei sensi (o, come nel caso di Artaud, di tutti i sensi) ad esso attribuiti, fino anche alla sua negazione, che sembra tradursi “in una tendenza – scrive De Marinis, servendosi della terminologia usata da Schechner e dalle pratiche dei Performance Studies – a trasformare lo spettacolo, o meglio l’evento teatrale, da performance trasportativa [ossia che realizza trasformazioni provvisorie – come spiega poco prima] in performance trasformativa [ossia che realizza trasformazioni permanenti], che si prefigge, per citare ancora Schechner (*Magnitudini della performance*) ‘effetti iniziatori permanenti’”. Ma i punti di riflessione sul tema della rappresentazione, tracciati nel testo-base, prendono le mosse dall’uso della rappresentazione in ambito rinascimentale nell’equivalenza e coincidenza della rappresentazione con lo spettacolo teatrale, intesa nel senso di “*ripresentazione, riproduzione* di qualcosa (il testo drammatico) che gli pre-esiste” (chiamata “*rappresentazione A*”) o come imitazione della realtà e quindi di ri-presentazione (riproducendolo e ripetendolo) di un qualcosa (il mondo, reale o fittizio che sia) che è altro da sé (chiamata “*rappresentazione B*”). Due sensi diversi, dunque, del concetto di rappresentazione, ma che, come denunciato sin da principio da De Marinis, sono fortemente connessi fra loro.

È intorno a questi due sensi della rappresentazione che intendo in questa sede ragionare, spostando tuttavia il terreno di riflessione a quell’ambito temporale e culturale che precede il processo di codificazione che caratterizza il pieno Rinascimento. L’intento è quello di rintracciare alcune delle tensioni che costituiscono il sistema di rappresentazione che, negli ambiti di riflessione neoplatonica di matrice ficiniana, si viene formalizzando a partire dalla seconda metà del Quattrocento, e che affronta (senza voler indulgere in facili parallelismi) alcune delle antinomie e polarità che saranno ancora cruciali nelle pratiche e teorie novecentesche e contemporanee: finzione e realtà; azione e simulazione; elementi presentativi ed elementi rappresentativi; rappresentazione e performance; rappresentazione e rito; e ancora rappresentazione e trasformazione.

L’intervento si compone di due parti. La prima muove dall’analisi di un testo quattrocentesco: una lettera, una dedicatoria, inviata, nel 1491, da Nicolò da Correggio a Isabella d’Este ad accompagnamento del testo (o meglio di porzioni del “testo spettacolare”) della sua *Favola di Psiche e Cupido*, dove

l'attenzione del poeta e "ordinatore" dell'evento rappresentativo è posta sul *processo* di creazione e trasposizione in forma rappresentativa della poesia volgare, compiuto attraverso la ri-attivazione del mito e della materia mitologica. Nella seconda parte mi soffermerò invece sul mito apuleiano di Psiche e Cupido, rintracciando le linee di attivazione del mito nel pensiero quattrocentesco, per recuperare attraverso di esso alcuni dei temi costitutivi dei sistemi rappresentativi di una "teologia poetica" e neoplatonica e le sue applicazioni entro i saperi e le pratiche rappresentative quattrocenteschi e i riti contemporanei, che davano l'occasione di vedere davanti agli occhi le espressioni visive dei personaggi antichi: si tratta di una pratica spettacolare del tutto particolare che non appartiene alla tradizione drammatica classica, ma ad una forma alternativa collocabile, seguendo la lettura warburghiana, fra la vita reale e l'arte drammatica e fra lo spettatore e un "dinamismo percettivo". Una prassi celebrativa che trova il suo fondamento nella riuscita convivenza del messaggio e dell'esperienza letteraria unita con l'aspetto coreografico, celebrativo, rituale, fatto di danza, movimento corporeo, gesto e canto.

In principio era la favola: risveglio delle forme e "dinamismo percettivo"

Siamo sul finire del secolo quindicesimo, quando ancora Aristotele non c'era, o comunque la sua *Poetica* non era ancora nota ai più. È del 1498 la prima edizione della traduzione latina della *Poetica* aristotelica, pubblicata a Venezia per mano di Giorgio Valla. E risale al 1508 l'edizione del testo originale greco (assieme con la *Retorica*), avvenuta sempre a Venezia, nella prestigiosa officina tipografica di Aldo Manuzio. Ma è solo con la nuova traduzione latina di Alessandro de' Pazzi, pubblicata nel 1536, sempre presso la tipografia aldina a Venezia, che esplose il suo successo. L'ambito della riflessione riguarda dunque un momento di sperimentazione aperta che precede il continuo ricorso ai precetti aristotelici, mostrandosi, ancora sullo scorcio del Quattrocento, svincolata in parte dalle regole della *Poetica* che segneranno in profondità le culture teatrali, l'arte e l'estetica nell'Italia e nell'Europa dell'età moderna.

Nell'ambito quattrocentesco il breve testo, di seguito trascritto integralmente, che il Correggio pone ad accompagnamento della *Favola di Psiche* da lui fatta rappresentare, ben dichiara e con efficacia sintetizza alcune delle linee di tensione caratterizzanti il processo deduttivo dalla poesia recitativa e dalla performance dell'attore-poeta al dramma, che passa qui attraverso la rappresentazione del mito:

Ne mei più teneri anni, Ill.ma Madonna, quando le amoroze fiamme avamporno tanto il mio quasi adusto core, che in lui non era loco a la ragione, *per aleviamento di le mie pene, cum la lira in braccio, svaporando lo intrinseco foco a lauri, a faggi, a fronde, a fiori, cantando spesso faceva noti i dolor mei*. Onde havendo in simil stato consumpta la prima parte de li mei inenarrabili affani, feci

habito alquanto nel celebrato suono de la preditta lira, et assuefatta la lingua al poetico materno stile, mi trovai più volte certo esser vincitore e coronato per pretio di victoria di laureati serti, come concedea l'achademico costume.

Mi condussi a più alte palestre et accadendo cum alcuni, per via de diporto, *alternando cantar versi impremeditati, datasi l'uno a l'altro la materia diversa, a me toccò per sorte trattare d'uno fomento amoroso, se non vero non in tutto falso*, et senza altro esordire prorompendo in quello che 'l mio amor peccava intepidito per li amorosi contrasti, ma non però extincto il mio più che natural amoroso foco mi sforzai *cum persuasione non fincta* indur li amanti a viver in quieta vita, *per lo exempio mio assumendo alcune favole non senza vere allegorie conteste, in specie quella de Psiche da esso amante suo Cupido in questo luoco recitata*, la qual fu mio precipuo thema e proposito di narrare.

E *facto di questo tractato alcune stantie*, non lo sapendo *la furno da certi astanti si como per noi si dicevano in quel punto raccolte, che certo a me ne dolse, perché di l'ornamento di la lyra private*, parme vedere una difforme donna, che già aiutata da l'ornamento havea ardire de mostrarsi, hora denudata di quello ogni sua turpitudine dimostra. Pur astretto dal comandamento di voi, mia signora patrona, *quelle che sono alle mie mani pervenute vi mando*. Et perché in molti errori superflua è la scusa, che dove sono pochi manchamenti, alcune volte si supplisse, perdonarò a questa fatica per non la veder proficua e restarmi di le excusatione di la rozza et inepta narratione loro. Le vergognose et erubescete rime vengono adonque alla vostra Excel.tia per un po testimonio di la fede et observantia mia alli precepti di quella. Se dignità raccogliere nelle delicate mane sue, basandogele loro umilmente farano quanto da me gli fu nel suo partir imposto. A lei umilmente mi raccomando. Vale¹.

Le parole introduttive della dedicatoria inviata a Isabella d'Este nel '91 sono rivelatrici dell'attenzione sperimentale che il letterato rivolge alle prove della poesia e verso le storie della mitologia, che egli traduce con la composizione della *Psiche* in parola e azione scenica e in struttura drammaturgica. Il Correggio esplica in questa breve lettera l'idea di un *processo* di trasposizione in forma rappresentativa della poesia in lingua volgare, scaturita dalla situazione canonica di competizione poetica e canora, "come concedea l'achademico costume", ispirata da un "*naturale* amoroso foco" e volta a un intento morale, confidando nelle sue virtù poetiche e attoriali (espresse "cum persuasione non fincta") e attingendo da "alcune favole" antiche, ricche di contenuti allegorici, e fra queste la storia dell'amore di Cupido per Psiche. Il terreno mitologico presenta il modello in cui l'attività corporea consentiva all'artista di "vivificare" la produzione classica e riattivare la presenza delle figure antiche e della statuaria classica non in termini di "personificazioni" ma come elementi puramente formali, riconducibili ad un'altra posizione che giustificava il senso dell'antichità nel rinnovato contesto rappresentativo.

Nella descrizione del Correggio la riattivazione della storia mitologica mostra diversi piani di rappresentazione. Il processo drammaturgico della *fabula* mitica nella scena moderna passa attraverso dispositivi di finzione attivati dalla dimensione orale e performativa della poesia contemporanea e

¹ Si cita da A. Luzio-R. Renier, *Niccolò da Correggio*, in "Giornale storico della letteratura italiana", XXI, 1893, pp. 205-264 (p. 250). I corsivi sono di chi scrive. Cfr. anche F. Bortoletti, *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento. Da Firenze alle corti*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 305-306.

dalla presenza del “cantor” nei luoghi dell'intrattenimento. Il poeta indossa, prioritariamente, i panni dell'innamorato che, dolorante per amore e “quasi” privo di ragione (ché nel suo cuore “non era loco a la ragione”), trova sollievo nella sua lira e nello sfogo in forma di canto del suo patire, che egli rivolge alla natura circostante. I poteri “trasformativi” accreditati alla musica e teorizzati dalla filosofia ficiniana di matrice neoplatonica e cristiana sono qui assunti a pratica esecutiva e performativa consueta, divenendo atto generativo della creazione drammatica. In questo primo stadio descrittivo del processo creativo la rappresentazione assume la forma che potremmo definire di “finzione ritualizzata”, che prevede uno stato di follia amorosa e creativa alleviata dal canto stesso.

La pratica “terapeutica” del canto del poeta diviene poi, e passiamo così al secondo livello, pratica agonale e certatoria con gli altri poeti: pratica consueta, che lo vide più volte “esser vincitore e coronato per pretio di victoria di laureati serti” e che lo condusse “a più alte palestre”, dove nell'assegnazione tematica del certame gli toccò di trattare un argomento d'amore, che – specifica il poeta – era “se non vero non tutto falso”. La pratica certatoria o il riferimento retorico ad essa rimandava, nell'immaginario quattrocentesco, agli agoni drammatici e poetici registrati dagli autori greci alle grandi Dionisie o in occasione di altre feste pubbliche, e corrispondeva, nell'applicazione della nuova lingua volgare, a un'idea di teatro e di cerimoniale moderno, pubblico, solenne e alla pratica di un antico *certare*, che sul modello classico si trasforma oggi in pretesto di spettacolo².

L'agone poetico diviene, infine (ecco il terzo livello), occasione di insegnamento morale, che il poeta esprime attingendo come *exemplum* dalle favole antiche, mettendo in scena con l'uso di “vere allegorie” la rappresentazione di *Psiche e Cupido*, “sforzandosi”, riaccendendo il suo “natural amoroso foco” (mai totalmente “extincto”), di indurre con persuasione gli amanti “a viver in quieta vita”. L'ispirazione del poeta (e *cantor*), il *furor* (qui acceso da un “amoroso foco”), diviene strumento di conoscenza per l'uomo basato su immagini, rappresentazioni e suoni ben persuasivi. La performance del poeta-attore-cantore nelle consuetudini dell'intrattenimento elitario diviene luogo e strumento di rappresentazione, nel senso di ri-proposizione/ripetizione, del mito e della letteratura mitologica nella scena cortigiana e nel linguaggio performativo moderno, per mezzo dell'uso dell'allegoria e della presenza di corpo e voce dell'attore (che come il cantore mitico, a cui la sua presenza fisica e immaginifica rimanda, canta accompagnato “alla lira”)³.

La performance poetica ispirata dal “foco amoroso” e la pratica agonale (che il “foco” rinnova) sono presentati, in termini di artificio retorico, come

² Qui il richiamo al *Certame coronario* organizzato a Firenze nel 1441 da Leon Battista Alberti è certamente d'obbligo. Cfr. L. Bertolini, ΑΓΩΝ ΣΤΕΦΑΝΙΤΗΣ. *Il progetto del certame coronario (e la sua realizzazione)*, in *Il volgare come lingua di cultura dal Trecento al Cinquecento*, Atti del convegno a cura di A. Calzona et al. (Mantova, 18-20 ottobre 2001), Firenze, Olschki, 2003, pp. 51-70.

³ Siamo nell'ambito di quella che nel testo-base è stata definita come *rappresentazione B*, che qui appare svincolata dai termini costitutivi della *rappresentazione A*.

occasione (usuale) d'ispirazione della creazione del dramma nella forma della rappresentazione scenica, attraverso la ri-presentazione della *fabula* mitologica di Psiche e Cupido, *narrata* in "alcune stantie" – precisa alla fine della sua lettera il Correggio – che furono "raccolte" da alcuni, all'insaputa dell'autore-ordinatore della rappresentazione, mentre "noi si dicevano", e che ora il poeta, sia pure con un certo disagio perché private "de l'ornamento de la lira", ricompono (nel senso di "mettere insieme") con alcuni inevitabili "errori" e "manchamenti" (che candidamente, anche se "retoricamente", dichiara) e che invia per iscritto a diletto della marchesa Isabella.

La trascrizione delle stanze equivaleva per il Correggio alla vista di "una difforme donna, che già aiutata da l'ornamento havea ardire de mostrarsi, hora denudata di quello ogni sua turpitudine dimostra". Dietro quest'immagine c'è certamente una concezione unitaria di poesia e musica, che lega il componimento poetico e il testo dello spettacolo alla sua rappresentazione di fronte ad un pubblico e alla presenza e "potenza persuasiva" di colui che è chiamato a recitarla e cantarla, vedendo nella trasposizione in scrittura un ruolo secondario e unicamente funzionale alle esigenze, nel Quattrocento, della committenza. La pratica di scrittura estemporanea di poeti e musicisti diviene nucleo generativo della rappresentazione drammatica che si sviluppa attraverso il recupero di altre pratiche performative in uso all'epoca (di musica, danza, apparati scenici, personificazioni allegoriche e altro) che sono poi ricomposte sotto varia forma entro le linee narrative e i nuclei tematici dalla *fabula* mitologica, fissandola nella scena cortigiana contemporanea come modello drammaturgico duttile e plastico, pronto al riuso delle sue componenti in nuovi scenari e in nuova forma.

Il poeta indossa i panni del poeta-cantore inebriato d'amore ed esplicita, in questo senso, una dimensione autoreferenziale di presentazione della vita reale, che però contempla una "trasformazione", attraverso il canto e l'evento performativo, del suo *status* psichico e fisico. La finzione attivata dal poeta-attore gli consente di costruire la cornice giustificativa dell'attivazione del *processo* creativo drammaturgico e della ri-presentazione del mito che attinge da un immaginario collettivo, per il quale 1) il poeta-attore si pone il problema della ricezione e del carattere persuasivo che la sua performance deve avere sul suo spettatore; 2) il poeta-ordinatore si pone la questione di un'auspicabile autonomia della rappresentazione da una sua fissazione grafica.

Per quanto siano da prendere con le dovute cautele, le parole del Correggio della premessa alla *Psiche* sono sintomatiche di un atteggiamento distaccato nei confronti della scrittura poetica, che il nobile letterato manifesta coerentemente anche nella risposta alle richieste di Isabella di mandarle copia delle sue composizioni, ammettendo più o meno sinceramente di non tenere "conto né copia di stantie". Solo l'obbligo epistolare e della committenza sembrano persuadere il poeta a fissare nella scrittura i suoi versi. D'altronde la premura della commissione e l'immediatezza della consegna dell'opera al committente, come anche il disinteresse dell'autore per il destino dell'opera, erano fatti diffusi al tempo: come, al di là di ogni retorica, sembra indicare il Poliziano nella

lettera dedicatoria alla *Fabula di Orpheo*.

Si tratta di una poesia che, come notava anche Pietro Bembo per le *Stanze* (1505), nella lettera di dedica indirizzata a Ottaviano Fregoso, vive nel tempo sospeso della festa, udita, vista e poi lasciata alla memoria di ciascuno:

[...] per antica si donano alla licentia et alle feste, affine che si recitassero per giuoco da mascherati dinanzi la n.ra Ill.ma S.ra Duchessa et madonna Emilia v.re, secondo il sentimento della finction loro recitate et udite una volta nella maniera, che si ordinò si come venne lor fatto d'essere elle del tutto nascoste si fussero et dileguate da gli occhi et dalla memoria di ciascun in modo che altro di loro che la semplice ricordanza non fusse rimasto.

I termini di relazione del dramma e dell'evento rappresentativo con il testo scritto che intravediamo nella parole del Bembo, così come in quelle del Correggio, conducono in un terreno estremamente complesso (e che si complica ulteriormente con l'affermarsi del mezzo della stampa). Ma, nel caso specifico, le perplessità espresse dal Correggio per una fissazione scritta del testo spettacolare della *fabula* mitica obbligano a individuare, in modo circostanziato all'esempio qui proposto naturalmente, i termini di relazione che la cultura umanistica instaura con il mito e la materia mitologica, e la "sopravvivenza degli antichi dei" (come recita il titolo del celebre volume di Seznec⁴) nei sistemi di idee già formulati nel mondo pagano⁵. Lo spettacolo all'antica, nel Quattrocento, è in termini dominanti la rappresentazione del mito e di immagini tratte dall'antico attraverso la danza, il movimento corporeo, la musica, la poesia e il canto; solo in minima parte o in contesti specifici lo spettacolo antico è legato alla commedia classica. Anche il mito di Orfeo va legato alla *fabula* antica. Questi stampi drammaturgici connessi alle favole mitologiche nobilitano mezzi espressivi alternativi ai modi recitativi della drammaturgia classica e riattivano, dentro il tessuto della rappresentazione, immagini dell'antico legate allo spettacolo di strada e ad un immaginario collettivo che ridefinisce e fa rivivere il mito.

"Teologia poetica" e "memoria degli archetipi"

Nella favola di *Psiche e Cupido* di Apuleio, che il Correggio doveva avere ben presente⁶, Psiche è sopraffatta dal desiderio di vedere Amore: "essa impara

⁴ J. Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei*, trad. it., Torino, Boringhieri, 2001 (ed. orig. 1940).

⁵ Oltre che nel rivelamento di quella che Warburg chiamava "missing link", traducibile come "memoria vivente". A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La nuova Italia, 1980 (1° ed. 1966); E.H. Gombrich (a cura di), *Aby Warburg: una biografia intellettuale*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 2003 (ed. orig. 1970).

⁶ A partire dalla rilettura di Giovanni Boccaccio (nelle *Genealogie deorum gentilium*) e per tutto il Tre e Quattrocento la favola di Apuleio ebbe grande fortuna e vide la pubblicazione del romanzo ad opera di Andrea Bussi nel 1469. Il mito di Amore e Psiche fu ripreso in pittura, come in opere scultoree, in poesia e nello spettacolo di corte: dal ciclo perduto di Ercole de' Robertis nella delizia estense del Belriguardo e dal ciclo del Raffaello nella Sala del Palazzo della

– scrive Edgar Wind – che ciò fa svanire il dio; soltanto dopo avere espiato la propria curiosità e riportato con sé il vaso della bellezza dal regno dei morti, le è consentito di raggiungere l’Amor trascendente, per opera del quale concepisce ‘una figlia che noi chiamiamo *Voluptas*, *quam Voluptatem nominamus* (Apuleio, VI, 24)”⁷. Le prove subite da Psiche sono talora considerate stadi di una iniziazione mistica, come appare nell’affresco del mito di *Amore e Psiche* di Raffaello nella Stanza della Segnatura, nel Palazzo della Farnesina a Roma. “La sua [di Psiche] discesa all’Orco e allo Stige – commentava sempre Wind – per poter poi salire al cielo, confermava ed esemplificava ancora una volta la morale di Lorenzo [de’ Medici]: ‘alla perfezione si va per queste vie’”⁸. Nei pennacchi sono rappresentate sei scene che raffigurano esempi di ira divina, prove mortali per Psiche, e quattro scene di gioiosa accettazione da parte degli dei che stanno a significare l’ascensione di Psiche.

Tale interpretazione dualista di agonia e trionfo, che propone l’ascensione di Psiche e la sublimazione della divina *Voluptas*, data dal Beroaldo al testo di Apuleio, era sorretta anche da un passo delle *Enneadi* (VI, ix, 9) di Plotino sulle immagini della *fabula* di Amor e Psiche:

Che il Bene sia lassù lo mostra l’amore, che è il compagno naturale dell’anima[...], tanto che, sia nelle immagini sia nelle favole, Eros e Psiche sono accoppiati. Poiché essa appartiene a Dio, eppure è diversa da Dio, non può che amar Dio. Mentre è Lassù conosce la passione celeste... Ma quando entra nella generazione [...] allora preferisce un altro e meno durevole amore[...]. Tuttavia, imparando più tardi a odiare le illusorie vicende di questo luogo, si rimette in cammino verso la casa del padre, una volta purificatasi dai contatti terreni, ed è nella gioia[...]⁹.

Numerose possono essere le testimonianze neoplatoniche per spiegare la divina *Voluptas* e il raggiungimento della felicità attraverso l’unione gioiosa con il Dio: oltre Orfeo e Apuleio, anche Proclo, Dionigi e lo stesso Plotino, che riconosce alla mente umana due poteri: uno dato dalla visione della mente sobria; l’altro dalla mente in stato di amore: “perché – scrive Plotino – quando, ebbra di nettare, perde la ragione, entra allora in uno stato di amore, effondendosi interamente nella gioia: ed è meglio per essa impazzire così che restare lontana da tale ebbrezza”¹⁰. Anche nel *Fedro*, il testo sulla divina follia, Platone fa riferimento al nettare fra i nutrimenti per l’anima, portando i neoplatonici rinascimentali a far coincidere la “divina follia” platonica con l’“ebbrezza di nettare” ricordata da Plotino. In linea con l’insegnamento di Plotino, che mostra la visione meno perfetta della gioia, Ficino, nella sua prefazione alla *Teologia mistica* di Dionigi Areopagita, arriverà a definire bacchico l’approssimarsi a Dio attraverso la negazione dell’intelletto e a ritenere che la più alta

Farnesina ai commenti poetici del Tasso e all’operetta del Correggio. Cfr. S. Cavicchioni, *Le metamorfosi di Psiche. L’iconografia della favola di Apuleio*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 31-100.

⁷ E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1971 (ed. orig. 1958).

⁸ Ivi, p. 214.

⁹ Ivi, pp. 74-75.

¹⁰ *Enneadi*, VI, vii, 35.

forma d'amore è cieca e passa attraverso la cecità della gioia (*gaudium*). La direzione verso cui andava Ficino stava nella credenza che la *Voluptas* dovesse essere riqualificata come passione nobile. Come spiega Wind, "il suo neoplatonismo è contrassegnato da una venatura curiosamente antiascetica: benché infatti si adoperasse tenacemente a dimostrare che la sua filosofia si conformava al credo cristiano, egli cercava anche di infondere nella morale cristiana una gioia di tipo neopagano, il cui modello era ai suoi occhi la *passio amatoria*"¹¹.

La *Voluptas* è d'altronde introdotta da Ficino anche nella triade *Pulchritudo-Amor-Voluptas*, in cui è rappresentato in tre fasi il circolo dell'amore divino: la prima fase procede da Dio, in forma di segnale; la seconda entra nel mondo causandone il rapimento; infine la terza ritorna al suo fattore in uno stato di gioia. Tale triade la ritroviamo nell'iscrizione della medaglia di Pico della Mirandola, raffigurante le tre Grazie. Iscrizione per la quale certamente Pico attinse da Ficino. "Il potere convertente di Amor è illustrato dalla Grazia centrale che, rappresentata di spalle, guarda verso *Voluptas* alla sua destra e stende il braccio in direzione di lei, mentre posa la mano sinistra, come per trovare appoggio, sulla spalla di *Pulchritudo*, dalla quale distoglie il viso[...]" . Nella raffigurazione delle tre Grazie di Pico, l'antica descrizione delle Grazie acquista un significato che sembra ribaltare, come nota Wind, la vecchia morale. "Invece di procedere da noi verso il mondo, il primo beneficio (*Pulchritudo*) discende dall'Aldilà verso di noi, ed è quindi perfettamente giusto che la Grazia che raffigura il rapimento estatico (*Amor*) 'volga le spalle' a noi per rivolgersi all'Aldilà (*Voluptas*)". Sembra delinearci un sistema di rappresentazione dal quale lo spettatore risulta essere escluso o ammesso solo come testimone, per poi essere coinvolto e contemplato nella dialettica neoplatonica dello "smembramento", laddove l'Uno supremo discende nei Molti, e, lacerandosi, si ricompone poi nell'Unità dei molti. Il ricorso ai misteri antichi sotto forma di *fabula* e il definirsi di una dottrina pagana e cristiana ammetteva stratificati livelli di rappresentazione e di percezione e comprensione: "il principio dell'intero nella parte – riprendendo ancora una volta le parole di Wind – permetteva coi tanti tipi di adombramenti e di scorci che le fasi speculative dell'argomento potevano rimanere nascoste nelle nuvole ed essere al tempo stesso accuratamente 'specchiate' in un adagio suscettibile di applicazione pratica. Il platonismo mistico soddisfaceva così al requisito essenziale ad ogni filosofia che abbia un suo periodo di popolarità: univa ciò che è oscuro a ciò che è familiare". Tuttavia il raggiungimento di tale congiunzione necessita, secondo lo studioso, di una "parola magica", di una "frase felice che sia abbastanza concisa per essere rapidamente afferrata e facilmente ripetuta, e al tempo stesso abbastanza vasta e misteriosa per far intravedere una filosofia onnicomprensiva della vita"¹².

Quando il Correggio fa rappresentare la sua *Psiche* non ha di fronte a sé "semplicemente" il testo di Apuleio, ma il mito raccontato dalla *fabula* apuleiana si arricchisce delle teorie interpretative formulate dagli antichi e riprese

¹¹ E. Wind, *Misteri Pagani nel Rinascimento*, cit., p. 88.

¹² Ivi, pp. 57-58.

dagli umanisti per spiegare l'origine e la natura delle loro divinità. Un sistema di idee attraverso il quale gli dei sopravvivono durante tutto il Medioevo fino all'Umanesimo (e oltre), dove si delinea una dottrina pagano-cristiana ripartibile in una scala mistica che ammetteva diversi livelli di rappresentazione, di percezione e comprensione: il mito nel Rinascimento era definito, ricorda sempre Wind, come "un discorso mendace raffigurante la verità". Una cultura della parola delegata certo al sapere e all'interpretazione dei dotti, "ma che senza dubbio ha a che fare più con l'orecchio e la memoria che con la lettera e la scrittura"¹³. Una civiltà pagana che vive di "memorie archetipe", come le definiva Warburg, attraverso le quali è garantita la sopravvivenza dell'antichità degli dei. Una tensione al movimento e ad una gestualità espressa in alcuni *topoi figurativi* che lo studioso rintraccia nella pittura, nella poesia e nello spettacolo di corte, dove sono fissati il luogo e il tempo della sopravvivenza di simboli tratti dall'antico. La riattivazione dei segni di una "memoria vivente" è connessa, nella dedicatoria del Correggio, ad una auspicabile dimensione orale e performativa, generata da uno stato di inebriamento amoroso e legata, prima ancora che alla scrittura, alla bocca e al movimento gestuale e quindi all'orecchio, all'occhio e alla mente: gli occhi "corporali" e più ancora quelli della mente¹⁴ che, come notava il Beroaldo riprendendo il tema della cecità dal *Simposio* platonico, "cominciano a vedere chiaramente quando gli occhi cominciano ad offuscarsi". È intorno a Venere o Amore che comincia a ruotare l'intero pantheon greco e ogni comunione tra dèi e mortali si stabilisce attraverso la mediazione di Amore. Ed è a partire dal potere estatico dell'amore che il Correggio attiva e ricostruisce, nella lettera di accompagnamento alla *Psiche*, i diversi dispositivi di finzione e le proiezioni simboliche sottesi al passaggio dalla sperimentazione poetica ai fatti di spettacolo e alla pratica della rappresentazione nelle sedi dei gruppi di umanisti e nello spettacolo di corte tardo quattrocentesco, conservate in una speciale relazione tra il contesto degli eventi e l'attenzione alla trasposizione in scrittura della poesia recitativa.

¹³ Cfr. M. Detienne, *L'invenzione della mitologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1983, p. 34 (ed. orig. Paris, Gallimard, 1981).

¹⁴ Il riferimento va alla concezione triadica degli organi spirituali, "occhio, orecchio e mente" che Ficino distingueva dai sensi corporei (del tatto, dell'odorato e del gusto) e identificava con la rappresentazione delle Grazie (*De Amore*, I, IV, e V, II) e che, come nota Wind, ritroviamo anche nell'*Altercazione* (II, 16-18) di Lorenzo de' Medici: "ecco in un punto sente, intende e mira / l'occhio, la mente nobile e l'orecchio). E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, cit., pp. 50-51.

Francesca Gasparini

LA SCENA DEL CRIMINE

Note per una definizione di rappresentatività
nella scena teatrale post-novecentesca

Mi chinai a guardare dal buco della serratura e indietreggiai inorridito. La stanza era inondata dal chiarore lunare e illuminata da un chiarore vago e sfuggente. Dirimpetto ai miei occhi, sospeso, per così dire, nell'aria perché tutto al di sotto era in ombra, pendeva un viso – lo stesso viso del nostro compagno Thaddeus. Lo stesso cranio allungato e lucido, la stessa corona di ispidi capelli rossi, lo stesso aspetto esangue. Ma i lineamenti erano sconvolti in un sorriso orribile, un ghigno fisso e innaturale che in quella stanza silenziosa, illuminata dalla luna, era più terrificante di qualsiasi espressione minacciosa o stravolta. [...] Sulla parete di fronte alla porta era allineata una doppia fila di bottiglie col tappo di vetro, e sul tavolo si ammonticchiavano beccchi Bunsen, provette e storte. Negli angoli c'erano delle damigiane impagliate contenenti acidi. Sembrava che una perdesse, o fosse stata rotta perché ne era fuoriuscito un liquido scuro e nell'aria gravava un odore stranamente acre, simile a quello del catrame. Da un lato della stanza, in mezzo a quantità di detriti di stucco e di cemento, c'erano dei gradini e sopra di essi un'apertura nel soffitto abbastanza larga da far passare un uomo. In fondo ai gradini c'era una lunga corda buttata sul pavimento[...].

Accanto al tavolo, su uno scranno di legno, sedeva il padrone di casa, tutto ripiegato, con la testa affondata sulla spalla sinistra e quello spettrale, impercettibile sorriso sul volto. [...] Mi sembrò che non solo i lineamenti ma tutte le membra fossero contorte e ritorte nel modo più straordinario. Accanto alla mano, poggiata sul tavolo, c'era uno strumento singolare – un bastone marrone, di grana fine, con l'impugnatura di pietra a forma di martello dal quale pendeva un grossolano flagello di corda grezza. Vicino, un foglietto di carta strappato da un taccuino sul quale erano vergate rozzamente alcune parole¹⁵.

L'occhio che scruta dal buco della serratura nel passo appena citato è quello di Watson, il fedele collaboratore di Sherlock Holmes in *A Study in Scarlet*, primo racconto di Conan Doyle dedicato all'investigatore. All'occhio appare una scena: la scena del crimine. Metto in fila alcuni degli elementi che la caratterizzano; essi, al di là del loro valore letterario, possono essere considerati in modo pertinente quali attributi di ciò che il linguaggio tecnico della criminologia definisce "teatro del delitto": 1. articolata composizione dell'illuminazione che prevede una luce diffusa (la stanza è inondata dal chiarore lunare, definito vago e sfuggente) e un'ampia zona di buio; 2. composizione spaziale, attuata grazie agli effetti luminosi e all'allontanamento del fuoco prospettico, che fa sì che il volto di un uomo morto sembri pendere a mezz'aria emergendo dall'oscurità; 3. composizione degli oggetti di scena con montaggi di campo lungo e primo piano (le file e i mucchi di bottiglie e provette, i detriti di stucco

¹⁵ A. Conan Doyle, *Uno studio in rosso*, in *Tutto Sherlock Holmes*, Roma, Newton Compton, 2005.

e cemento, i gradini e il buco nel soffitto, la lunga corda, il tavolo con la sedia di legno, da una parte, e il ghigno sul volto del morto, la damigiana rotta da cui fuoriesce un liquido scuro, la mano con accanto il bastone marrone, il foglietto di carta strappato, dall'altro); 4. studiate disposizioni corporee (tutte le membra del cadavere, disarticolate, si svelano come un disegno surreale); 5. effetti sonori e olfattivi (la stanza è silenziosa e satura di un odore acre); 6. effetti di alterazione della percezione (la luce, l'immobilità del viso contratto, gli oggetti, il silenzio rimandano una sensazione di *sospensione* temporale). Ancora, può essere interessante notare che l'occhio scrutante è esterno alla rappresentazione stessa, inizialmente addirittura tenuto separato da essa da una barriera impenetrabile, un filtro che permette di valutarne la portata secondo una visuale e una prospettiva determinata e limitante; questa viene rimossa solo in un secondo momento per aprire una visione a tutto campo che permette di aggiungere alla configurazione iniziale dettagli prima invisibili.

Gli elementi che ho individuato presentano nel loro insieme un'organizzazione assolutamente definita, come accade in qualsiasi scena del crimine (benché gran parte di essi siano frutto del caso e non di una premeditata regia) e si configurano come rappresentazione. Il primo impatto per l'occhio che guarda, prima che intervenga il ragionamento o un intento interpretativo, è di grandiosità percettiva. Attraverso la moltiplicazione di oggetti, segni e tracce apparentemente irrelati e la loro forza di fascinazione visionaria (la relazione tra la loro forma e qualità e la posizione in cui si trovano si ammanta di un senso di eterno) la scena mette in atto un processo di destrutturazione della percezione che altera i codici della fruizione rappresentativa.

1. La realtà superstite

Se si guardano le immagini da scene del crimine, si possono fare alcune riflessioni che permettono di rilevare i caratteri di quella che vorrei definire *realtà superstite*. La prima cosa che salta all'occhio è l'impatto rappresentativo, lo statuto scenico. Anche se non si scende nei dettagli, le immagini nella loro globalità si propongono come un universo conchiuso, autonomo, distinto dal reale; direi di più, si pongono, rispetto alla realtà, in una posizione di totale alterità. La scena del crimine è in qualche modo il luogo del destino; il luogo dove la realtà si è precipitata e disfatta, risucchiata in un buco nero di antisenso, lasciando solo detriti (oggetti, lacerti di oggetti, macchie, cadaveri...). Essi a questo punto non stanno più a significare i significati del mondo; sono come enigmi che non dicono nulla su ciò che vediamo ma pongono continuamente domande.

Che cosa diventano gli oggetti personali, i luoghi del vissuto nel momento in cui cade su di loro la maschera nera della morte, quando non possono più essere distinti dalle macchie e dai segni che la morte ha lasciato su di essi, quando, allo sguardo di uno spettatore esterno sono tutti pezzi di una *realtà superstite*?

Ritorno su alcuni aspetti che mi paiono centrali nel funzionamento rap-

presentativo interno all'organismo-scena del crimine e al suo meccanismo di fascinazione.

In primo luogo, nel momento in cui noi guardiamo la scena, la relazione tra la forma e la qualità delle *cose* che la abitano e la posizione in cui si trovano acquisisce una condizione necessitata, anche se arbitrariamente, simile in qualche modo alla barra che tiene insieme significante e significato nel segno saussuriano (che cos'è la barra? che cosa ci dice? che cos'è quel punto misterico in cui si addensa una necessità?), che è l'evento stesso a determinare *ex novo* e a congelare (ciò che si percepisce non è il significato della relazione ma il suo mistero, l'enigma che vi pulsa dentro).

In secondo luogo, da queste immagini emerge un evidente effetto di sospensione temporale, o meglio di traslazione temporale, che è l'attributo specifico della *realtà superstite* . La *realtà superstite* si pone al di fuori del tempo regolare, o meglio è appunto una risucchio del tempo, un corto circuito cronologico. Non è la sede di una temporalità extra-quotidiana, no. È qualcosa d'altro: prima e dopo il tempo scorre, ma lì dentro esso si è ingorgato, in preda a epilessia.

In terzo luogo, la scena del crimine si configura come una mappatura, una *graphé* confusa che non spiega nulla del fondo oscuro che nasconde (il suo senso è proprio, in gran parte, nei suoi valori di suggestione grafica, nella sua capacità di moltiplicare, appunto, tracciature dello spazio e della mente). Come *ghē* , la superficie della terra, che nelle ipotesi geografiche proposte da Franco Farinelli non è manifestazione chiarificante di *chton* , il centro della terra, il magma incandescente e insondabile, in quanto è inseparabile da esso e vi rimanda per dissociazione e spaesamento; o ancora meglio, come nella crisi post-moderna della *graphé* , della descrizione geografica che fino all'epoca moderna si era creduto porsi in rapporto diretto e veritativo con la realtà; così la grafia, la tracciatura che si manifesta nella scena del crimine parla solo di se stessa, e della realtà sotto di essa offre un'immagine alterata, distorta, che moltiplica le visioni. Perché tra ciò che vediamo (le cose che si danno all'occhio) e la realtà non c'è una relazione di causa-effetto, c'è un abisso che rimanda a forze che vanno al di là dell'uomo e lo schiacciano. Ciò che vediamo non è la realtà, sono solo tracce, residui, brandelli di realtà, che non ci possono dire nulla sul significato del reale, sulle sue motivazioni. La realtà in qualche modo è meta-fisica, si è smateriata, e ciò che ha lasciato forse non sono neppure simboli che rimandano a essa, che ancora testimonierebbero di un patto con essa, ma solo emblemi, spie, indizi dispersi¹⁶.

Infine, l'atto criminale violento, l'omicidio in particolare, produce un risucchio spazio-temporale dentro cui precipita quello che sta prima dell'atto, il vissuto emotivo, le azioni, le strutturazioni psichiche e patologiche dell'assassino e da cui residua la scena del crimine, nel *continuum* di altri possibili accadimenti futuri (la fuga, altri atti criminali, la resa, talvolta il suicidio).

¹⁶ F. Farinelli, *Il mondo, la mappa, il globo* (lezione magistrale tenuta a Modena il 19/9/2004, in occasione del Festival-filosofia sul mondo [cd-rom]); si veda anche F. Farinelli, *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna* , Firenze, La Nuova Italia, 1992.

Intendo paragonare l'atto criminale proprio all'atto con cui un certo artista della scena post-novecentesca fonda l'evenienza spettacolare, perché questo mi permette di condensare in una sola immagine la relazione che si instaura tra tutto ciò che precede l'evento – il precipitato dei vissuti, degli immaginari, delle elaborazioni estetico-filosofiche, delle sperimentazioni che hanno avuto luogo – e l'evenienza stessa, che non è altro che il residuo (o la traccia) di questo lavoro, in un *continuum* di cui sia il magma preparatorio (se vogliamo chiamarlo così) sia gli eventi spettacolari stessi (quello presente e i possibili futuri) fanno parte. La scena del crimine, la *realtà superstite*, come la scena del teatro.

Propongo qui, insomma, la scena del crimine come paradigma del superamento del teatro di rappresentazione al di là delle forme in cui ciò si attua grazie a una costitutiva o premeditata superfetazione della “[...] dimensione di ostensione, presentazione autoreferenziale, autosignificante, di rinvio a sé, di produzione (di senso, di realtà)”, come ricorda De Marinis nel suo testo-base. Essa mostra un processo per mezzo del quale il superamento avviene per erosione interna e spiazzamento.

La scena del crimine si dà *in primis* come datità fattuale esposta e disarmante, come realtà *o-scena* (nel senso beniano del termine)¹⁷ che proprio in quanto tale agisce da detonatore di contraccolpi a cascata sul reale e processi stratificati della visione; e solo in secondo luogo la rappresentatività in senso stretto viene superata in quanto ciò che la scena del crimine rappresenta non è sistema segnico ordinato ma sistema indiziario conchiuso e autoriflettente che non presuppone il proprio sistema interpretativo. Nella misura in cui essa rimanda ad altro da sé, questo rinvio non è una ri-produzione, una ripetizione di una realtà che ne sancisce il valore ma, in quanto residuo di realtà, accenna, senza mai riprodurre o ripresentare nella sua interezza, all'assenza, al venir meno (ancora secondo alcune dense definizioni di Carmelo Bene) di uno spazio-tempo autodivorantesi¹⁸. Oggetti e figure presenti sulla scena del crimine sono reali e non possono non essere percepiti come tali; essi vivono nella crudezza dell'esposizione. In questo senso, in prima istanza si sottraggo alla dittatura del “sistema rappresentativo” che costringerebbe a guardare quelle cose reali come “segni di segno o segni d'oggetto” (ancora De Marinis). Si possono dare, certo, rimandi simbolici, metaforici o di significato predisposti, che si esplicano sempre per vie non mimetiche e non narrative, ma in

¹⁷ Così Bene: “L'eros è conflittualità farneticante dell'io. Il porno è, al contrario, oggettività reciproca dei corpi non squalificata da nessun soggetto; oggettività che eccede il desiderio, o-scenità irrepresentabile. Carne senza concetto” (C. Bene, *Autografia di un ritratto*, in *Opere*, Milano, Bompiani, 1995, p. XI).

¹⁸ Bene supera le forme della rappresentazione con mezzi diversi quali il “depensamento”, il play-back e la sospensione delle *dramatis personae*. Quest'ultima avviene, solo per fare un esempio concreto, attraverso la doppiatura (un attore recita un personaggio e viene brusca-mente doppiato da un altro attore nella stessa parte), che può anche dirsi contraffazione (si noti la somiglianza con le *representations* analizzate da Ginzburg di cui tratterò più avanti), per cui il personaggio non esiste più ma esistono “patofanie”, apparizioni istantanee (come le chiama Deleuze). Per altre riflessioni decisive sulla contraffazione, si veda l'articolo di P. Klossowski, *Cosa mi suggerisce il gioco ludico di Carmelo Bene*, in C. Bene, *Opere*, cit., pp. 1468-1471.

gran parte la funzione rappresentativa che ne deriva non è opera di un'identità esterna e preesistente ad essa. Poiché la realtà da cui residuano è irrappresentabile, è *o-scena* appunto, essi non possono fare altro che esporsi come macerie di un'assenza. Dunque la scena post-novecentesca, come la scena del crimine, rappresenta, certo, ma secondo vie assolutamente alternative rispetto al teatro di rappresentazione. E la stessa frizione tra presentatività e rappresentatività in essa eccede le ipotesi che si sono date nel corso del Novecento.

2. Sostituti e doppi: la via dell'iper-rappresentazione

In questo senso molto seducenti appaiono le indagini di Carlo Ginzburg sulle *représentations* funerarie dei sovrani francesi e inglesi a partire dal 1300 e i *kolossoi* greci raccolte in *Rappresentazione. La parola, l'idea, la cosa*¹⁹. Indagini che sono in grado di fare emergere un ampio ventaglio di gradazioni della rappresentazione tra sostituzione ed evocazione mimetica. Toccherò alcuni punti del percorso ginzburghiano solo per offrire delle suggestioni relative al paradigma che ho impostato.

1) Il rapporto tra il manichino esibito al funerale e il cadavere reale e in putrefazione del sovrano; il primo tenderà presto a sostituire il secondo, considerato non-presentabile: da una parte ciò che non è più, l'assente-evanescente, ciò che è fuori scena, dall'altra il manichino (il feticcio), il cui valore non consiste nella ri-produzione della figura del re, nello "stare per" il vero re, nel rappresentare secondo l'accezione più comune del termine, e ancor meno nel rappresentare mimeticamente, bensì nella sua stessa ostensione, perché il manichino stesso è "il corpo eterno del re".

2) Il medesimo discorso vale in qualche modo per i *kolossoi* greci, statuette funerarie che, citando Benveniste, Ginzburg definisce "sostituti rituali, doppi che prendono il posto degli assenti e ne continuano l'esistenza terrena" e che pure possono essere definiti *rappresentazioni*. Ma con l'avvertenza che in essi, appunto, la prassi sostitutiva precede quella imitativa; e in conseguenza di ciò prevale su di essa o addirittura la oblitera.

3) Ancora, l'associazione posta da Vernant tra *kolossós* e un gruppo di termini quali "anima", "immagini oniriche", "ombra", "apparizioni sovrannaturali", istituisce una vera e propria "categoria psicologica": il "doppio"; concetto assolutamente alieno alla *mimesis*, che presuppone anche un'organizzazione mentale diversa da quella moderna occidentale e che invece mi pare associarsi in modo naturale alla figura della cultura gaelica del *changeling*, il "sostituto fatato"²⁰.

¹⁹ In C. Ginzburg, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998.

²⁰ Nelle credenze popolari dell'Irlanda arcaica un posto centrale aveva la figura del *changeling*, il "sostituto fatato", che stava a testimoniare della permeabilità del confine tra i mondi e della loro fluidità: il mondo della realtà e il mondo dell'al di là, il mondo dei *fairies*. Poteva succedere che un bambino appena nato fosse rapito dagli esseri fatati e portato a vivere nell'altro mondo, in una temporalità aperta e indefinita; al suo posto veniva messo un sostituto fatato, identico e

4) Infine, l'accostamento tra il *kolossós* e l'eucaristia. In base al dogma della transustanziazione Ginzburg definisce la presenza del Cristo nell'ostia come una "super-presenza". Anche in questo caso, l'ostia, come il manichino nelle *représentations* e come il *kolossós*, non è un simbolo, non "sta per", non ri-produce e non demanda il proprio significato ad altro da sé: l'ostia in quanto oggetto reale è il corpo di Cristo²¹.

Ecco dunque alcuni spunti su cui riflettere per definire il superamento della rappresentazione, che una certa scena del teatro post-novecentesco mette in atto come presentazione/esposizione dei lacerti del reale ma soprattutto come visitazione dei livelli profondi, non sfruttati della rappresentatività. Il superamento della rappresentazione messo in atto dal Nuovo Teatro negli anni '60-'70 con gli *happenings*, con la *performance art*, con le "azioni" ecc. va nella direzione del rito, della presentatività autoreferenziale e autosignificante²²; è una direzione in qualche modo obsoleta, che ha fatto il suo tempo. Tutto sommato, a mio parere, vie molto più feconde nella ricerca del superamento sono state quelle che, evitando la pretesa di un'espunzione radicale dell'elemento rappresentativo, hanno praticato l'enfatizzazione di quella che De Marinis chiama "bidimensionalità intimamente costitutiva del fatto teatrale". Esempi lampanti in questo senso possono essere il teatro di Grotowski degli anni '60, che forse potremmo chiamare con Turner "teatro liminoide", e il teatro della mente di Giuliano Scabia. Li ho voluti citare perché si pongono proprio su un piano di ibridazione chiasmatica dei livelli presentativi/rappresentativi del teatro: se nel teatro di Grotowski entità rituali venivano impiantate all'interno di una cornice di tipo spettacolare spezzandone la staticità rappresentativa, nel teatro di Scabia pezzi di rappresentazione, proiezioni del teatro della mente (poesia, dramma, narrazione orale) vengono gettati all'interno di cornici rituali-presentative (le camminate-trekking, le fiaccolate, i cerchi narrativi, ecc.).

Invece, il superamento della rappresentazione messo in atto da tutto un filone del teatro post-novecentesco va in un'altra direzione, che potremmo chiamare dell'iper-rappresentazione o rappresentazione metafisica, che è appunto quella del "sostituto" ginzburghiano o del *changeling* irlandese. Questa supera tanto la rappresentazione mimetica del teatro borghese quanto quella *totalizzante* del teatro di regia, schivando la scappatoia della performatività pura e del rituale, attraverso forme di rappresentatività *potenziata* o al contrario *rarefatta* che mettono in campo la realtà bruta (oggetti e figure che valgono in quanto tali e non in quanto "segni o simboli di"), come fatto spettacolare che non racconta il reale ma un'assenza: può attivare proiezioni smaterialiate (rappresentazioni sostitutive di qualcosa che abita un altrove), proporsi come luogo della mente, indurre configurazioni oniriche o psichiche, suggerire stratificazioni di tipo riflessivo sulla rappresentazione stessa (meta-rappresenta-

al tempo stesso diverso che viveva al posto della creatura vera.

²¹ C. Ginzburg, *Occhiacci di legno...*, cit., pp. 82-95.

²² Per una definizione utile di rito e performatività, si veda V. Turner, *Antropologia della performance*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 149 e sgg.

zione), sul linguaggio teatrale.

3. Lo spettatore-vate: la rappresentazione come portato della ricezione

Vediamo la dichiarazione di un sergente in pensione della Polizia di Stato dell'Illinois:

La ricostruzione della scena del crimine è una definizione fallita. In realtà ciò che si fa è interpretare le informazioni che si trovano, esaminando ed elaborando la scena attraverso l'evidenza. L'evidenza permetterà di fare affermazioni fattuali riguardo a quanto si è trovato. Per esempio, esaminando un'impronta lasciata su una scena si sarà in grado di determinare in quale direzione stava camminando la persona quando l'impronta è stata lasciata. Perciò, l'informazione scoperta viene interpretata per elaborare una ricostruzione fattuale. In altre parole, si dispongono le interpretazioni in un ordine logico per ricostruire ciò che è successo sulla scena del crimine²³

E ancora, vediamo la presentazione del lavoro sulla scena del crimine della squadra speciale omicidi (UACV) della Polizia di Stato italiana:

Il loro segreto è l'attenzione ad ogni dettaglio durante il sopralluogo sulla scena di un crimine. Ogni oggetto presente sul luogo di un reato e il punto in cui si trova, da un capello a un mozzicone di sigaretta, da un bicchiere sul tavolo ad una sedia spostata, viene fotografato, ripreso e successivamente analizzato. Ogni elemento, compresa la vittima, la sua posizione e le sue eventuali ferite, "racconta" la dinamica dell'accaduto e fornisce informazioni preziose da elaborare per poter risalire al colpevole. Un delitto diventa così un vero e proprio puzzle da ricostruire tassello dopo tassello, seguendo un rigoroso percorso metodologico [...]²⁴.

A partire da questi riferimenti, segnalo alcuni elementi interessanti sul tema dell'investigazione: a) l'investigatore, sulla base di ciò che vede o è in grado di scoprire mette in atto un processo interpretativo; questo processo arriva a porre relazioni tra le tracce e gli indizi originariamente irrelati e li rende parlanti; b) ogni elemento, anche il più trascurabile (la posizione degli arti di un corpo, o il modo in cui è disposto, o la forma delle ferite che vi si trovano sopra, o le tracce anche invisibili lasciate su oggetti e abiti), dice qualcosa; è lo sguardo stesso dell'investigatore a trasformare oggetti muti in portatori di un racconto, a trasformare cose e figure reali in segni (o anche simboli); c) ciò che ne deriva non è una "ricostruzione" della realtà di cui la scena del crimine è residuo, ma un'ipotesi di realtà; d) non solo occhi diversi possono far parlare le tracce in modo diverso e dar vita a racconti non perfettamente sovrapponibili, ma addirittura il medesimo sguardo può giungere a ipotesi di realtà diversificate; e) questo sia perché il percorso interpretativo può imboccare più strade

²³ M/Sgt Hayden B. Baldwin (Retired, Illinois State Police), *Crime Scene Interpretation* (si trova qui: <http://www.feinc.net/cs-int.htm>).

²⁴ Dal sito ufficiale della Polizia di Stato (www.poliziadistato.it).

assemblando i pezzi in posizioni alternative, sia perché tracce o indizi presenti possono sfuggire all'attenzione o essere considerati non pertinenti.

Certo, l'elaborazione messa in atto dal riguardante di un'evenienza spettacolare di teatro contemporaneo non seguirà gli stessi percorsi razionali di rigore logico-deduttivo e non sarà il frutto di un rilevazione tanto minuta degli elementi presenti sulla scena (anche, spesso, per la posizione defilata che è costretto a mantenere o per i filtri o gli impedimenti che vengono posti alla sua visione, come nel caso di Watson in *A Study in Scarlet*). Egli interpreta l'evidenza, l'ostensione degli oggetti e delle figure, esaminando e elaborando possibili intrecci di senso. I fatti non accadono di fronte ai suoi occhi; la narrazione non è dispiegata, ma è un fatto mentale frutto dei suoi atti interpretativi-presuntivi-deduttivi (tra l'altro, le figure in scena e le parole di cui si fanno portatrici possono essere considerate come evidenze testimoniali, altre tracce, insomma indizi di una realtà assente, da presumere). Poiché i rapporti tra gli oggetti, le tracce, gli indizi in scena non sono necessitati e le relazioni di causa-effetto possono non essere predeterminate o comunque non sono evidenti, il processo interpretativo condurrà, per tutta la durata dell'evenienza spettacolare, a una moltiplicazione potenzialmente indefinita di ipotesi di realtà. Lo sguardo necessariamente procederà all'assegnazione di significati o rimandi simbolico-metaforici agli elementi della scena, dando avvio ad un processo globale di semiotizzazione e trasformazione rappresentativa, o meglio di attribuzione rappresentativa di senso. È in qualche modo dunque proprio l'azione specifica del riguardante ad attribuire alla scena la parte più cospicua del suo valore rappresentativo.

È Ginzburg in *Spie* ad associare la nascita della narrazione all'“esperienza della decifrazione di tracce” del sapere venatorio:

Forse l'idea stessa di narrazione (distinta dall'incantesimo, dallo scongiuro o dall'invocazione) nacque per la prima volta in una società di cacciatori, dall'esperienza della decifrazione di tracce. [...] Il cacciatore sarebbe stato il primo a “raccontare una storia” perché era il solo in grado di leggere, nelle tracce mute (se non impercettibili) lasciate dalla preda, una serie coerente di eventi²⁵.

Ma, fatto ancora più interessante, egli sottolinea le analogie tra il paradigma venatorio e il paradigma implicito nei testi divinatori mesopotamici, redatti dal III millennio a. C. in poi:

Entrambi presuppongono la minuziosa ricognizione di una realtà magari infima, per scoprire le tracce di eventi non direttamente esperibili dall'osservatore. Sterco, orme, peli, piume da un lato; interiora di animali, gocce d'olio nell'acqua, astri, movimenti involontari del corpo e così via, dall'altro²⁶.

E aggiunge che la seconda serie, a differenza della prima, è praticamente illi-

²⁵ C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario* in *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 166-167.

²⁶ Ivi, p. 167.

mitata, “[...] nel senso che tutto, o quasi, poteva per gli indovini mesopotamici diventare oggetto di divinazione”.

Il riguardante-investigatore è come il vaticinante ginzburghiano, il *coniettor*; egli opera una conoscenza di tipo divinatorio (indiziario), vicina alla magia, che è in grado di risalire da dati sperimentali apparentemente trascurabili a una realtà complessa non esperibile direttamente. Le tracce, magari infinite-simali, gli consentono di cogliere una realtà più profonda; queste rimbombano negli interstizi della mente e si coagulano in percezioni e visioni, componendo strutture conoscitive di tipo onirico; le immagini cui il percorso investigativo del riguardante dà vita non giungono alla definitività delle conclusioni dell’investigatore, non hanno lo scopo di scoprire la verità, ma si avvolgono su se stesse ripetendosi in una sorta di ciclo infinito, anche a livello subliminale.

Enrico Pitozzi

AL LIMITE DELLA RAPPRESENTAZIONE: LA LOGICA DELLA SITUAZIONE COME PARADIGMA

0. Disposizioni

In questo inizio secolo le diverse pratiche artistiche sembrano portare a sintesi, almeno nelle situazioni migliori, alcune tensioni che provengono direttamente dalla scena del Novecento (e non solo). Tra queste, quella della rappresentazione è sempre stata una questione controversa. Cercheremo dunque qui, seppur brevemente, di ripercorrere – guardando all’oggi – questa tensione verso il suo superamento (o *mise en abîme*); o meglio, richiameremo quei territori della contemporaneità, oltre alle loro strategie, che si muovono in questa direzione. Tuttavia, e va rilevato fin dall’inizio, il superamento della rappresentazione non è un obbiettivo prioritario della scena alla quale guarderemo; è piuttosto un *effetto* prodotto da una diversa concezione della scena e della sua composizione, segnata dal passaggio da una logica delle *forme* a una delle *intensità*²⁷. Forse anche questa, a ben vedere, è una modalità per “spostare un po’ più in avanti il limite” della rappresentazione, come sottolinea De Marinis nel testo d’apertura²⁸. Seguiremo dunque le tracce di questa dislocazione del limite della rappresentazione in ambito tecnologico, senza rinunciare, tuttavia, a uno sguardo più ampio sulla contemporaneità. La rappresentazione – come

²⁷ Parlando di intensità ci si riferisce a una visione che mette in rilievo la dinamica interna alla composizione. L’intensità diverge dunque dal concetto di *energia* che ne costituisce la sua manifestazione esterna e sulla base della quale la rappresentazione edifica la sua struttura. L’intensità rinvia, nel nostro lessico, a un *potenziale*. Il Potenziale non ha coordinate spazio-temporali ma solo ordinate intensive. Non ha energia, ma solo delle intensità; non esiste dunque equivalenza tra energia e intensità, dato che l’energia è il modo in cui l’intensità si annulla in uno stato di cose estensivo, vale a dire il modo in cui prende forma.

²⁸ Cfr. *supra*, p. 7.

è stato ricordato – circoscrive almeno tre diversi livelli:

- a) *riproduzione* del testo drammatico;
- b) *ripresentazione*;
- c) *ripetizione* della struttura scenica.

Rispetto a questo assetto la scena del Novecento – per lo meno nella sua articolazione ultima – ha cercato uno scarto elaborando il concetto di *presentazione*, le cui caratteristiche sono, invece:

- a) la relazione;
- b) la composizione per eventi e le pratiche a flusso;
- c) la diade presentazione/autopresentazione (performance).

Tuttavia – qui sta il senso della nostra riflessione in merito – la scena tecnologica ha introdotto un notevole scarto sia sul piano operativo che sul piano teorico, allentandosi da entrambe le due prospettive richiamate. Da questo osservatorio parziale, qual è quello della scena tecnologica, andremo ad enucleare e ripercorrere – anche schematicamente, lasciando a uno sviluppo successivo il loro approfondimento – alcune caratteristiche che ci portano a segnalare un radicale cambio del punto di vista dal quale guardare la scena contemporanea, anche e soprattutto per le caratteristiche che le tecnologie introducono. Cominciamo dunque da queste ultime²⁹:

1) Le neo-tecnologie (*Life forms, motion capture*) intervengono direttamente sui sensi; con questo intendiamo dire che i lavori che integrano le tecnologie al processo compositivo si rivolgono alla sensorialità. Si pensi a tutta una serie di esperienze performative ed installative che operano direttamente sul sistema sensoriale, sia per quanto riguarda il performer – modificandone l'assetto percettivo in vista di una variazione continua della partitura di movimento – sia per quanto riguarda lo spettatore. Così è per alcuni lavori dei Dumb Type o dei Granular Synthesis, della formazione del Québec Skoltz_Kolgen o di Studio Azzurro³⁰.

2) Da un punto di vista estetico ed operativo, l'introduzione di sistemi tecnologici ha uno specifico obiettivo: rendere visibile l'invisibile e quindi poter intervenire su quest'ultimo. In questo passaggio si concretizza, a nostro modo di vedere, un aspetto cruciale che segna quella rottura epistemologica che investe – al contempo – sia la rappresentazione che la presentazione. In una formula: nulla si rappresenta, nulla si presenta, tutto si rende percepì-

²⁹ È qui assolutamente centrale inscrivere le caratteristiche che seguono nell'analisi, di più ampio respiro, sull'orizzonte neo-tecnologico contemporaneo che ne ha dato Mario Costa (cfr. M. Costa, *Dimenticare l'arte*, Milano, Franco Angeli, 2005 e Id., *La disumanizzazione tecnologica*, Milano, Costa & Nolan, 2007).

³⁰ A. Cacciagrano, *L'oblio del mezzo. L'arte immersive di Kurt Hentschager come punto di immissione dello spettatore*, in "Art'O", n. 20, primavera 2006, pp. 41-47; E. Pitozzi, *Note per una fenomenologia dell'invisibile*, ivi, p. 48; Id., *Tecnologie della percezione: la scena secondo i Dumb Type*, in "Art'O", n. 21, autunno 2006, pp. 68-73. Vedi anche B. Di Marino, *Studio Azzurro. Videoambienti e ambienti sensibili*, Milano, Feltrinelli, 2007.

bile.

3) Di conseguenza, dal significato – comunicazione di un messaggio o ostensione autopresentativa – si passa all’attivazione dei “significanti” in quanto tali: tracce di luce e suoni.

4) Le tecnologie impiegate in scena hanno un accentuato carattere di “aseità” – vocabolo usato nella tarda Scolastica, questo termine è di derivazione aristotelica – e designano un carattere di autonomia e autosufficienza del sistema; è qui che si va delinando il passaggio, per noi centrale, da un’estetica dell’azione a un’estetica della situazione.

5) Infine, alla “forma”, come categoria estetica tradizionale, si vanno sostituendo il “flusso tecnologico” e la sua estetizzazione.

È proprio a partire da queste considerazioni preliminari che andremo a delineare il cambio di paradigma che si va delineando sulla scena contemporanea tecnologicamente mediata.

I. La logica della situazione come paradigma

I.1. Azione/situazione

Dunque, per poter andare a fondo nell’analisi dello scarto introdotto rispetto a un principio sia di rappresentazione che di presentazione, è necessario ripartire da alcune osservazioni sulla struttura stessa dell’azione che si pone a loro fondamento, nei confronti della quale la scena tecnologica sembra introdurre sostanziali modifiche, delineando una logica della *situazione* – alla quale anche Lehmann sembra guardare³¹ – fondata sul principio di *trasformazione*.

Alla base dell’azione possiamo collocare uno schema composto da una forma ideale (*eidōs*) che viene posta come scopo (*telos*) e nella quale il piano tecnico – con questo intendiamo sia la tecnica dell’attore, sia l’impiego di dispositivi tecnologici – agisce per tradurla nei fatti. A differenza dell’azione, che è necessariamente momentanea, la trasformazione – che fa leva sulla situazione – si estende nella durata, ed è da questa continuità che proviene l’effetto scenico al quale è necessario guardare.

Per la scena contemporanea non si tratterà più di lavorare solamente sull’efficacia, sull’incisività dell’azione in scena, bensì sulla definizione di un dispositivo efficiente. In altri termini, *lasciare accadere l’effetto* così come si lascia affiorare un’immagine o un suono, non significa imporli alla percezione, come nello schema dell’azione, bensì lasciare che il loro effetto si imponga per sedimentazione progressiva, prendendo corpo, affiorando alla percezione. La questione è quella di passare da una efficacia (azione) a un effetto prodotto

³¹ H.T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt-am-Main, Verlag der Autoren, 1999, trad. fr. di Ph.H. Ledru, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L’Arche, 2002. Per la mia analisi il concetto di situazione viene da F. Jullien, *Traité de l’efficacité*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1996, trad. it. di M. Porro, *Trattato dell’efficacia*, Torino, Einaudi, 1998.

internamente dal dispositivo (situazione).

Il passaggio tra *azione* e *situazione* è quindi determinante perché non riguarda più semplicemente la costruzione di un *evento*, come poteva essere per l'azione (rappresentativa o presentativa), bensì la disposizione di *uno stato di cose diffuso* e tecnologicamente indotto: un'*atmosfera*. Questo stato di cose non è dunque regolato sull'azione del performer che determina – con il suo agire – un'altra azione (magari di senso opposto), bensì è regolato sulla trasformazione degli elementi che compongono il dispositivo³². È l'ambiente ad essere attivato in tutte le sue componenti. Ciò equivale ad affermare che l'azione agisce in modo *superficiale*, mentre la trasformazione lavora in modo *sotterraneo*, subliminale e permette – qui è il punto – alle immagini e ai suoni di affiorare³³. Un suono arriva alla percezione non solo perché è progettato ma perché le condizioni generali della situazione scenica “lo convocano”. È l'equilibrio del dispositivo che richiede quel determinato innesto e non un altro, quella determinata *presenza* come relazione corpo/spazio/figurazione.

È necessario, giunti a questo punto della nostra analisi, soffermarsi – riassumendole schematicamente – sulle diverse caratteristiche che compongono lo schema dell'azione da un lato e quello della situazione dall'altro.

Caratteristiche dell'azione

- L'azione pone una forma ideale (*eidōs*) come scopo (*telos*) e la composizione agisce per tradurre nei fatti questo schema;
- l'azione è sempre localizzabile ed è sempre il punto di partenza per altre azioni;
- proprio perché è localizzabile è anche avvertibile come “evento”.

³² La differenza tra azione e situazione – come paradigma della trasformabilità – risiede anche in una differenza capitale di carattere fisiologico. L'azione è una forma di rappresentazione perché noi rappresentiamo, da un punto di vista del funzionamento fisiologico, *ciò che abbiamo già fatto*. Quindi la questione è che dobbiamo obbligatoriamente trasformare quanto già fatto. Per fare questo abbiamo la necessità di poter intervenire sulla configurazione del dispositivo per poter variare la riproduzione – sotto forma di azione – dell'identico. Abbiamo però bisogno di un accesso alla dinamica interna all'azione. Un esempio di questo tipo viene dalla composizione dell'azione del corpo, dal suo movimento. Da un punto di vista strettamente fisiologico, il cervello, in relazione all'ambiente, produce un'azione che poi – solo successivamente, ed è qui il punto decisivo – si manifesta all'esterno (quindi, seguendo la logica del nostro testo, si tratta di una intensità che si fa stato di cose estensivo per divenire energia) e quindi si dà sotto forma di azione. Ma questa azione non è altro che la configurazione esterna di uno schema *che si è già prodotto ed esaurito internamente* perché frutto di un processo di *fiction* – proiezione della propria anatomia nello spazio prima di disporvi fisicamente le articolazioni. Con le tecnologie applicate al corpo del performer (sistemi di motion capture per esempio) noi possiamo avere accesso a questo processo interno di composizione della *fiction* e intervenire per poter variare e modificare il processo stesso. O meglio, per poterlo portare al di là di un processo ripetitivo, dunque rappresentativo, dell'azione. Fare questo ci permette di intervenire sulla produzione dell'azione in corso – che è nella percezione – e quindi di uscire dalla “sclerosi della ripetizione” e non essere più condannati ad essa.

³³ Cfr. la scena della Raffaello Sanzio, ma anche dei Dumb Type e di parte delle esperienze presentate nella cornice della Biennale Teatro di Venezia, edizione del 2005, diretta da Romeo Castellucci.

In questa direzione i tratti principali dell'azione – i cui schemi di riferimento sono sia quello della rappresentazione che quello della presentazione – sono l'“istantaneità”, l'“evento” e la “localizzazione”.

Caratteristiche della situazione

Diversamente da questo schema, la situazione è un dispositivo costruito attorno alle seguenti caratteristiche:

- la situazione, a differenza dell'azione, non è localizzabile ma si estende nella durata, operando su tutti i punti del dispositivo. È una modulazione che passa da uno stato di tensione dei materiali a un altro;
- proprio perché diffusa, essa è impercettibile e profonda: ad affiorare – nella cornice della situazione – sono “effetti” visivo-sonori;
- la situazione opera secondo la logica della trasformazione e della modulazione.

Pertanto, i tratti principali della situazione sono la “durata”, l'“efficacia” e la “diffusione”.

Ben lungi dal sopraggiungere inaspettato, come un evento scaturito da una azione improvvisa e *transcendente* rispetto ai dati della situazione, l'*effetto* della trasformazione è il frutto di una evoluzione che deve essere seguita fin dal suo avvio, fin dalla sua prima manifestazione. Nella logica del processo trasformativo, a differenza dell'azione che ha nel culminare dell'evento la sua (unica) soluzione, si raddoppiano, per così dire, i punti cruciali: ve ne è uno finale, in cui il gesto – e le altre componenti sceniche – operano al massimo di intensità, ma ve ne è uno iniziale, senza il quale l'ultimo mancherebbe, in cui comincia ad accumularsi il potenziale di situazione³⁴.

Vale a dire che, dal modello, costituito dallo stato finale, si risale fino alla matrice, la condizione di partenza, in cui si delinea la tendenza che conduce allo scatto e produce *effetti*. In altri termini, tra la disposizione iniziale e l'effetto finale si intercalano i due tempi del processo. Al suo compimento, e per effetto della trasformazione, l'accidente dell'evento si è progressivamente trasformato in conseguenza ineluttabile.

È come se lo stato di cose indotto dalle tecnologie portasse a disegnare una *teoria della latenza*, in cui le forme sono presenti ma non manifeste. Per essere

³⁴ È in questo schema che si delinea una delle tesi che intendiamo sostenere in questa sede: per comprendere appieno – sia da un punto di vista analitico sia da un punto di vista percettivo e ricettivo – è necessario mutare radicalmente il punto di vista con il quale guardare la composizione scenica contemporanea tecnologicamente integrata. Qui il punto è – analogamente al passaggio sulla *presenza* – quello di focalizzare l'attenzione su tutte le pre-condizioni che portano alla *presenza* e seguirne le modificazioni. Questo vale anche – a livello generale – per la composizione scenica. Per comprendere appieno il funzionamento di un dispositivo crediamo, infatti, che non sia sufficiente concentrare l'attenzione sull'azione e sulle sue conseguenze, bensì allargare l'attenzione e portarla a considerare l'intero *paesaggio scenico*, per capire quali sono i punti di *innesco* e di *scatto* del potenziale che costituiscono le polarità attorno alle quali si danno le modificazioni interne al dispositivo scenico.

rese tali devono essere attivate all'interno di una configurazione programmata e progettata. È necessario, in altri termini, uno *scatto* del potenziale, un suo innesco.

La teoria della latenza delle forme produce dunque, come conseguenza, una *dimensione subliminale* in cui le cose producono effetti che non sono direttamente percepibili nell'immediato, ma talmente potenti da essere in grado di innescare un profondo cambiamento di tutte le componenti in atto sulla scena. Si tratta, in altri termini, di lavorare su una *texture* di fondo per poter comprendere davvero il funzionamento compositivo della scena tecnologicamente integrata.

1.2. Note su un processo in atto: la trasformazione

Il passaggio sopra delineato è di rilevante importanza nel momento in cui pensiamo al processo di trasformazione sotteso alla definizione di una logica della situazione che le tecnologie inducono sulla scena. Essa porta l'attenzione non più sulle forme esterne – come fanno la rappresentazione e la presentazione – ma sulle dinamiche interne. In altri termini è come se le tecnologie ci obbligassero a guardare “al di sotto” dei loro schemi: non alla forma ma a ciò che internamente la compone e la rende impermanente.

Il dispositivo non è segno rappresentativo di qualcosa; non presenta nemmeno semplicemente se stesso, ma rende visibile/udibile ciò che non lo è: dunque *svela*.

Per poter seguire appieno questo scarto, la fenomenologia da sviluppare, nel guardare alla scena contemporanea, non è dunque quella dell'effetto visibile (forma), ma quella del suo a-monte invisibile (intensità), riserva di potenziale che impedisce all'effetto di darsi in modo definitivo – di esaurirsi in una forma e quindi di essere localizzato – mantenendolo in continuo sviluppo³⁵.

Trasformare significa allora innestare nel dispositivo scenico un movimento di alterazione continua sia delle singole componenti – corporeità, *visualscape* e *soundscape* – che delle loro relazioni. È proprio l'attenzione posta sui processi di trasformazione che conduce a un altro modo di percepire. L'azione si dissolve e sembra lasciare spazio a una metamorfosi continua; lo spazio d'azione appare come un paesaggio trasformato senza interruzione attraverso diverse sequenze di apparizione/sparizione di oggetti e di presenze. Seguendo le riflessioni fino ad ora articolate, la questione non è quella di lavorare sulle forme per riprodurle, bensì intervenire sulle intensità e sulle dinamiche. La scena tecnologica – e lo abbiamo detto – ci invita a guardare diversamente e da un'altra angolazione. Da queste caratteristiche sembra emergere quella

³⁵ Ecco che, a partire da questo presupposto, si delinea un nuovo passaggio concettuale, quello che dall'“efficacia” di uno schema di situazione, porta all'“efficienza” del dispositivo cui rimandano la fluidità e la modularità dell'opera-sistema. In questo senso si vedano le riflessioni di C. Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003. Cfr., inoltre, E. Pitozzi, *L'impermanente trasparenza del tempo*, in “Art'O”, n. 20, primavera 2006, pp. 34-40, e F. Forest, *L'œuvre-système invisible*, Paris, L'Harmattan, 2006.

che Lyotard ha definito una “lingua energetica”³⁶ in cui anche lo spettatore si trova a essere direttamente coinvolto. La lingua energetica di questa scena non è sostenuta da significati da veicolare ma da intensità da far vibrare, forze da mandare in risonanza con altre forze.

Quanto evidenziato in precedenza contribuisce dunque – a nostro modo di vedere – a tracciare lo scarto che separa un’“estetica della rappresentazione/presentazione”, legata alla persistenza della materia e delle forme, da un’“estetica della trasformazione” di queste ultime. Il passaggio, in termini di ricadute sceniche, è determinante, perché il piano di lettura della scena contemporanea tecnologicamente mediata coinvolge una serie di modulazioni interne coestensive: dalla rappresentazione alla trasformabilità, dalla forma alla forza e alle intensità, quindi dalla presenza alle sue gradazioni, e infine dal materiale all’imateriale e ritorno³⁷. Non si tratta più di lavorare una materia che trova nella forma (rappresentativa) una rigida realtà corrispondente, ma di elaborare un materiale che sia in grado di captare prima, e di restituire poi, forze sempre più intense. Pertanto il processo di trasformabilità avviene su un altro piano rispetto a quello della rappresentazione: sia l’immagine, materiale visivo, sia il sonico, materiale sonoro, sono lavorati al fine di rendere visibili (e non di produrre semplicemente il visibile) e rendere udibile (e non di produrre semplicemente l’udibile) forze che non lo sono in se stesse, abbandonando (o riducendo significativamente) qualsiasi logica del segno e della presentazione. Il passaggio ai nostri occhi è capitale, perché si passa da una materia (forma) come segno o veicolo d’espressione ad un materiale che è in grado di restituire delle intensità³⁸. Ricapitoliamo qui schematicamente, in chiusura, i punti sopra delineati:

Schema azione/rappresentazione	Schema della trasformazione
la presenza si fa rappresentazione/presentazione	la presenza si fa figurazione o gradazione
il risultato o il processo	la situazione e il dispositivo
la significazione	la manifestazione/svelamento
la struttura molare (forma)	proc. molecolare (intensità)
l’esperienza trasmessa	l’esperienza condivisa (immersione nella percezione)

Questa ricapitolazione per punti porta a fare, in conclusione, un’ultima e decisiva riflessione di carattere teorico generale. Ciò che con la logica della trasformazione si mette in evidenza, è il passaggio da una logica degli oggetti a

³⁶ J.F. Lyotard, *La dent, la paume*, in *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Union Générale d’Éditions, 1973, pp. 43. Si veda inoltre H.T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, cit.

³⁷ A. Cauquelin, *Fréquenter les incorporels*, Paris, PUF, 2006.

³⁸ Qui il riferimento è alle analisi di G. Deleuze e F. Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, trad. it. di G. Passerone, *Mille Piani*. 2 voll., Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1988.

una logica del flusso³⁹. Non si tratta più di lavorare – in termini di composizione scenica – con oggetti denotati da precise caratteristiche e accostati tra loro per produrre eventi dai quali scaturisca un senso o un rinvio; bensì si tratta di intervenire sulle caratteristiche interne agli oggetti stessi, modificarne la composizione, disponendoli – secondo un flusso – in risonanza tra loro.

Dal rinvio a un altrove attraverso il “segno”, o da una manifestazione della presenza a sé come esposizione, si passa alla materializzazione di un’immanenza *presente e contingente*, che non è direttamente percepibile in se stessa ma che lo può diventare attraverso l’intervento delle neo-tecnologie.

Marco Galignano

COSA STA DIVENTANDO LA RAPPRESENTAZIONE NEL TEATRO, COSA PUÒ DIVENTARE NELLA VITA

Discuto l’organolettico della rappresentazione spettacolare oggi, nel voler trovare la bellezza insignificante del vivere l’arte, quando è arte.

“Non è necessario capire tutto”, ci ha insegnato Federico Fellini.

Poi nel 2004 Jean Baudrillard scrive:

L’avventura dell’arte è finita. L’arte contemporanea è contemporanea solo a se stessa. Non conosce più trascendenza verso il passato o il futuro, la sua unica realtà è quella della sua operazione in tempo reale, e del suo confondersi con tale realtà. [...]

Fuori di questa complicità vergognosa, in cui creatori e consumatori comunicano senza dire una parola nella considerazione di oggetti strani, inesplicabili, che rimandano solo a se stessi e all’idea dell’arte, il vero complotto sta nella complicità che l’arte stringe con se stessa, nella sua collusione con il reale, grazie alla quale diviene complice di quella Realtà Integrale di cui è ormai soltanto il ritorno-immagine⁴⁰.

Sprofondo. L’arte è morta, non serve, è materia buttata.

E il teatro d’avanguardia a cavallo tra i secoli Ventesimo e Ventunesimo, nel frattempo, ha cercato di ricomporre lo smembramento del suo moltiplicarsi, intraprendendo una strada che sembra portare all’esclusione del suo soggetto fondante: l’attore, ridimensionandolo o depotenziandolo.

Estremizzo. Il teatro è vergogna, nulla, scarto, noia, inutilità, fango, depressione, riverbero di vita codarda. È materia residua di un sogno di gloria dove pochi piccioni si arrabattano nel rubare le briciole.

L’impressione è questa: la storia del teatro è incantevole, il presente del tea-

³⁹ Cfr. C. Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, cit.

⁴⁰ J. Baudrillard, *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du Mal*, Paris, Editions Galilée, 2004. Trad. it. di A. Serra, *Il Patto di lucidità o l'intelligenza del Male*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2006, p. 89.

tro è quasi inerte; con la speranza che i tempi cambino. Ma la realtà ora è: il teatro non interessa alla società, la politica non destina soldi al teatro, le persone che frequentano il teatro sono un circolo vizioso che si auto-crea, vegeta o ristagna, nella sua acquitrinosa reiteratività.

Intanto le istituzioni non si muovono, o fanno finta, e i professionisti del teatro o dell'ambiente del teatro (professionista da intendersi come colui che guadagna e riesce a vivere solo della sua professione), quei pochi, si tengono ben fuori dal campo di battaglia, per non regredire di classe o inficiare la loro immagine in genere faticosamente acquisita. Ovvio.

Eppure dobbiamo investire nel futuro. Così provo a trovare un fondo di svolta da cui partire, seguendo la luce da una fessura. E, in questa fessura di luce, si intravede un corpo che si muove, che danza.

Seguendo questa piccola luce ambiamo e arriviamo ad un modo nuovo di fare spettacolo e formazione, partendo dall'uso del corpo, o rintracciamo la riscoperta sostanziale di antiche tradizioni olistiche come quella dei Griot africani⁴¹. La luce viene da tutte quelle discipline del corpo (danza, teatro-danza, training fisico, yoga, bioenergetica, tecniche olistiche di ristrutturazione corporea, arti marziali, ecc.), dove la parola e "la storia narrata" in particolare, la semantica, non servono, o servono solo come condimento, accompagnamento.

Prende forza nei giovani (di mente) la consapevolezza, o l'esistenzialità meglio, che siamo un corpo prima che una mente.

Penso ai balli della Stoa, coreografati "casualmente", dice Claudia Castellucci addestratrice e creatrice dei balli, nell'investire l'energia del momento, l'energia del "passo", del bello sentire che solo dopo, ma non per forza, diventerà discussione e filosofia. E per accompagnare l'allenamento del corpo, la ginnastica necessaria alla creazione scenica. Oppure penso ai favolosi spettacoli acrobatici dei Monaci Schaolin (kung fu). O ancora, agli emozionanti concerti di musica, danza e parole che vengono dall'estero: Ultima Vez, Le Ballet C del la B, Peeping Tom, Urban Sax, The Wooster Group.

Solo la danza (il movimento) salverà il teatro, penso, e spero, facendosi parte del teatro come risorsa espressiva fondante, e come principio di una rinnovata tecnica verbale, musicale e gestuale. Mentre solo l'arte figurativa e la musica, quest'ultima anche come schema di matematica compositiva, lo stanno facendo sopravvivere negli ideali delle giovani generazioni.

Commistioni.

Artaud proponeva tutto ciò già negli anni trenta del Novecento. E ciò è successo ancora prima del resto, nel 1700 illuminista, nel Teatro Romano, nell'antica Grecia.

Ciclicità.

Oggi tale fermento di integrazione sembra diffuso ovunque nell'intelligenza degli innovatori dell'arte dello spettacolo, e anche nei fautori della scien-

⁴¹ "Il griot è stato definito genealogista, storico, narratore di leggende e di racconti, poeta, cantore di lodi e musicista e a volte danzatore", in P. Beltrame, *C'è un segreto tra noi*, Corazzano (Pisa), Titivillus Edizioni, 1997, p. 73. Una lettura consigliata a tale riguardo, nello stesso volume, è il paragrafo *Al ritmo di un gesto narrativo*, p. 94.

za della salute, fortunatamente. È una modalità che pare voler “svoltare”, che vorrebbe oltrepassare il periodo poetico e scientifico che possiamo chiamare “periodo della separazione per specializzarsi”. Indicativamente nel secondo Ottocento e nel Novecento, infatti, la cultura e la scienza hanno intensificato quel processo di parcellizzazione iniziato in epoca ellenistica con Aristotele ed altri. Un processo che sfocia nel voler sapere tutto e controllare sempre più nel particolare, dove tutto viene diviso, analizzato, studiato strutturalmente. “Capire” e “classificare”, spesso a discapito del fare, e dell’essere.

Ora la volontà è di ri-unificare. Capire e vivere ciò che si è capito.

Anche il pubblico avrebbe bisogno di una formazione psicofisica adeguata. Mente e corpo, insieme. Storia e futuro, insieme. Teoria e pratica, insieme. Simbiosi.

D’ora in poi dunque, e possiamo constatarne gli antefatti anche nei pochi bandi pubblici in Italia per finanziare le giovani creatività⁴², le parole irrinunciabili sono: commistione delle arti, formazione integrata, tecnologia ma a servizio dell’umano, innovazione.

Il mio scritto così, evidentemente, inizia male, ma finisce bene, chiedo fiducia.

Beh, la crisi economica e societaria è generale, investe quasi tutte le categorie professionali. Questo è il vero problema.

Ma l’arte può fare qualcosa in tutto questo?

Tendenzialmente, l’arte figurativa si è spinta verso l’umano (pensiamo alle strambe esperienze della Body-art anni Novanta) mentre l’arte spettacolare fuggiva o ridimensionava “oggettualmente” l’umano. In più la tecnologia, quasi irrinunciabile per il teatro di oggi, scartando l’umano, sembra voler sbattere una pietra sul passato.

Forse è un passaggio ancora. Non lo possiamo sapere.

Sicuramente il Novecento “un passaggio” lo è stato, anzi, un’esplosione di passaggi.

La rappresentazione teatrale in senso stretto non è sfuggita ovviamente a questo processo di trasformazione, e a volte ha preferito partire dal figurativo per evolvere la poetica scenica. Penso a casi eccellenti come quello della Societas Raffaello Sanzio. Oppure penso al lavoro di regista del grande interprete Danio Manfredini, che pur partendo da una disciplina corporea a lui imprescindibile lo ha condotto a considerare la scena come visione. Negli spettacoli di cui Danio Manfredini ha creato e curato la scena e la regia la passione per la pittura, una passione da lui sempre sostenuta e praticata, è evidente; ciò lo ha portato a considerare la scena come un vero e proprio quadro vivente, aspetto del suo lavoro riconoscibile per chi ha seguito i suoi spettacoli: pensiamo a “Cinema Cielo” (2003) o a “Il sacro segno dei mostri” (2007). Dunque, pittura “intesa nel senso più intimo e profondo di visioni interne che caratte-

⁴² Vedi per esempio il bando ETI “Creatività 2008”, www.enteteatrale.it, voce “Titoli preferenziali”.

rizzano fortemente l'incontro tra il pubblico e l'attore"⁴³.

In questo discorso Antonin Artaud non manca ovviamente, perché, come ci insegna De Marinis, è stato ed è l'anima nascosta e il vero teorico del teatro del Novecento⁴⁴, e forse del teatro che cerchiamo e "che vorremmo che fosse anche oggi in fondo" (l'ancoluto vuole rafforzare l'idea qui). E in un importante saggio intitolato "La messa in scena e la metafisica", Artaud parla della sua folgorazione per il quadro di Luca di Leida "Le figlie di Lot", nel definirlo come "ciò che dovrebbe essere il teatro, se esso sapesse parlare il linguaggio che gli è proprio"⁴⁵.

Ma cosa significa questo?

"Visioni interne che caratterizzano fortemente la scena", ci suggerisce Danio Manfredini. Visioni folli spesso.

Sì, forse qui risiede un segreto, nell'abbandonarsi di più all'inconscio. La pittura permette meglio questa trasposizione perché è impersonale nel suo essere oggetto, d'arte, e dunque riesce a travalicare l'umano. Il teatro dovrebbe cercare di fare lo stesso, con tutti i mezzi possibili, proprio come voleva Artaud.

La difficoltà è nel "non imbruttire", nel non commercializzare l'intimo dell'essere. Ed è questo un pericolo facilmente riscontrabile del fare spettacolo oggi, che irrigidiamo con "sesso" e "politica", con "cronaca attuale" o "volgarità quotidiana", proprio dove pensiamo di liberare più emozioni, mentre invece le chiudiamo nel fatto scoperto de-intimizzato. In un mondo banale e irrequieto (il nostro di oggi) dove i confini dell'essere intimo si frangono scontatamente, e i canali energetici dell'essere, la sessualità, l'aggressività, la socialità, esplodono mediocrementemente invece di raffinarsi in forme eleganti, equilibrate o profonde.

Nato indicativamente, per noi occidentali, nell'Antica Grecia per rappresentare, incarnare e "catartizzare" i conflitti umani, il teatro ha attraversato svariatissime elaborazioni e rinascite ben codificate dalla Storia dello Spettacolo, e ora affonda nel circolo vizioso della sua autosufficienza. "Il teatro è inutile", diceva provocatoriamente Jean Cocteau alcuni decenni fa, in un periodo di particolare fermento in cui le genialità del Novecento teatrale si muovevano, riuscivano, resistevano o sbraitavano nel gridare la carne del teatro. Mi riferisco a quelle genialità conclamate e prolifiche che ora spesso diventano carta, morta. Genialità che, tra le altre, hanno fatto la storia dello spettacolo del Novecento. Penso ovviamente a Stanislavskij, Artaud, Grotowski, per fare gli esempi più illustri: quanti insegnamenti ricevuti, avuti in eredità, quanti aspetti del loro lavoro ancora da codificare, data la loro vicinanza storica, e quanto spreco, con eccezioni sublimi, nel mezzo-vuoto del nuovo teatro di inizio secolo-millennio.

Ma non è che forse, semplicemente, il teatro non ci piace più?

⁴³ Dalla biografia di Danio Manfredini, su www.emiliaromagnateatro.com.

⁴⁴ M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud. Il secondo teatro della crudeltà (1945-1948)*, Roma, Bulzoni, 2006.

⁴⁵ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, p. 154.

Forse è inevitabile in un mondo dove l'umanità "si sta perdendo" e febbrilmente si arrocca nella sfera mentale, ed è inevitabile questa riduzione a stato vegetativo, o cartaceo vegetale meglio, della potenza viscerale di certi insegnamenti.

Cosa significa che "ci stiamo perdendo"?

Stiamo impazzendo?

Il bravissimo attore-artigiano Marco Sgrosso, nel presentare un suo laboratorio di recitazione svolto con gli studenti dell'Università di Bologna, scrive:

Siamo abituati a considerare "folli" tutti coloro che sfuggono alle regole codificate del comportamento, che rovesciano pericolosamente le certezze che ci consentono di vivere senza troppi dubbi e condurre un'esistenza pianificata al riparo da scomodi interrogativi. Ma sin dalle leggende più antiche, il "matto del villaggio", come il "fool" shakespeariano, è sempre stato portatore di verità indicibili, ed è proprio la sua condizione di alterità a consentirgli di squarciare il velo fasullo della retorica⁴⁶.

Già, mentre impariamo a scrivere e scrivere di tutto pur di scrivere, perdiamo il senso dei sensi, e i sensi del corpo, il sentire mentale connaturato nel sistema nervoso, nella carne appunto, che per noi in questo caso, come dicevo, è la carne del teatro, la carne dell'attore, quella vera di fibre muscolari.

Cos'è oggi l'attore? Cos'è la rappresentazione? Cos'è il teatro dunque? Mischio le carte e provo a capire.

Parlo di integrazione, unica via di conoscenza completa, nel dare un senso all'arte dello spettacolo, e per darle vita dicevo.

Il superamento della rappresentazione, la critica della rappresentazione, la crisi della rappresentazione, sono sentenze oggi in voga che riconducono in maniera diversa a un'unica questione: la rivalsa del rappresentato sul visuto. Mentre potremmo a tal riguardo parlare, con termini fuori moda, dello schiacciamento dei sensi dell'attore da parte dell'impianto scenotecnico. Come se le imponenti scenografie di un passato più o meno lontano fossero precipitate dai tralicci e avessero ucciso l'attore come essere vivente, senziente. La tecnica supera lo stile, la forma vince sul significato, l'impianto crea un'evanescenza, per usare ancora parole di Claudia Castellucci, che riprende Epicuro e Lucrezio nel parlare dello spettacolo contemporaneo: "C'è un modo di realizzare le opere che crea una propria base, ce n'è un altro che vive di sostanza aleatoria"⁴⁷.

Il teatro contemporaneo più all'avanguardia è un impianto che crea un'eva-

⁴⁶ M. Sgrosso, dal laboratorio "Lucide follie. La verità sublime dei matti", condotto con studenti dell'Università di Bologna, all'interno della rassegna di teatro, musica e cinema "CIMES Laboratori per la città 07/08" organizzata dal CIMES, Centro del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna.

⁴⁷ C. Castellucci, conferenza "Impianto ed evanescenza" in ASTRATTO, programma di teatro monografico, spettacoli immaginati e realizzati al Teatro Comandini da giovani compagnie e prospettive teoriche, musicali e visive. Evento promosso dalla Societas Raffaello Sanzio, Cesena, Teatro Comandini, 1-2-3 febbraio 2008.

nescenza? Probabilmente dobbiamo ancora vedere gli sviluppi di questo filone spettacolar-drammaturgico, eppure a volte ora è così, lo possiamo affermare. Lo spettacolo diventa un'evanescente rappresentazione di qualcosa in cui la vita è relativa, in cui l'arte dell'attore diventa altro, gesto vuoto o voce anagrammatica, visione mutante per lo spettatore.

L'evanescenza è qualcosa che svanisce, perde di forza, viene meno, viene cancellata. Dunque l'evanescenza come metafora della "vita non vita" dell'essere contemporaneo. Un impianto, non la vita.

Non possiamo più nasconderci infatti. Noi, esseri umani civilizzati di inizio terzo millennio, comodi e dissociati, siamo dei degenerati organici. Abbiamo disatteso, tradito, fustigato la natura tutta, assoggettandoci alla pura volontà del potere civile, potere di facciata, giusto che sia, per vivere in comunità.

Abbiamo disatteso la natura in generale in quanto esseri pensanti smaniosi di conoscenza, seguendo l'incremento parallelo e spesso fallace della nostra cultura. Abbiamo tradito la natura di noi esseri senzienti perché strangolati dalla nevrosi imperante dilagata nel "secolo breve". Abbiamo fustigato la natura dei nostri organi, dimenticandoli o sclerotizzandoli.

Ciò è successo secondo un'evoluzione di secoli, quando, garanti della nostra ancestrale cultura, ci siamo storicamente elevati e abbarbicati sull'alto di un pulpito, compiti, agghindati e a volte retrivi, ci siamo seduti lassù nella sfera mentale, dove pronti all'eloquio e smaniosi di dire, di rappresentare, abbiamo piegato la testa e abbiamo iniziato a scrivere.

Poi, dall'ultima parte dello scorso secolo neanche scriviamo ma digitiamo. L'atto fisico diventa evidentemente sempre più comodo, sempre più semplice, dove come le lingue anche gli atti culturali di scrivere o di leggere si semplificano o si evitano, muoiono un po'.

Sono passati più di vent'anni da quando Peter Brook pubblicava con successo il libro "The shifting point", un insieme di saggi da lui redatti tra il 1946 e 1987⁴⁸. Il teatro di Peter Brook, un altro signore che ha fatto la storia del teatro, è un teatro vivo, radioso, complesso, responsabile, che cerca la comunione con il pubblico. Brook scrive: "...uno spettacolo deve diventare un incontro, un rapporto dinamico tra un gruppo di persone che hanno avuto una particolare preparazione e un altro gruppo, il pubblico, che invece non ne ha ricevuta"⁴⁹. Invece oggi questa "ri-unione" si è allontanata, tutto è lontano, comodo, tutto è "sicuro", tutto è controllato. La parola incontro può esistere facilmente su internet, ma nella "reale realtà" e nella realtà del teatro è un termine ostico, imbarazzante o despiritualizzato. Di tutto questo fanno le spese anche gli attori.

Spesso non serve più, non c'è più, non è più richiesta, quando non addirittura mal vista, la vita vibrante di un attore sulla scena. E la sua volontà di esistere viene ridotta analiticamente, ovvero mediocrementemente, alla sua volontà di apparire. Dove il narcisismo è condannato, anche giustamente a volte, e il virtuosismo è una parolaccia da cui allontanarsi se si vuole stare nella massa critica, massa intesa come gente in questo caso, del nuovo salotto borghese del

⁴⁸ P. Brook, *Il punto in movimento. 1946-1987*, Milano, Ubulibri, 1995.

⁴⁹ Ivi, p. 214.

teatro, così alternativo.

Ma certo non dobbiamo fare di tutta l'erba un fascio (o un fascicolo). Cesare Ronconi ci ricorda come per lui l'attore è il punto chiave del teatro, "È l'orizzonte ed è il cielo", dice. E certo, come sempre, per quanto riguarda la presenza dell'attore, ci sono casi emblematici che vanno in direzione contraria, dico per le nuovissime generazioni: gli attori dei primi spettacoli di Emma Dante per esempio, mi riferisco a "Mpalermu" ovviamente, o "Scimia" se guardiamo al suo bravissimo protagonista semianimale, o anche gli attori di Antonio Latella, per esempio. Ma il fatto, problema o meno, è molto più radicato di quanto si possa di primo acchito pensare.

In ambiente teatrale si dice che il termine crisi sia stato usato e strausato, bistrattato, sofferto o snobbato. Infine trasceso. L'età d'oro – l'età della crisi, ci invitano a trasporre Taviani e De Marinis⁵⁰. La crisi della drammaturgia, la crisi dell'attore, la crisi della rappresentazione, basta! non se ne può più di crisi, si dice. E poi torna sempre, che strano no? Non è strano se, come sempre mi piace fare, guardiamo intorno. Guardiamo il mondo. Siamo in crisi, l'umanità è in crisi. L'essere umano è in crisi. La società è in crisi. L'economia è in crisi. E ultimo e primo forse, come sguardo anticipatore di un uomo civile che si guarda allo specchio, il teatro è in crisi.

Com'è che diceva il sacerdote di Quèlo di Corrado Guzzanti? ... "C'è grossa crisi". Già. Vediamo.

La "crisi", in ambito medico è l'improvviso cambiamento, evidente o meno (pensiamo alle neoplasie nascoste per esempio), verificatosi nel corso di una malattia o nell'anagenesi reattiva a un sintomo che disturba l'efficienza del funzionamento psicofisico. Questo cambiamento inizialmente è negativo, ma spesso è il grido del corpo che si sbatte e rimonta verso la guarigione. Ma crisi è anche la manifestazione violenta di un sentimento, di cui abbiamo tutti così tanto bisogno, azzardo, ed è un punto di svolta dunque, che mette in discussione l'equilibrio preesistente.

Il teatro, pur nel groviglio del Novecento, ha trovato un suo equilibrio sociale, si è invischiato nelle istituzioni e nelle accademie, dove lentamente ha perso o sta perdendo la forza propulsiva della vita che brucia nel suo farsi (letteralmente possiamo parlare di combustione metabolica).

Nasconde una crisi di origine organica dunque, organolettica.

Nei casi migliori il corpo si sbatte (non solo metaforicamente a volte, se pensiamo al lavoro di Michela Lucenti o dei Giolisu, o di altri giovani emergenti) o in altri casi la scena cerca l'intensità; come indica Enrico Pitozzi, è "un effetto prodotto da una diversa concezione della scena e della sua composizione, segnata dal passaggio da una logica delle forme a una delle intensità"⁵¹.

Probabilmente stiamo cercando, inconsciamente o meno, una vibrazione più elevata. Abbiamo bisogno di più stimoli e di frequenze più alte, e diverse.

⁵⁰ "Il XX secolo è il momento in cui l'essenza stessa del teatro s'è sentita minacciata. È pertanto un'età d'oro. [...] Nel Novecento si può *tranquillamente* pensare alla fine del teatro", Ferdinando Taviani in "Teatro e Storia", 22, 2000, p. 293. Cit. in M. De Marinis, *Dopo l'età d'oro: l'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, in "Culture Teatrali", n. 13, autunno 2005, p. 7.

⁵¹ Cfr. *supra*, pp. 32-39.

Serve più vibrazione. Stimoli sonori, fotonici, sonici, emotivi, energetici.

Cos'è la vibrazione? È l'energia. Cos'è l'energia? È il movimento delle particelle. Ma l'energia è anche uguale alla massa, è la massa stessa, secondo la famosa formula di Einstein $E=mc^2$.

Grazie agli studi scientifici di Alfred Tomatis e grazie alla fisica quantistica⁵² sappiamo quanto tutto ciò è fondamentale, fondante, per la vita dell'uomo, e quanto la cacofonia moderna metta in pericolo i sistemi organolettici⁵³. Grazie alla Bionergetica di Alexander Lowen sappiamo che l'armonia di un corpo e di un pensiero corporale sono dati dalla migliore integrazione tra movimenti consci e movimenti inconsci: più movimenti inconsci, non controllati, avvengono in un corpo, più questo corpo sarà libero e aggraziato.

Seguendo questi studi e molti altri, come le ricerche di Ida Rolf, Moshe Feldenkrais, Frederick Matthias Alexander ed altri ancora, individuo un'ipotesi eziologica della crisi generale che stiamo vivendo in due degenerazioni organiche: l'incapacità di sentire e vivere i sensi e, insieme, la necessità di avere "di più" per "sentire", in senso lato. Da questi due assunti di base discendono a cascata le varie crisi, tra cui quella del teatro: la crisi dei valori umani, dunque delle religioni; la crisi della politica, nell'avvicendamento accentratore di un ideale sempre più medio, centrale appunto; la crisi della scienza, capitolo gigantesco per cui rimando alle pubblicazioni del famoso giornalista scientifico John Horgan⁵⁴, o ai piacevolissimi libri del celebre James Hillman⁵⁵, o alla teoresi del sociologo francese Edgar Morin.

Nel teatro molti parlano di crisi dei contenuti, "nessuno ha più niente da dire", si dice. Penso sia vero il contrario, abbiamo troppo da dire, ma non sappiamo dargli una forma efficace o un'intensità, dicevamo, goduta, organica, armoniosa nella sua gestazione. Cioè non godiamo del fatto stesso di creare, perché ci serve un significato. È la crisi della creatività il vero punto cardine.

Tutto detto, tutto fatto, non c'è più urgenza di essere creativi, nell'immaginare una realtà diversa, perché di realtà ce ne sono già abbastanza e abbiamo foga di parlarne sempre: il cinema, la televisione, le varie società, i gruppi locali di qualunque tipo, le "cosche teatrali" per esempio, e tutta la moltitudine infingarda di individui infervorati sui propri particolari problemi.

È ridicolo, tutto ciò è ridicolo, e io mi sento ridicolo, appassionatamente ridicolo, ma anche mi crogiolo, ora qui, nel momento di scrivere.

Abbiamo troppo, sappiamo troppo, scriviamo troppo.

E la crisi della creatività è una forma velata di noia. Da sempre, poi, noi

⁵² Oggi questa scienza finalmente si sta sviluppando, dopo le intuizioni primo-novecentesche di Max Planck, considerato il padre della fisica quantistica. È un peccato che Max Planck non abbia avuto la stessa fortuna di Einstein, a lui contemporaneo. Forse vedremmo già il mondo in maniera diversa, oggi giorno.

⁵³ Cfr. A. Tomatis, *Ecouter l'Univers*, Paris, Editions Robert Laffont, 1995. Trad. it. di L. Merletti, *Ascoltare l'Universo. Dal Big Bang a Mozart*, Milano, Baldini e Castoldi, 1998.

⁵⁴ In italiano, cfr. J. Horgan, *La fine della scienza*, Milano, Adelphi, 1998, e Id., *La mente inviolata. Una sfida per la psicologia e le neuroscienze*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2001.

⁵⁵ Cfr. J. Hillman, M. Ventura, *We've Had a Hundred Years of Psychotherapy - And the World's Getting Worse*, New York, Harper Collins Editions, 1993. Trad. it. di P. Donfrancesco, *Cent'anni di psicoanalisi, e il mondo va sempre peggio*, Milano, Bur, 2005.

italiani siamo un popolo a cui piace scrivere più che leggere, o rappresentarci più che rappresentare appunto.

La rappresentazione scenica di inizio secolo ventunesimo è il corrispettivo di ciò che vive e si sbatte nel profondo dell'animo umano, probabilmente, come sempre dunque, di quello che esiste nel fondo comune del sentire o non sentire l'organico.

E questa è una prima, generale, spietata e reale classificazione: gli artisti che creano, sentono e vivono il "cuore", inteso come sensibilità dell'esistere, e gli artisti freddi e logocentrici, teorici, che magari cercano con superbia di rinnovamento o incoscienza modaiola di fuggire proprio dal logocentrismo come forma scenica, della serie "non basta scartare le parole di troppo per risultare innovativi". La stessa identica differenza la riscontriamo nei fruitori, gli spettatori: o freddi e razionali, che cercano la storia o l'efficienza della prova spettacolare, o passionali e coinvolti, che il più delle volte non capiscono i parametri semantici o simbolici, ma godono dell'evento (se c'è da godere). Ovviamente le commistioni ci sono, a seconda delle molte possibili psicofisicità degli spettatori e a seconda del tempo particolare di fruizione.

Tutto questo nel calderone del nuovo mondo digitale.

È impressionante la moltitudine di informazioni, competenze, consapevolezza che abbiamo o possiamo facilmente avere al presente. L'epoca squagliata in cui viviamo ci permette qualunque facile conoscenza, e non dobbiamo mai andare troppo lontano. Per stare bene in salute, innanzi tutto. O per fare una ricerca storica particolarmente ostica anche. Ci sono i viaggi low-cost, c'è la comunicazione interplanetaria, c'è la libertà di pensiero, c'è l'inglese come lingua guida, c'è la grande rete on-line.

Scienza produce scienza. Conoscenza. Alcuni dicono sia la vera ragione per cui siamo qui sulla terra, per sapere l'insaputo.

Ma cosa manca allora per stare bene veramente? E per rappresentarci bene poi, sulla scena? E per godere del teatro? Per creare l'arte del teatro? L'arte, quel flusso continuo di emozione che dovrebbe investire gli spettatori accompagnandoli in un mondo che non esiste. Non per illuderci, ma per farci percepire che in fondo, quella stessa evanescente o corposa finta realtà rappresentata è tra noi, è quotidiana, è più vicina di quanto pensiamo, è nei sogni la notte per esempio, o nei sogni a occhi aperti, che possiamo realizzare o, ancora, è nelle forme di energia che abbiamo intorno e non vediamo.

Che dire? Purtroppo, da una parte o dall'altra, inconsciamente o meno, da studiosi o da attuanti della scena o da spettatori, abbiamo capito e ammonito, o compreso e incarnato, o vissuto e sconsiderato: è più facile ritorcersi nel "non sentire", suffragarsi nel cinismo di facciata, spicciolarsi nel gretto, banale commento critico.

Le radici di questo vizio di percezione o di "forma" affondano nella dicotomia imperante tra corpo e mente, anima e spirito, spezzatura creata in più di duemila anni dalla cultura occidentale. Mentre il passaggio novecentesco di Rudolf Steiner e di altri "maestri della riunificazione" viene ora ben stori-

cizzato⁵⁶, ma spesso deflesso dal vissuto. Grazie alla ricerca storica, intanto, scopriamo che la stessa identica cosa è avvenuta nella seconda parte del 1500, con le idee a noi contemporanee di un eretico chiamato Giordano Bruno.

Dunque constatiamo, o viviamo, un grande divario tra ciò che è il noumeno e ciò che è il fenomeno. Ovunque e in qualunque campo del sapere è presente e occultato il distacco, il divario tra la conoscenza intellettuale in sé e la forma semovente dell'idea. Questo per noi, in ambito teatrale, è accaduto perché nel Novecento i maestri si muovevano in una direzione, verso l'olismo, pensiamo a Mejerchol'd, Gurdjieff, Laban, Vaktangov, ma la società e la scienza ufficiale nel frattempo si parcellizzavano, per specializzarsi o esistere più comodamente. Parafrasando il fisico e conferenziere Fred Alan Wolf, possiamo semplicemente dire che è stato più facile fare le cose in questo modo. Edgar Morin dice: "La scienza è in crisi perché non conosce se stessa come soggetto umano, mentre la macchina della scienza va avanti".

Faccio un esempio ingombrante per chiarire cosa intendo.

Vincenzo Balzani, professore di chimica dell'università di Bologna e scienziato di fama mondiale, dice: "All'università si studiano le scienze, ma raramente si discute come valga la pena usarle".

Ah però, ah però. Sarà mica questo il motivo dello sfacelo del mondo italiano? Mentre celebriamo dove dobbiamo nascondere. Accumuliamo cultura ma non la usiamo per fini pratici esistenziali, non la viviamo.

E nel teatro non avviene un po' lo stesso?

Provo ad indicare una logica, e quasi banale, possibilità di rinnovamento, anelando a critiche costruttive o a ulteriori suggerimenti: la strada è la semplicità, gli strumenti sono le azioni integrate di mente, corpo e spirito, la storia è il raffronto. Per creare forme sceniche e vite dai contenuti intelligenti.

Eppure cercare forme semplici ed efficaci, nella vita o per la scena, non è facile, mentre accumuliamo e storicizziamo complicanze e bellezze. Dove anche lo sguardo dello storico e dello studioso di teatro a lungo andare, se ripetitivo, diventa freddo e antiquato. Ricordiamo le idee di Eugenio Barba a riguardo, o gli esempi di Copeau o Grotowski nel rigettare il passato, a un certo punto del loro percorso, per svoltare, innovare, rifare, essere nuovi, di nuovo.

Che fare? Come cambiare? Come progredire?

Nabokov ci informa in maniera geniale in un aforisma:

La forma che appare stupisce e sorprende per la sua semplicità. E la cosa più sorprendente è forse che nel corso della nostra esistenza terrestre, in cui il nostro cervello è stretto in un cerchio d'acciaio – il sogno rigorosamente adattato della nostra personalità – noi non abbiamo, per avventura, dato quella semplice scossa mentale che avrebbe liberato il pensiero imprigionato e gli avrebbe procurato l'intelligenza suprema.

Ok, e poi?

⁵⁶ Per una attenta disamina dell'importanza di Rudolf Steiner in ambito teatrale, cfr. M. Cristini, *Rudolf Steiner e il teatro. Euritmia: una via antroposofica alla scena contemporanea*, Roma, Bulzoni, 2008.

L'arte può fare qualcosa in tutto questo? Chiedevo prima.
Siamo a una svolta?

Faccio illazioni a partire da quello che si vede nel vasto mondo e nel piccolo mondo del teatro, mondi di cui ho cercato di parlare, trasponendoli qui sopra in un riassunto brutale non esaustivo.

Tutti noi sentiamo di essere sulla soglia di qualcosa, qualcosa di grande. Ma non abbiamo il coraggio di riconoscerlo, perché è difficile mettersi in gioco, cambiare e sfidare il sistema comune.

L'arte e l'arte della recitazione in particolare ci possono indicare un modello di rinnovamento e di integrazione, una forma di intelligenza praticabile.

Nel piccolo della professione e nel personale possiamo cercare di cooperare creativamente, "ad arte", per evolvere una nuova percezione di noi stessi, di ciascuno di noi e dell'arte. Questo non solo come filosofia ideale, ma nell'effettivo del lavoro professionale.

Gli strumenti li conosciamo e un po' ne abbiamo parlato prima. Durante le sperimentazioni laboratoriali possiamo vivere tutte le dipendenze emozionali che poi potremmo coagulare per la scena o per scrivere. Gli strumenti, storicizzati, li abbiamo tutti. Basta scambiarsi idee e competenze, agire la scena del lavoro, con voce e movimenti, teatralizzare il lavoro, ma nel concreto. E invece di ingolfarci troppo con le neuroscienze tomografiche classiche (ma senza volerle screditare, in alcun modo, come ambito di ricerca, e futuro di ricerca), potremmo fare qualcosa che ci piace. Forse non ne usciremo più maturi, ma sicuramente più contenti, più trascendenti, più sani.

Rappresentare nel senso di vivere. Bellezza del vivere.

Annalisa Sacchi

PRIME COSE E ULTIME
Per una politica della rappresentazione

*Oggi dalle sei di mattina a mezzanotte, all'ippodromo di Clayton,
viene assunto personale per il teatro di Oklahoma!
Il grande teatro di Oklahoma vi chiama!
Vi chiama solamente oggi, per una volta sola!
Chi perde questa occasione la perde per sempre!
Chi pensa al proprio avvenire, è dei nostri.
Tutti sono benvenuti! Chi vuol diventare artista, si presenti!
Noi siamo il Teatro che serve a ciascuno, ognuno al proprio posto!*
F. Kafka, America

Il problema della rappresentazione è questione d'avvio di ogni teatro, di ogni prodotto artistico e, come sosteneva Walter Benjamin, di ogni letteratura filosofica. Ma ne costituisce anche, in un certo senso, il termine ultimo. Si parte dal problema della rappresentazione e ad esso si finisce. Così intendo

investigarlo all'interno di queste polarità e in un perimetro ristretto di esempi che presentano la notevole caratteristica d'essere appunto primi o, al contrario, ultimi. Sullo sfondo della mia riflessione, un testo – l'*ultimo* del suo autore – che, muovendo da una costellazione culturale non distante da quella a cui intendo riferirmi, trasferisce l'analisi della rappresentazione filmica e fotografica nel campo della filosofia della storia, interrogandosi su cosa lo storico debba rappresentare alla comunità dei suoi lettori⁵⁷.

L'inchiesta sulla storia di Siegfried Kracauer ha questo di notevole: che organizzandosi come pensiero finale dopo le riflessioni del suo autore sulla fotografia e sul cinema documentario, essa incorpora la tecnologia del montaggio per indicare come la rappresentazione possa decostruire la realtà e *mostrare* la storia. Nei lavori di Eisenštejn e Dziga Vertov, ad esempio, Kracauer ammira il modo in cui il reale storico si trova decostruito, per essere poi ricondotto alla sua causa intima. Il montaggio, con i suoi tagli trasversali del *continuum* spaziale e temporale, permette all'immagine di toccare un reale che la realtà stessa fin lì ci aveva velato, guadagnando un *realismo critico* della rappresentazione, ovvero il potere di *giudicare* la storia. Inoltre, l'indifferenza dell'obiettivo rispetto al soggetto, quello che Benjamin aveva definito "inconscio ottico", la sua extraterritorialità da un coinvolgimento diretto, è la strategia essenziale – comune al cinema, allo straniamento brechtiano e alla filosofia della storia di Benjamin e Kracauer – per generare l'attimo del mancato riconoscimento tra rappresentazione e cosa rappresentata, l'istante capace di aprire allo sguardo estraniato dello spettatore la via verso l'illuminazione conoscitiva. Il cinema perviene così a una sorta di *fraseggio della storia* che, nella rappresentazione, supera la realtà attraverso il montaggio. Ma se l'inchiesta sulla storia di Kracauer riguarda il "prima delle cose ultime" ed è presa in una polarizzazione tra filosofia della storia e cinema attraverso il medio della rappresentazione, io qui mi interesserò di prime cose e ultime, insistendo sulla teoresi brechtiana in cui la riflessione sullo straniamento conduce non tanto a un superamento della rappresentazione ma, per così dire, a una saturazione del teatro capace di attivare, attraverso una *politica della rappresentazione*, una comunità di "spettatori emancipati"⁵⁸ e una visione critica della storia, ovvero, un giudizio.

Walter Benjamin, ne *Il dramma barocco tedesco*, avvia la premessa gnoseologica con queste parole: "è proprio della letteratura filosofica ritrovarsi, ad ogni sua svolta, di nuovo di fronte al problema della rappresentazione"⁵⁹.

Il problema della rappresentazione riguarda la letteratura filosofica in quanto è il proprio della nascita dell'uomo come spettatore, poiché, come afferma Marie José Mondzain in uno dei suoi ultimi libri⁶⁰, il soggetto diviene tale quando si percepisce come cosa separata e parlante, ma soprattutto quando ha coscienza della sua visione: ovvero, quando nasce non come

⁵⁷ Cfr. S. Kracauer, *Prima delle cose ultime*, Casale Monferrato, Marietti, 1985.

⁵⁸ Mi servo qui della definizione proposta da J. Rancière, cfr. *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique Éditions, 2008.

⁵⁹ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, (1971) 1999, p. 3.

⁶⁰ M. J. Mondzain, *Homo Spectator*, Paris, Bayard Éditions, 2007.

Homo Sapiens ma come Homo Spectator. Nella caverna di Chauvet l'uomo ha lasciato una rappresentazione del suo mondo: "dans les ténèbres rupestres – scrive Mondzain – où il y a trente-deux mille ans des hommes *hominisés* se désignent eux mêmes comme l'espèce chargée de la tâche singulière qui leur incombat: *s'humaniser*"⁶¹. È contro questo scenario, sostiene Mondzain, che l'operazione immaginifica della *phantasia* (la facoltà di produrre *phantasmata*, ovvero immagini) permette il sorgere simultaneo dei termini in gioco nella rappresentazione: l'impossibilità di vedersi, la nascita dell'immagine come operazione di abbandono (della mano che crea, della cosa rappresentata), l'identificazione di sé attraverso la differenza, l'ancoraggio al mondo per esistere di fronte a lui, oltre a lui.

In una caverna nasce anche l'uomo platonico, ma in maniera nient'affatto simile a quello descritto da Leroi-Gourhan: qui egli non produce alcuna rappresentazione, è al contrario un soggetto prigioniero delle ombre, confiscato dalle catene dell'errore e costretto nell'opacità del corpo, bisognoso di un maestro per essere guidato oltre la rappresentazione.

Se il gesto fondamentale dell'uomo platonico è quello di abbandonare la sua posizione di spettatore ed emanciparsi dal gioco della rappresentazione, l'uomo di Leroi-Gourhan (Homo Spectator) è invece pienamente uno spettatore del mondo che, producendone una rappresentazione, fa sorgere su di sé lo sguardo del mondo, ovvero, per tornare a Mondzain, inaugura un commercio di sguardi⁶² in cui le posizioni tra osservatore e osservato si alternano continuamente. È questo fronteggiarsi degli sguardi che fonda, a mio avviso, la critica novecentesca alla rappresentazione come necessità di superare l'attimo del riconoscimento in cui lo spettatore delega alla scena l'esercizio critico che gli spetterebbe.

Non va infatti dimenticato che il problema della rappresentazione è un problema eminentemente politico, che origina nel discorso modernista all'interno di una riflessione sul ruolo politico del teatro e che non può esserne avulso, pena una consegna del visibile alle strategie – autoritarie – della persuasione e del consenso attraverso l'immagine, per riferirsi all'attacco che muove Debord alla società dello spettacolo. Non credo sia un caso che, oggi, alcuni studi importanti si stiano concentrando sulla politica dello spettatore, dalle analisi di Didi-Huberman⁶³ e di Samuel Weber⁶⁴, in particolare su Brecht e Benjamin, alle posizioni di Rancière su uno "spettatore emancipato"⁶⁵ e sulla condivisione del sensibile⁶⁶, agli studi sul potere politico del vedere (e del *far vedere*) che stanno impegnando Mondzain⁶⁷.

⁶¹ Ivi, p. 24.

⁶² Cfr. M. J. Mondzain, *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003.

⁶³ G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire I*, Paris, Editions de Minuit, 2009.

⁶⁴ S. Weber, *Benjamin's –abilities*, Harvard, Harvard University Press, 2008.

⁶⁵ J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, cit.

⁶⁶ J. Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique Éditions, 2000.

⁶⁷ M. J. Mondzain, *Homo Spectator*, cit; Id., *Le commerce des regards*, cit., Id., *L'image peut-elle tuer?*, Paris, Bayard Éditions, 2002; Id., *Image, icône, économie: les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1998.

Ritengo infatti che le due grandi tradizioni teatrali di pensiero che, a partire dal modernismo, hanno riflettuto sulla rappresentazione e il suo superamento abbiano poi consegnato alla scena un'eredità che è la scena stessa a declinare verso il polo ultimo del rapporto in cui ogni rappresentazione è presa, cioè verso lo spettatore. Voglio dire che Brecht e Artaud, più che mostrare come superare la rappresentazione, hanno indicato il gesto che produce l'emancipazione dello spettatore. In questo caso, non è più tanto la rappresentazione scenica, la scena come rappresentazione a fare problema, ma la critica che lo spettatore può farne.

Ma qual è il segno di questa critica?

Vorrei proporre, seguendo la traccia delle ultime conferenze di Hannah Arendt pubblicate postume col titolo di *Juger*⁶⁸, che si tratti di una critica del giudizio. Estetica e politica trovano qui una saldatura che, muovendo da Kant, si installa poi in molto del pensiero del Novecento, e torna oggi, ad esempio, nei lavori sopra menzionati.

Nel *Progetto per una pace perpetua* e nella terza Critica, infatti, Kant analizza la centralità della posizione dello spettatore – rispetto alla parzialità di quella dell'attore – il quale viene identificato con il soggetto del giudizio. In altre parole, per Kant l'interesse e la mancanza di distanziamento propria dell'attore coinvolto nella scena si oppongono rigorosamente alla distanza giudicante dello spettatore. Lo spettacolo è qui la storia dell'uomo assunta nella sua totalità: la contemplazione e la riflessione su un simile spettacolo sono le attività proprie del filosofo, lo spettatore per eccellenza. Una tradizione filosofica che Arendt definisce “vecchia come Erode” sancisce per lo spettatore del mondo un primato in termini di conoscenza e saggezza, come appare in una delle parabole più antiche, quella attribuita a Pitagora:

La vita [...] è come una pubblica festa: come nelle feste alcuni vengono per competere nella lotta, altri per esercitare il loro commercio, ma i migliori vengono come spettatori [*theatai*], così nella vita gli uomini schiavi vanno a caccia di fama [*doxa*] o di guadagno, i filosofi della verità⁶⁹.

Il filosofo è allora non soltanto il paradigma dello spettatore, ma colui che si pone nelle condizioni d'agire con saggezza e prudenza e dunque di esercitare il potere politico: il regno dello spettatore divenuto sovrano. Sarebbe credo utile, anche se qui non se ne ha il tempo, percorrere le genealogie e gli sviluppi dei termini notevoli di questo discorso, i quali non a caso presentano una radice comune: visione (*theastai*), spettatore (*theatai*), contemplazione (*theorein*, da cui deriva teoria, teoretico, etc.) e teatro (*theatron*). Se in Platone la teoria si oppone al teatro, ciò non avviene in Aristotele, per il quale al contrario il teatro è una manifestazione e una possibilità della vita politica come sarà, seppur a partire proprio da un impianto che mira a scardinare quello aristotelico del tragico, nel teatro epico brechtiano. Qui torna il problema dell'azione e della contemplazione, già affrontato in termini che saranno decisivi nel discorso

⁶⁸ H. Arendt, *Juger: sur la philosophie politique de Kant*, Paris, Seuil, 2003.

⁶⁹ Diogene Laerzio, (VIII, 1, 8), *Vite dei filosofi*, vol. 2, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 323.

della semiotica e oggi delle neuroscienze. Non si tratta più, per Brecht, di opporre a un soggetto che fa (l'attore, il regista, il genio in termini kantiani) un soggetto passivo che osserva: la condizione dello spettatore non è una passività che andrebbe attualizzata in pratica, né quella dell'attore una condizione puramente attiva, incapace di riconvertirsi nel senso di un'autoriflessione. Attore e spettatore sono compresi in una medesima attività: la critica della rappresentazione attraverso il mezzo di un teatro in cui, come osservava Benjamin, è stato abolito il golfo mistico, lo spazio che separa l'attore dagli spettatori come i vivi dai morti, mentre il palco, ancora rialzato ma "non più sospeso sopra un'insondabile profondità" è diventato il podio di una dialettica che conduce, in ultima analisi, a un giudizio politico sulla storia.

Nei termini kantiani che Arendt riprende, la facoltà di giudizio è imprescindibile dal pensiero rappresentativo. Proprio in quanto siamo esseri dotati di immaginazione ci è possibile figurarci delle condizioni di cui non abbiamo esperienza diretta e pervenire a un giudizio disinteressato. Il carattere rappresentativo del pensiero politico, in questo senso, è uno degli esempi più chiari:

Je forme une opinion en considérant une question donnée à différents points de vue, en me rendant présentes à l'esprit les positions de ceux qui sont absents; c'est-à-dire que je les représente. Ce processus de représentation n'adopte pas aveuglément les vues réelles de ceux qui se tiennent quelque part ailleurs d'où ils regardent le monde dans une perspective différente: il ne s'agit pas de sympathie comme si j'essayais d'être ou de sentir comme quelqu'un d'autre, ni de faire le compte des voix d'une majorité et de m'y joindre, mais d'être et de penser dans ma propre identité où je ne suis pas réellement. Plus les positions des gens que j'ai présentes à l'esprit sont nombreuses pendant que je réfléchis sur une question donnée, et mieux je puis imaginer comment je sentirais et penserais si j'étais à leur place, plus forte sera ma capacité de pensée représentative et plus valide seront mes conclusions finales, mon opinion⁷⁰.

Torniamo brevemente a valutare la posizione brechtiana. In questo caso non si tratta tanto di una opposizione dialettica tra politica e rappresentazione, quanto di una politica della rappresentazione che, presentata allo spettatore, lo mette nelle condizioni di pronunciare il suo giudizio sulla storia, di distaccarsi criticamente dagli eventi allo scopo di emanciparsene, di essere cioè quel soggetto disinteressato di cui Kant parla. Per attivare ciò la rappresentazione, in Brecht, elimina il momento del riconoscimento, inteso come esplicitazione epistemica del senso comune, puntando direttamente, attraverso il gesto presentativo dell'attore che fonda il pensiero sullo straniamento, alla demistificazione di ciò che è noto, stabilmente accettato e condiviso. Il progetto teatrale di Brecht, come lo intende anche Benjamin, mira a distruggere quell'accordo implicito tra rappresentazione, cosa rappresentata e spettatore⁷¹. Ma è poi

⁷⁰ H. Arendt, "Vérité et politique", in *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, (1972) 1989, p. 307.

⁷¹ Si veda a questo proposito C. Cappelletto, *Figure della rappresentazione. Gesto e citazione in Bertolt Brecht e Walter Benjamin*, Milano, Mimesis, 2002, e Id., *Attualizzazione dell'origine nel Dramma barocco tedesco: la citazione*, in A. Pinotti (a cura di), *Giochi per melanconici: sull'Origine del dramma barocco tedesco di Walter Benjamin*, Milano, Mimesis, 2003, pp. 281 e sgg.

compito dello spettatore giudicare il gesto dell'attore e produrre, con ciò, il suo giudizio sulla storia.

È grazie a questa consegna allo spettatore che non v'è contraddizione nel fatto che l'urlo di Madre Coraggio resti in definitiva un urlo carico di pathos – di fronte al quale pare cioè sgretolarsi tutto il discorso sul distanziamento – e tale lo vollero sia Brecht che Weigel, scatenando di fatto un topos tragico. Non v'è contraddizione perché nel teatro epico lo spettatore è messo nelle condizioni di costruire una genealogia del senso, ovvero, di produrre un trattamento critico di un oggetto passionale.

Il punto qui, ancora una volta, è il lavoro che lo spettatore è indotto a compiere:

Ce que Brecht soutien alors – scrive a questo proposito Didi-Huberman nel suo ultimo libro –, avec une grande pertinence, c'est que l'émotion n'a pas pour seule source et pour seul destin l'identification à autrui. Il n'est pas besoin de s'imaginer mère [...] ⁷².

Di fronte alla rappresentazione (per quanto muta e immobile) dell'urlo lo spettatore può, come sostiene Arendt, figurarsi il sentimento del lutto della madre, ma l'emozione che ne scaturisce deriva piuttosto, nel dramma brechtiano, da quello che Didi-Huberman ha definito *l'immanence historique et politique du pathos*, ovvero, il doppio critico dell'identificazione.

Insisto: l'apertura che Brecht opera divaricando i bordi tra presentazione e rappresentazione è meno essenziale nell'economia della produzione scenica che in quella della ricezione. È nello spettatore, non nella performance, che la rappresentazione può venire superata. Ma dovremmo parlare di spettatori, al plurale. C'è infatti un secondo aspetto nel mito della caverna, non meno importante del problema delle ombre. Riguarda il fatto che ciascun soggetto è incatenato con il volto rivolto verso la parete dove scorre il teatro delle apparenze, ma soprattutto è isolato da tutti gli altri, non può comunicare, non può fondare una comunità.

Allo spettatore brechtiano al contrario, come allo spettatore kantiano cui Arendt fa riferimento, compete proprio questo: la partecipazione a una comunità che spartisce degli oggetti comunicabili.

E qui l'ultimo passaggio di questa breve disamina sulla rappresentazione: per Kant l'artista è colui che può esprimere l'indicibile, comporre, commenta Arendt, ciò che "certaines représentations éveillent en chacun de nous"⁷³: poiché noi non possediamo le parole o le immagini e i gesti per comunicarle, il genio opera in questo punto, per creare attraverso la rappresentazione degli oggetti che siano comunicabili all'interno di una data comunità. La facoltà che guida questa comunicabilità è il giudizio, il quale però non è un privilegio del genio. La condizione essenziale per l'esistenza degli oggetti d'arte è la comunicabilità: il giudizio dello spettatore crea lo spazio senza il quale tali oggetti non potrebbero neanche apparire. La conseguenza è diretta: essere spettatori è il

⁷² G. Didi-Huberman, *Quand les images...*, cit., p. 170.

⁷³ H. Arendt, *Juger*, cit., p. 99.

proprio della condizione umana nel momento in cui questa si iscrive in una comunità che spartisce emozioni per il tramite di oggetti comunicabili, ovvero di rappresentazioni. In definitiva, nel teatro di Brecht come nella Critica kantiana e in Arendt, non si tratta di un rapporto tra uno spettatore e un oggetto: si tratta piuttosto di un rapporto tra soggetti (gli spettatori, gli attori, il regista etc.) indotto dall'assenza di quell'oggetto che attraverso la rappresentazione, e quindi attraverso il gesto dell'arte, appare nello spazio condiviso del teatro. Il passaggio poi alla critica della rappresentazione, compiuto tanto dall'attore che dallo spettatore, è un passaggio energetico: da una situazione non-politica a una situazione politica, da una non-spartizione a una condivisione. Infine, da questa critica origina il momento del giudizio, ciò che determina la qualità dell'emancipazione dello spettatore, la sua affermazione di fronte al potere che la scena ha di dire e di mostrare, ciò che lo accomuna al creatore dell'opera e che Rancière così commenta:

C'est ce que signifie le mot d'émancipation: le brouillage de la frontière entre ceux qui agissent et ceux qui regardent, entre individus et membres d'un corps collectif. Ce que ces journées apportaient aux deux correspondants et à leurs semblables n'était pas le savoir de leur condition et l'énergie pour le travail du lendemain et la lutte à venir. C'était la reconfiguration ici et maintenant du partage de l'espace et du temps, du travail et du loisir⁷⁴.

Nell'ultimo capitolo dell'ultimo suo libro, Kafka descrive il Teatro Naturale di Oklahoma, un teatro in cui semplicemente non c'è più nulla da rappresentare perché tutti sono diventati attori. Questo teatro ossessionò Adorno e Derrida, Arendt e Benjamin, che scrisse:

Una delle funzioni più importanti di questo teatro naturale è la risoluzione dell'accadere nel gesto. E si può andare oltre e sostenere che tutta una serie di studi e di storie minori di Kafka entrano in piena luce solo se vengono riferite, per così dire, come documenti al teatro naturale di Oklahoma... perché tutta l'opera di Kafka rappresenta un codice di gesti che non hanno già a priori un chiaro significato simbolico per l'autore, ma sono piuttosto interrogati a riguardo in ordinamenti e combinazioni sempre nuove⁷⁵.

Ecco, è questo teatro, questa scena naturale il luogo in cui viene ricapitolata – e dunque, in termini benjaminiani, salvata – la storia della rappresentazione scenica, in un codice di gesti in cui può trovare spazio l'urlo di Madre Coraggio e quello di Antigone, e in cui il commercio degli sguardi tra attori e spettatori si installa infine nel perimetro comune di uno spazio condiviso in cui ciascuno ha una parte, alla fine di un'America mai vista, solo *rappresentata*.

⁷⁴ J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, cit., p. 26.

⁷⁵ W. Benjamin, *Franz Kafka. Per il decimo anniversario della morte*, in *Angelus Novus* (riediz. del vol. edito nel 1962 con tr. it. e introd. di R. Solmi), Torino, Einaudi, 1995, p. 289.

Silvia Mei

**“IN FIGURA THEATRUM”
Su archi e cornici come dispositivi (meta)teatrali⁷⁶**

*Bisogna considerare il quadro come una specie di teatro: si apre il sipario e noi guardiamo.
(Roland Barthes, L'ovvio e l'ottuso)*

“Ogni buona opera è degna della sua cornice”

A partire dalle coordinate teoriche poste in essere dall'intervento in apertura di De Marinis, mi propongo di tratteggiare traiettorie di nesso e di senso tra arti visive e teatro nel segmento di sovrapposizione dei termini “rappresentazione” e “quadro”⁷⁷. Specificamente, è mia intenzione enucleare piste di intervento teorico, partendo da spunti provenienti anche dalla materialità della scena e da azioni performative e/o visuali, circa l'affermazione in termini moderni dell'espressione “rappresentazione”. Il lessema trova infatti soddisfazione semantica all'altezza cronologica della teoria del segno nella *Logique* di Port-Royal (XVII sec.), il secolo dopo l'invenzione del quadro, la nascita dell'arte e dell'artista (visivo), il costituirsi del fare scenico in oggetto discorsivo per la prassi materiale e attorica⁷⁸.

È del resto nota, e superfluo sarebbe attardarvisi, la relazione tra teatro e arti

⁷⁶ Il presente intervento costituisce il frammento di un lavoro più ampio da un'indagine in corso sulla drammaturgia delle immagini e della visione nella nuova scena teatrale italiana.

⁷⁷ A questa coppia lessicale si dovrebbe aggiungere, ma i limiti imposti non consentono un'esplorazione ad ampio raggio, fors'anche fuorviante, il lemma “teatralità”: concetto ad alta densità di applicazioni, ma anche non privo di ambiguità, che trova una speciale fortuna nell'iconografia teatrale e negli studi sulla performance fotografica. La letteratura in merito è decisamente vasta; rimando dunque, per l'esplorazione delle sue applicazioni concettuali e pratiche linguistiche, a M. I. Aliverti, *Dalla fotografia alla teatralità*, in *Occhi di scena. Fotografia e teatralità*, a cura di M. Agus, C. Chiarelli, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2007; Id., *Plus théâtral que le théâtre. Stratégie de l'imaginaire et images pour un théâtre à venir, de Diderot à Craig*, in *European Theatre Iconography*, a cura di C. Balme, R. Erenstein, C. Molinari, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 93-120. Secondo un'ardita sintesi temporale, che scorta la teoria diderotiana espressa nell'*Entretien* e i due dialoghi di Craig in *The Art of Theatre* (rispettivamente 1905 e 1910), la studiosa sonda le strategie discorsive che veicolano l'idea di teatro del futuro in avversione alla pratica tutta teatrale della scena loro contemporanea. In particolare, segnalo la nota 5, p. 95, per il ricco e ragionato regesto bibliografico sulle dimensioni del termine “teatralità”.

⁷⁸ Sulla genesi del quadro e l'apparizione dell'artista nella scena visiva occidentale, si veda V. Stoichita, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artigiani nella pittura europea*, Milano, Il Saggiatore, 1998; E. Pommier, *La nascita dell'arte nell'Italia del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2007. Per le circostanze teatrali, si vedano, sull'idea di teatro e l'enucleazione dello spazio scenico, due imprescindibili monografie: F. Marotti, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1974; F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma, Bulzoni, 1993. Cui è doveroso aggiungere l'exkursus iconografico, con ampia problematizzazione iniziale, di E. Tamburini, *Il quadro della visione. Arcoscenico e altri sguardi ai primordi del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 2004. Sulla definizione della figura d'attore, vorrei rimandare, al di là dei compendi storici di lunga durata, al più specialistico, e circostanziato al momento genesco del fenomeno, M. Pieri, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

visive, una simpatia rintracciabile a diversi livelli, le cui equivalenze probanti ed esteriori interferenze sono state ampiamente discusse⁷⁹.

La questione, tuttavia, va impostata per questa circostanza in termini assoluti e generali, così, semplicemente, come la pone Roberto Longhi in uno scritto a corredo di un'esposizione sulla cultura figurativa teatrale:

Esiste [...] un'analogia di fondo e in ogni tempo verificabile, fra il teatro e la pittura, la scultura, l'architettura? Ha un qualche valore indicativo reale il vocabolo "rappresentazione" che, a rigore, può usarsi così per un quadro o un bassorilievo (e magari per una facciata di tempio o di palazzo) come per uno spettacolo drammatico e comico?⁸⁰

Ma Longhi, ad onta di superficialità e faciloneria, cautela l'osservazione, limitando la materia d'interesse al secolo XVIII, e si cimenta nell'impresa con una risposta in parte insoddisfacente oltre che incompleta, essendo la sua un'idea di teatro appiattita sul genere letterario.

Un tentativo di risposta va piuttosto condotto secondo uno sguardo ellittico che produca un costante e continuo accomodamento tra i due fuochi, rappresentati dalla storia dell'arte e dalla storia del teatro, per rintracciare aree di coesistenza *alle origini* della loro apparizione, del loro porsi in essere, del loro manifestarsi per rendersi riconoscibili secondo invarianze formali. Si può allora solcare l'intarsio concettuale che teorizza le configurazioni di base dei due rispettivi tipi di rappresentazione (il goffmaniano *keyng* in questione è la cornice) e il parallelo decorso verso la deriva della rappresentazione, la sua crisi o superamento nel terreno comune della performance e/o comportamento⁸¹.

Quando parlo di configurazioni di base mi riferisco a strutture basilari della comprensione che organizzano i canali di decifrazione del senso⁸², o, come li chiama Gregory Bateson *en passant*, espedienti illustrativi⁸³: si tratta, *ça va sans dire*, della cornice (*frame, cadre, marco*), che nel regime dell'architettura teatrale prende forma e nome di arco scenico, e che è stata, ad esempio, nicchia

⁷⁹ Per una panoramica complessiva, rimando al contributo collettaneo curato da E. Tamburini, *Artisti e uomini di teatro*, "Culture Teatrali", n. 15, autunno 2006, e specialmente all'intervento d'apertura della curatrice, *Commedia dell'Arte*, dove si fa il punto sulla letteratura prodotta fino ad oggi.

⁸⁰ R. Longhi, *Pittura e teatro nel Settecento italiano*, in *Teatro e immagini del Settecento italiano*, a cura di R. Bacchelli, R. Longhi, ERI, Torino, 1953, p. 65.

⁸¹ Sulla nozione di performance nel liminale impiego linguistico e nel taglio settoriale da restituire all'espressione, soprattutto congiuntamente alla nozione di comportamento, si è fatto riferimento a R. Barilli, *La performance oggi: tentativi di definizione e di classificazione*, in *La performance oggi. Settimana internazionale della performance*, Catalogo della mostra (GAM-Bologna, 1-6 giugno 1977), Macerata, La Nuova Foglio Editrice, 1978, ora in *Informale Oggetto Comportamento*, Milano, Feltrinelli, 1979, I vol.

⁸² Cfr. E. Goffman, *Frame Analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, Roma, Armando Editore, 2001. Per l'applicazione sociologica al teatro e la prospettiva drammaturgica del sociologico, si veda il definitivo contributo sull'argomento di M. De Marinis, *Attraverso lo specchio: il teatro e il quotidiano*, in *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia* [1988], Roma, Bulzoni, 2008 (2a ed.), pp. 305-333.

⁸³ G. Bateson, *Una teoria del gioco e della fantasia*, in *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 2007 (nuova ed. ampliata), p. 229.

quando ancora il telaio mobile per il quadro non esisteva. L'incorniciamento – benché non si dia più nella dimensione contemporanea delle arti come garante⁸⁴ – esplica con evidenza una garanzia di autonomia, parentesi demarcatrice e diastematica (Dorfles), che produce uno sguardo e una logica altri rispetto a ciò che contiene. Il nobile margine definisce l'autonomia artistica e si costituisce in figura della ricezione nel raddoppiamento che l'arte visiva e teatrale mette in mostra.

Signatura rerum: ontologia della marcatura

La cornice separa l'immagine da tutto ciò che è non-immagine. Definisce quanto da essa inquadrato come mondo significante, rispetto al fuori-cornice, che è il mondo del semplice vissuto. Dobbiamo tuttavia porci la seguente domanda: a quale dei due mondi appartiene la cornice?⁸⁵

Il tema della cornice può essere approcciato secondo saperi intersecantisi: la lettura filosofica dell'antico supporto si alterna a quella storico-artistica e semiotica andando a nutrire una letteratura inizialmente sguarnita di contributi seri e fondativi. Nel Novecento si muovono da apripista Georg Simmel (1902) e José Ortega y Gasset (1921), entrambi convergendo sull'idea della cornice come demarcazione, limite, porta tra due mondi⁸⁶. Il primo contributo sistematico si colloca però ad altezza del 1969, ad opera dell'americano Meyer Schapiro, all'interno di uno studio relativo alle componenti non mimetiche dell'espressione visiva, *Campo e veicolo nei segni-immagine*⁸⁷. Seguiranno i diversi interventi di Louis Marin, quindi la monografia di Victor Stoichita (1993) – li commenteremo fra poco – sebbene secondo coordinate metodologiche differenti, tra le quali si incastra la sezione del trattato sul segno visivo del gruppo di Liegi (1992)⁸⁸.

Schapiro, nella sua stringente analisi, individua due differenti collocazioni della cornice nei meccanismi di fruizione dell'arte: può appartenere allo spazio dello spettatore, quando “proietta la superficie pittorica nella profondità” (p. 97); oppure, allo spazio virtuale dell'immagine, e in questo caso “appare

⁸⁴ Al riguardo, si confrontino, per le posizioni divergenti, M. Ferraris, *La fidanzata automatica*, Milano, Bompiani, 2007; A. Dal Lago, F. Giordano, *Fuori cornice. L'arte oltre l'arte*, Torino, Einaudi, 2008.

⁸⁵ V. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, cit., p. 41.

⁸⁶ G. Simmel, *Sulla cornice*, in *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Bologna, Il Mulino, 1985; J. Ortega y Gasset, *Meditazione sulla cornice*, in *L'origine sportiva dello stato*, Milano, SE, 2007. Per un'analisi più compiuta e un incontro guidato ai due brevi testi, si veda A. Di Curzio, *La cornice. Margine di uno spazio indefinito*, Civitavecchia, Prospettiva Editrice, 2001, con un limpido excursus sull'adattamento dei significati e l'evoluzione negli usi della cornice dai preraffaelliti alle seconde avanguardie. Quindi, il numero monografico sul tema della cornice, a cura di R. De Biasi, “Aut-Aut”, n. 269, settembre-ottobre 1995.

⁸⁷ M. Schapiro, *Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagine*, in *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma, Meltemi, 2002.

⁸⁸ Gruppo µ, *Trattato del segno visivo. Per una retorica dell'immagine*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

non come una delimitazione ma come l'ambiente pittorico dell'immagine" (p. 99). In entrambe le condizioni la cornice rimane una presenza silenziosa in virtù dell'*opacità* del supporto come della sua *trasparenza*.

Il ragionamento che da qui prende le mosse scorre lungo il filo della produzione dei due studiosi della cultura figurativa europea prima ricordati, Marin e Stoichita: il primo inclassificabile pensatore francese scomparso nel 1993, l'altro poco ortodosso storico dell'arte rumeno, allievo di Cesare Brandi (pioniere, è noto, dello strutturalismo in Italia) poi di René Passeron, e ora attivo a Friburgo⁸⁹. I due studiosi si riferiscono con tutta evidenza ed esclusività alla cultura figurativo-visiva occidentale ma elaborano paradigmi e precisano una terminologia assolutamente produttiva per il dispositivo teatrale che intrattiene un dialogo fitto non di mere analogie col settore della pittura in special modo. Di Marin è congrua l'esportazione nei nostri territori della sua ricognizione teorica e del ripensamento filosofico della teoria enunciazionale – dove l'enunciazione è "intesa come meccanismo di senso soggiacente alle differenti realizzazioni espressive"⁹⁰ – trasformata in una vera e propria teoria della pittura. Campo d'applicazione privilegiato, sistematico e ricorrente nella produzione di Marin, è la relazione ritrattistica mappa-territorio, o meglio, mappacittà, da cui vengono limpidamente a emersione la nozione e l'intendimento di rappresentazione come enunciazione "a due dimensioni, l'una transitiva, in quanto rappresenta qualcosa; l'altra riflessiva, poiché rappresenta presentando qualcosa"⁹¹. È sul momento riflessivo che si agglutina la dialettica teorica di Marin⁹², lungo il filo dell'opposizione opacità/trasparenza, importata da Benveniste⁹³, come delle strutture primarie di organizzazione della percezione – la *figura* della cornice e le *figure* della cornice, come i commentatori o le figure patemiche che tanto ricordano il *Carpaccio* di Zorzi⁹⁴. Secondo Marin infatti, "la cornice è uno dei processi che condiziona il passaggio dalla visione alla contemplazione, dall'aspetto al prospetto. Con la cornice il quadro iscrive in se stesso la propria teoria, cioè il fatto di presentarsi teoricamente per rappresentare qualcosa"⁹⁵.

Passa nel medesimo prisma, ma con una prospettiva decisamente più radi-

⁸⁹ Circa i profili dei due studiosi, rimando, per il primo, all'introduzione di L. Corrain e P. Fabbri, in L. Marin, *Della rappresentazione*, Roma, Meltemi, 2001, pp. 7-29; per l'altro, alla postfazione di L. Corrain, *Qualche considerazione intorno al metodo*, a V. Stoichita, *Cieli in cornice. Mistica e pittura nel Secolo d'Oro dell'arte spagnola*, Roma, Meltemi, 2002, pp. 245-259.

⁹⁰ L. Corrain, P. Fabbri, Introduzione a L. Marin, *Della rappresentazione*, cit., p. 12.

⁹¹ Ivi, p. 17.

⁹² "Portare l'attenzione sulla dimensione riflessiva della rappresentazione significa comprendere come essa costruisce il fondamento che la legittima; scoprire i dispositivi ideologici e formali che le permettono di scomparire e di fondersi nella dimensione transitiva, come se gli oggetti del mondo si presentassero da sé, senza essere stati rappresentati". Cfr. G. Careri, Postfazione a L. Marin, *Della rappresentazione*, cit., p. 249.

⁹³ Cfr. L. Marin, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2006.

⁹⁴ L. Zorzi, *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola. Ricerche sulla visualità dello spettacolo nel Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1988.

⁹⁵ L. Marin, *Figure della ricezione nella rappresentazione pittorica moderna*, in *Della rappresentazione*, cit., p. 159.

cata nella storiografia artistica, la paradigmatica indagine di Victor Stoichita, cui si è già fatto riferimento in merito alla funzionalità descritta dall'inquadatura, nell'importante contributo monografico *L'instauration du tableau*, e alla categoria "quadri di visione" mutuata da *Cieli in cornice*⁹⁶.

Nel primo contributo, lo studioso delinea le fasi di sviluppo dell'oggetto quadro a partire dal suo affrancamento culturale in un periodo compreso tra il 1522 e il 1675 (quest'ultimo costituisce un anno simbolico, dal momento che sotto di esso viene rubricata la lotta iconoclasta di Wittemberg). La cornice – come la nicchia, le porte e le finestre – in questa stagione di prestanza autoriflessiva, diventa *parergon* necessario, dispositivo metapittorico che restituisce uno statuto artistico all'oggetto estetico, così rappresentato, presentato, autopresentato.

Quadro di visione è invece il soggetto teorico che Stoichita mette a punto nella sua incursione sull'esperienza visionaria nella pittura del *Siglo de Oro*. Qui la novità sta non tanto nelle forme di visualizzazione del sacro, del divino, della materializzazione della visione (il quadro *della* visione, appunto), ma nei processi di scatenamento interiore, nel fruitore, dell'esperienza visionaria innescata dalla tela. Vale a dire, si indaga come attraverso la *visione* (in quanto vista) di un soggetto di visione (come apparizione del divino), reso tangibile dall'atto creativo del pittore che dà forma ad un'esperienza privata e soggettiva, tutta interiore, venga attivato nello spettatore un medesimo movimento visionario (prodotto dall'immaginazione intellettuale). Spiega appunto Stoichita in apertura:

Due possono essere le accezioni della parola "visione" secondo Tommaso d'Aquino: la prima indica la percezione mediante l'organo della vista; la seconda si applica a una percezione interna dovuta all'immaginazione o all'intelletto [...].

In senso mistico, l'esperienza visionaria non è necessariamente un'esperienza ottica, pur rimanendo un'esperienza di immagine, che può rivestire dei livelli di visibilità variabili [...].

È proprio il grande problema della "rappresentazione del [sic] irrepresentabile" il tema che questo libro affronta nella prospettiva della storia dell'arte⁹⁷.

Ed è proprio questa variabilità della visione, anche come occultamento, cancellazione della vista per o-scenità, che offre un vademecum di decifrazione di tanta nuova scena contemporanea all'insegna della neofiguratività: penso ai Motus, ma anche a gruppi dell'ultima generazione come Muta Imago, Città di Ebla, Santasangre, Pathosformel, Orthographe⁹⁸. Un esempio summa

⁹⁶ Vedi *supra*, note 77 e 84.

⁹⁷ V. Stoichita, *Cieli in cornice*, cit., p. 7.

⁹⁸ Sul concetto di neofiguratività, rimando, per un prontuario di definizioni, all'editoriale del numero doppio 2/3 della rivista semestrale "The Rope", interamente dedicato, nei disparati contributi, all'esplorazione delle forme e significati del neofigurativo nelle arti performative. Per un'iniziazione alla nuova scena contemporanea, in riferimento ai gruppi citati, si veda *Iperscene. Città di Ebla, Cosmesi, Gruppo Nanou, Ooffouro, Santasangre*, a cura di M. Petruzzello, Roma, Editoria & Spettacolo, 2007; e *Iperscene 2. Teatro Sotterraneo, Sonia Brunelli, Ambra Senatore, Muta Imago, Pathosformel, Babilonia Teatri, Dewey Dell*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2010.

è sicuramente *Purgatorio* della Società Raffaello Sanzio: nel corso dell'azione un sofisticato macchinario viene calato dall'alto, rompendo l'iperrealismo di un'opulenta scena domestica. Si tratta di un globo piatto, di un oblò, di una finestra circolare, di un occhio... gradualmente un inchiostro nero scende da un'ampolla e si irradia a partire dalla zona centrale, una pupilla corvina, fino a colare in rivoli nella corona circolare adiacente. È diventato un buco nero, o un occhio chiuso dalla sua membrana, il buco di una serratura che dà sull'infinito oppure il "buio del presente", l'invisibile "luce che, diretta verso di noi, si allontana infinitamente da noi". E che, per qualcuno, corrisponde all'"appuntamento che si può solo mancare" col contemporaneo⁹⁹.

Imponderabilia: tre esempi sulla cornice

L'edizione 2007 della Biennale Arte di Venezia valeva anche solo per l'installazione multipla di Bill Viola, un'opera di *video art* disposta come evento collaterale nella defilata chiesetta di San Gallo, dietro San Marco. Si entrava per un antingresso prima di essere inghiottiti nell'oscurità "criptica" di una sorta di triclinio: una cappella con tre altari sormontati rispettivamente da edicole dove le originarie tele, ormai deposte, erano state sostituite da pannelli luminosi, superfici predisposte per proiezioni video. Tuttavia, ad un primo sguardo, non si riusciva a percepire con chiarezza la presenza dei tre supporti tecnologici. Solo tre grandi superfici emananti riflessi argentei, quasi liquidi, dalle qualità pellucide, da cui a poco a poco prendono forma ombre sempre più consistenti che avanzano verso lo spettatore. Solo dopo circa un quarto d'ora l'incedere in *slow motion* dalle più nere profondità dell'infinito approssima le scure sagome a figure umane che, nel rivelarsi come tali, scoprono l'artificio dell'installazione stessa: l'apparente sfondo dell'immagine, che sembra la superficie del pannello, si rivela all'attraversamento del performer una cascata d'acqua, poco dopo riattraversata nel ritorno all'aldilà metaforico e realistico dietro il muro liquido.

Ocean Without the Shore (Oceano senza confini) si configura come un'occidentale pala d'altare tripartita. Sia la struttura che il soggetto non costituiscono una novità nella poetica del videomaker americano, pioniere del genere, che vede nei tre schermi dei portali spazio-temporali: "I tre altari in pietra [...] diventano superfici trasparenti su cui si manifestano le immagini dei morti che cercano di rientrare nel nostro mondo. Il passaggio oltre la soglia che separa i due mondi è un momento intenso di emotività infinita e di acuta consapevolezza fisica"¹⁰⁰. Ventiquattro performer, di ogni età e provenienza, tra cui lo stesso Viola e la moglie Kira Perov, si alternano senza mai incontrarsi – ricercata tempistica del montaggio – nell'attraversamento rituale della

⁹⁹ G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*, Roma, Nottetempo, 2008, p. 14 (vi appartengono anche le altre espressioni tra virgolette). Devo questo accostamento di citazioni ad una conversazione con Piersandra Di Matteo.

¹⁰⁰ B. Viola per il catalogo dell'esposizione *Pensa coi sensi, senti con la mente. L'arte al presente*, Venezia, Marsilio, 2007 (guida breve), p. 68.

breccia d'acqua che restituisce fisicità ad agglomerati di luce, come si pensa siano le anime. In questo bagno genesico, di ritorno dall'aldilà, la solitudine terrena riconduce indietro la varia umanità richiamata in chissà quale piega dell'universo. Senza fine e senza inizio, in *loop*, le anime perpetuano l'eterno ritorno, vano, al mondo della fisicità cui lo spettatore è ridestato nell'immersione sonora che lo avvolge: come in una vasca d'acqua corrente. Era appunto un fonte battesimale la filigrana che incorniciava *The Messenger*, installazione del 1996 pensata per il duomo di Durham, "un'opera d'arte che si ispirava alla cattedrale in quanto imponente risultato della tecnologia medioevale, sia alla tecnologia della fine del Novecento"¹⁰¹. Identica la traiettoria della *parusia* umana:

Si comincia in un'oscurità primordiale e le prime luci appaiono brillanti come stelle; come all'inizio della creazione, cominciano ad agglomerarsi in una forma e alla fine si configurano come un uomo che sale dalle profondità dell'acqua per arrivare finalmente a infrangere la superficie boccheggiando forte per prendere la sua prima boccata d'aria e aprire gli occhi, ma che poi ricade nel profondo, di nuovo si perde fino a che non ricomincia il ciclo. Tutto attorno al grande spazio l'aria è piena di strani suoni¹⁰².

L'arte di Viola è chiaramente religiosa, ma non nella dimensione convenzionale della rappresentazione del sacro, quanto nel richiamo a motivi teologici secondo una simbologia semplice e di immediata decifrazione per la gente comune. La sua ontologia delle radici, com'è stata chiamata, per la presenza seriale di motivi tanto occidentali quanto orientali legati alle fasi della vita e all'aldilà, si radica profondamente nel misticismo – *Ocean Without the Shore* riproduce una frase del mistico Ibn Arabi – e nella tradizione dell'arte sacra europea. La sua drammaturgia delle immagini, angeliche visioni che rassicurano e commuovono, è però montata secondo l'estetica di una liturgia visivisonora dispiegata in un tempo dilatato di cui riappropriarsi nel gioco catartico dell'arte.

In concordanza con i contenuti effettivi, al di là delle volontà dell'artista, le peculiarità formali del darsi di questa installazione, il suo funzionamento, corroborano una serie di intuizioni sul rapporto intrinseco tra i dispositivi metapittorici dell'arte (quadro, cornice, nicchia, porte, finestre...) e quelli teatrali *tout court*. L'edicola e la trabeazione che sormontano l'altare diventano l'arcoscenico col suo arlecchino, l'altare un palcoscenico-proscenio, mentre il pannello, nei diversi stadi dell'azione, ora sta per lo sfondo del performer, ora è la superficie della tela, variazione videotecnologica di un *quadro di visione*

¹⁰¹ D. Jasper, *Angeli dietro uno schermo. The Messenger, cattedrale di Durham, 1996*, in *L'arte di Bill Viola*, a cura di C. Townsend, Milano, Bruno Mondadori, 2005, p. 183.

¹⁰² Ivi, p. 162. Questa drammaturgia epifanica richiama alla mente un'altra installazione, molto più cupa e inquietante, in deciso contrasto con l'iconografia letteraria della fonte cui si appella, che è il site specific *Paradiso* di Romeo Castellucci per la Societas. Anche qui un solitario rantolo da sforzo accompagna nella quasi totale oscurità una figura umana risucchiata da un concavo utero che non ha la forza di rigettarla. Un getto d'acqua intermittente, reale e palpabile al contrario della figurina digitale collocata alla bocca della sorgente, si frange debole su un pavimento in declivio.

in movimento.

Il prossimo scenario volge dalla chiesetta di spalle alla laguna alla soglia urbana della GAM di Bologna. L'itinerario dei due performer protagonisti è il medesimo: dalla collaborazione alla Biennale del 1976 alla Settimana della performance a Bologna nel giugno 1977. Si tratta dell'*art vital* e senza fissa dimora di Marina Abramovic e Ulay, nella costellazione di eventi che trasformano la città felsinea in un palcoscenico vivente, paesaggio proliferante di teatralità. I due artisti però si insediano nelle maglie dell'istituzione, centrali rispetto alla sede organizzativa e promotrice, cerimonieri e officianti del rito di inaugurazione e apertura, ma nello stesso tempo *ai margini*, periferici rispetto allo scambio simbolico della visita al museo. Seguiamo la descrizione compilata nel catalogo del festival:

In questa *performance*, o meglio "evento" intitolato *Imponderabilia*, la loro attenzione [di Abramovic e Ulay] si è spostata sull'importanza dei fattori appunto imponderabili di un determinato comportamento umano ed inoltre sulla loro rilevanza estetica. L'uno di fronte all'altra, completamente nudi e alla distanza di circa quaranta centimetri, si sono posti all'entrata principale della galleria, costringendo il pubblico che desiderava entrare a passare attraverso il piccolo spazio che li divideva. Nel momento successivo, il pubblico dopo essere transitato tra i due corpi nudi volgendo le spalle all'uno o all'altra, veniva indirizzato nel salone centrale dove, a fianco di un disegno-concetto raffigurante in sintesi la situazione dell'ingresso, due video trasmettono in diretta le immagini del passaggio tra i due artisti immobili. Come è possibile notare l'azione di per se stessa è priva di connotazioni violente e schoccanti, delegando semplicemente al pubblico il ruolo di protagonista effettivo [...]. Per la prima volta i due operatori hanno scelto la passività, l'immobilità quasi ipnotica e si sono lasciati alla volontà del caso¹⁰³.

Come cariatidi, statuarie figure di bellezza che la disarmante, naturale ("letterale" suggerisce Barilli) nudità contribuisce a relegare in una dimensione di alterità ed estraneità l'azione che si sta compiendo, i due performer siglano un passaggio, marcano col loro corpo, *figure della cornice*, la perigliosa soglia dell'esserci. La loro passività storna il darsi dell'evento nello spazio vuoto che rimane da solcare, da imprimere con la forma di altri corpi. Quel rimasuglio di spazio, quaranta centimetri, è il "fra", il diastema che si gioca non tra i due astanti ipnotici, Abramovic e Ulay, ma tra due esterni, la strada e la galleria. *L'aire du jeu* si comprime, si assottiglia sempre più per farsi limine costitutivo, per scarnificarsi in passaggio, *transito*, attraversamento trasformativo, risultante del processo, come conferma il video che registra e rimanda. L'evento è talmente sintetico, straordinariamente analitico, da ridursi alla sua essenza che è anche la sua eccedenza: "il s'agira d'user de l'excédent et du supplément comme question de la représentation et de sa clôture en remarquant le *cadre*, le *cadrage*, l'*encadrement* comme le procès de clôture de la représentation en supplément ou en suppléance de la représentation même"¹⁰⁴. Siamo oltre

¹⁰³ Cfr. *La performance oggi*, cit., voce a cura di R. Daolio.

¹⁰⁴ L. Marin, *Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture*, "Rivista di esteti-

la rappresentazione, *nel bel mezzo* degli apparati che ne dovrebbero garantire l'esistenza, dettarne la condizione di visibilità, ora differita nell'immagine video, ma che producono la propria autonomia: rappresentano presentando e presentano (auto)rappresentandosi. E poi ci sono loro, testimoni stilofori, muti e ieratici, surrogati della cornice :

è così che la cornice [...] delegherà alcune delle sue funzioni a una figura particolare che, pur partecipando all'azione, alla storia "raccontata, rappresentata", enuncerà con i suoi gesti, la sua postura, il suo sguardo, non tanto ciò che c'è da vedere, ciò che lo spettatore *deve* vedere, quanto piuttosto la *maniera di vedere*: sono le figure patetiche di incorniciatura. [...] le figure della cornice sono spesso delle figure ai margini della scena [...], figure delegate non dello spettatore (e/o del pittore), bensì della cornice, al fine di indicare allo spettatore la modalità patica (patetica) dello sguardo che *deve* rivolgere alla *storia*¹⁰⁵.

In questa direzione la partecipazione straniata dei due operatori non richiede che distanza oggettiva verso i fatti svolti, i passeggeri utenti, loro stessi affacciati sull'abisso. Non è più una questione di punti di vista, ma di distanze, *imponderabili*, con gli oggetti, le persone, il mondo, noi stessi.

Secondo "una navigazione cartografica che ha attraversato il nord-ovest americano fino all'europa dell'est"¹⁰⁶ – con un movimento *ab origine*, nel panno della culla della civiltà – Matthew Barney, video-performer di San Francisco, dispiega le vele di una saga pentapartita (come i cinque episodi di una tragedia attica, o il pentathlon olimpionico) simbolico-narrativa, tenuta insieme dalle reinvenzione plastiche, in senso letterale, del camaleontico maker, protagonista indiscusso del colossale ciclo *Cremaster*. I cinque atti montati in sette anni (1994-2002), senza soluzione di continuità diegetica e realizzati non secondo l'ordine numerico ma in ottemperanza ad una qualche numerologia, vedono nella fine, *Cremaster 5*, le scaturigini dell'erranza del fauno Barney e il centro dipanatore dell'intera saga (essendo la successione temporale delle diverse parti 4-1-5-2-3). Siamo nella Budapest di fine Ottocento che ha dato i natali al mito della magia Harry Houdini. La puntata apre il sipario nella vermiglia e cupa, decisamente sontuosa e imperiale, udienza dell'Opera di Budapest le cui strutture architettoniche, come quelle delle altre scenografie disposte, le terme dello storico Hotel Gellert o il ponte di Lanchid, si fanno "amplificazione delle metamorfosi corporali dei personaggi"¹⁰⁷. Lo svolgimento vede l'alternanza di tre *locations* che si incastrano secondo scarti temporali legati alla memoria e ai desideri della Regina delle Catene, esuberante e statuarica *femme fatale* ingessata nel lutto da Ursula Andress. Le faglie della storia seguono il *melos* struggente e inconsolato dell'opera lirica cantata ed eseguita *live* nel teatro

ca", n. 12, 1982, p. 18 (corsivi miei).

¹⁰⁵ L. Marin, *La cornice della rappresentazione e alcune sue figure*, in *Della rappresentazione*, cit., pp. 203-204.

¹⁰⁶ T. Macri, *Il corpo postorganico*, Milano, Costa & Nolan, 2006, p. 178.

¹⁰⁷ D. Gambino, *Corpi concavi e convessi in "Cremaster cycle" di Matthew Barney*, "The Rope", nn. 2/3, cit., p. 92.

della solitudine e dell'amore perduto della Regina. Sull'*ouverture* strumentale di Jonathan Beppler (compositore dell'opera) si vanno enunciando i luoghi dell'azione che si apre nell'attraversamento della prospettiva con arco trionfale del Lànchid hid, struttura ad arco a tutto sesto che si mantiene nell'inquadratura successiva, l'ingresso di Madame a teatro per i corridoi dei palchetti scortata da androgini paggi. E sarà proprio l'arco del palco reale a incorniciare la toilette diafana che imbianca i rivestimenti rosso e oro dei quattro ordini. Ma il canto, e il doppio sipario, si aprono su una scena vuota, mentre la spettatrice unica intesse le maglie vocali del ricordo. Sul palco spoglio abbacinante di luce, un satiro ingentilito nel costume neobarocco di un damerino scioglie un nastro lungo la linea del proscenio fino a raggiungere con salto caprino lo stipite dell'arco scenico. Per tutta la durata del video, il paggio-Barney perimetra la cornice scalandola lungo la liana d'edera a lei appoggiata. Lo spettacolo che si dà quella notte è l'atletico *climbing* in costume d'epoca di un fauno destinato a perire: inevitabile sarà la caduta, cruento lo schianto per chi tenti simili competizioni ai *limiti* dell'impossibile. Come in *Imponderabilia*, anche qui l'azione si consuma *sulla* cornice, spazio performativo di un atletismo esibizionistico e rischioso. Il diaframma si dilata ma per ridursi a perimetro: Barney, con tutto il suo vigore, gioca con l'illusione che il teatro inscena spettacolarizzando le condizioni di quell'illusione, la cornice, appunto, che orienta il prospetto e organizza la logica simmetrica e centrale dell'immagine. Il performer in questo modo svela il meccanismo, rompe il trucco ottico sfidando la gravità e l'altezza. Anche lui in qualche modo è una figura della cornice ma senza *pathos* né funzione alcuna rispetto ai contenuti del quadro, perchè i soggetti non ci sono, o comunque non ci sono più. In *Cremaster 5* il tema è l'amore perduto sbirciato da una fessura, presentificato dalla/nella memoria ma irrecuperabile nei suoi tratti di fisicità. E l'amore è anche il soggetto, il combustibile dell'azione di tanta opera neo-romantica, come quella sulle cui spoglie si deposita la musica di Beppler. Tutto questo è irrappresentabile, oggi quantomeno, e solo si può vivere e soffrire, perciò la scena è vuota. Tuttavia il lutto di una perdita non può che reiterarsi nella sua elaborazione e la scena compiace il dondolio del pianto. Il paggetto-fauno si frange al suolo, conficcato nei listoni, appena a pochi metri dal raso bianco del traguardo. È la fine: del canto, della musica, del ricordo e, in *Cremaster*, anche del viaggio verso la propria identità.

Piersandra Di Matteo

ANOMALIA, NORMALITÀ E SOVVERSIONE
I cardini paradigmatici del teatro di rappresentazione
nella scena postdrammatica di Richard Maxwell

1. Fare e rappresentare¹⁰⁸

La prassi scenica contemporanea, che prendiamo a oggetto privilegiato nella nostra analisi, si presenta come uno spazio agonico tra *rappresentazione e forma della presentazione*. Se è indubitabile che il teatro postdrammatico abbia fatto della rappresentazione – intesa nei tre sensi indicati da Marco De Marinis¹⁰⁹ – il luogo di un problema, proviamo a indagare tale nozione attraverso quelle di drammaturgia, testo, tradizioni critiche, guardando, in modo per certi versi provocatorio, a quel teatro contemporaneo che sembra non rinunciare a costruire un universo di segni come l’equivalente dell’universo testuale di partenza sconfessando, e, ad un tempo, sovvertendo l’idea di “rappresentare” il testo scritto preventivo. Queste sono alcune delle questioni poste dalla ricerca teatrale di Richard Maxwell, drammaturgo e regista *enfant prodige* del downtown newyorkese.

¹⁰⁸ Il titolo fa riferimento alla dicitura pensata da Claudia Castellucci per il seminario critico e il ciclo di incontri ideati in occasione della 37° Biennale di Teatro di Venezia (2005). Nel catalogo da lei stessa curato, afferma: “Il teatro che questo Festival estrae e manifesta non rinserra le fila attorno alla propria abitudine, ma comprende tutte quelle forme che *avvertono* la rappresentazione mimica e drammatica come via specifica della loro azione. La performance, l’installazione, il video, la fotografia e il teatro di soli elementi incorporei, espandono e insieme definiscono con precisione un linguaggio teatrale che impone nuovi spazi, nuove platee, nuove durate e nuove connessioni” in C. Castellucci, *Fare e rappresentare. 1 Seminario e 5 Tesi nella storia della rappresentazione (per favorire gli incontri e moltiplicare la gioia)*, in *Pompei, il romanzo della polvere*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 115 (corsivo nostro). Quello che Castellucci sta sostenendo non è l’abusato monito – divenuto vulgata condivisa e svuotata di senso – di guardare al teatro come al luogo per eccellenza delle contaminazioni interdisciplinari ma la supposizione di uno spostamento paradigmatico che solleva il problema di una non accettazione passiva della specificità linguistica del teatro, dei suoi formati, dei suoi meccanismi percettivo-ricettivi, e al contempo, interroga la capacità d’elaborazione teorica di cogliere la criticità epistemica di ogni possibile cambiamento. Il presente testo prende le mosse da queste poche righe – che per la verità richiederebbero un maggiore approfondimento – soffermandosi a indagare le possibili implicazioni e declinazioni della nozione di *avvertimento* a cui è sottoposta “la rappresentazione mimica e drammatica”.

¹⁰⁹ Cfr. M. De Marinis, *Seminario sulla rappresentazione, supra*, pp. 7-14, in particolare il passo in cui individua “i sensi del termine che stiamo qui considerando: 1) rappresentazione come riproduzione ‘fedele’ del testo, 2) rappresentazione come imitazione della realtà; 3) rappresentazione come ripetizione (cfr. Derrida)”. È indubitabile, d’altra parte, che il dibattito su tale nozione non può essere ricompreso solo in rapporto ai due significati della parola già segnalati da Roland Barthes, che riconosce un utilizzo del significato corrente, da cui l’opera classica prende risalto, vale a dire la rappresentazione designata come copia (figura analogica), prodotto somigliante incluso in una cornice pre-definita, e l’impiego etimologico di “ri-presentazione” come il ritorno di quel che si è presentato e che, in quanto tale, svela il suo paradosso che consiste nell’aver avuto già luogo (poiché non sfugge al codice). Cfr. R. Barthes, *L’ovvio e l’ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 1985.

Di Maxwell, fondatore nel 1996 dei New York City Players, si sente spesso dire che è un giovane drammaturgo, regista e musicista statunitense dotato d'un talento speciale nel sovresporre e fomentare la relazione teatrale realtà/finzione. Se a prima vista le sue produzioni spettacolari, come i suoi testi, sembrano convalidare la prassi scenico-registica propria del teatro di rappresentazione – in quanto ri-presentazione e ri-produzione di un testo drammatico che pre-esiste in una forma scritta compiuta e autosufficiente –, entrando nelle maglie delle sue produzioni, è possibile individuare una serie di elementi destabilizzatori che saturano la scena di elementi deboli, inefficaci, apparentemente privi di effetto e di logico legame con il tracciato diegetico.

Il suo teatro porta allo scoperto i livelli di problematizzazione a cui è giunta la nozione di rappresentazione nel teatro postdrammatico, rivelandosi come un invito a retrocedere, a riconsiderare le sue stesse categorie, senza scalfirne l'involucro più tradizionale. Richard Maxwell svela una possibilità in cui il testo drammatico, non dimettendosi e senza, al contrario, essere l'unico depositario della codificazione dello spettacolo, si dispone al suo stesso oltraggio senza mostrarne in maniera conclamata la ferita (neppure in chiave meta-riflessiva) se non per spie, lapsus, cioè errori di linguaggio e di scrittura. Pur non agendo in direzione di una convalida delle prassi consolidate e tradizionalmente acquisite, gli spettacoli dei New York City Players operano, cioè, una sorta di sovversione – segnica, tematica e quindi concettuale – del già dato, proprio a partire dalla conservazione di tutti gli elementi costitutivi del teatro di rappresentazione (testo, mimesi, intreccio, personaggio, significato, finzione, ripetizione).

Quello che gli interpreti (attori e non-attori) fanno in scena è semplicemente articolare il testo, senza caricarlo di alcuna emozione o mettendo in atto un superinvestimento intonativo delle unità del discorso con una foga che suona come un *fuori luogo*. Queste procedure lasciano aperta un'ambiguità sulla natura del sentimento (*fictional*) che – a rigor logico – governerebbe l'espressione e finiscono per incorniciare una forma di *turbolenza performativa* che si impossessa momentaneamente dell'attore e, una volta esaurita, non lascia alcuna traccia¹¹⁰. Ma va subito chiarito che sarebbe sbrigativo confondere la drammaturgia scritta di Richard Maxwell con il processo di apparente *trivializzazione* interpretativa operata dagli attori del New York City Players, poiché è proprio nelle sfumature di quella relazione che si gioca la partita innovativa.

Negli spettacoli, le *difettosità*¹¹¹ (disconnessione dalla pertinenza logica del contesto comunicazionale conferito dalla situazione drammatica; elisione dell'articolazione canonica delle strutture convenzionali dei diagrammi

¹¹⁰ N. Ridout, *Sull'azione, l'inefficacia e Richard Maxwell*, in "Art'O", n. 22, inverno 2006-2007, p. 23.

¹¹¹ S. Gorman, *Refusing Shortand: Richard Maxwell*, in "Contemporary Theatre Review", Vol. 17, n. 2, 2007, p. 240; Id., *Richard Maxwell and the New York City Players: The End of Reality (2006) Exploring acting*, in *Making Contemporary Theatre. International Rehearsal Processes* (a cura di Jen Harvie e Andy Lavender), Manchester University Press, February 2010. Nella scena di Maxwell queste "difettosità" – e in questo concordiamo con la Gorman – non sembrano così deliberate da suggerire meta-riflessivamente una *aesthetic of failure*.

emotivi delle battute; soppressione dello slancio comunicativo in favore di un ritmo maggiormente idiosincratico; conferimento di inflessioni alle battute tali da suonare ritmicamente irregolari; riduzione al minimo della gestualità o repentina accentuazione della stessa in chiave iperbolica e antiestetica) infiltrate nella trama tradizionalmente concertata degli elementi scenici, sono strategie messe in atto per fare della scena *un'ipotesi* – e tale vuole rimanere per Maxwell – di ri-funzionalizzazione critica del teatro, non compiuta attraverso uno smontaggio degli elementi canonicamente paradigmatici del teatro di rappresentazione, insinuando, semmai, dentro le convenzioni della verosimiglianza, un'articolazione più o meno evidente di fattori depistanti.

2. Depistaggi da Buoni Samaritani

Impassibile, monotona, legnosa, priva di emozioni. Questa è la terminologia ricorrente – informata da assegnazioni valoriali contrastanti – utilizzata dalla critica per descrivere l'interpretazione degli attori del New York City Players. Per poter entrare nel merito di considerazioni più generali, ci soffermiamo ad analizzare *Good Samaritans*¹¹², una delle variazioni più recalcitranti della parabola del Buon Samaritano in cui l'olio è sostituito dal vino come analgesico¹¹³. Questo spettacolo, portato in scena a Bonn nel 2004, è stato presentato in Italia l'anno successivo in occasione della 37° edizione della Biennale di Venezia, diretta da Romeo Castellucci. Costruito come una sorta di teatro musicale, il perno narrativo ruota attorno alla tormentata storia d'amore tra Rosemary, la proprietaria ultrasessantenne di un ricovero per barboni e tossicodipendenti e Kevin, senzatetto inetto e alcolizzato che rifiuta di piegarsi alle mansioni riabilitative delle più classiche strategie di recupero sociale (es. pulire il magazzino). Il set, ideato da Stefanie Nelson, è l'interno di un centro di accoglienza in cui il soffitto corroso da possibili infiltrazioni d'acqua, i muri con scorie di calcestruzzi, l'arredamento di legno scadente sono così meticolosamente ricostruiti da sortire l'effetto di commentario a un'autenticità letterale.

Sin dalle prime battute, gli interpreti, come alla prese con un manuale d'istruzione, restituiscono una partitura testuale scandita da versi occulti, portando all'apice la costruzione di un tessuto verbale ritmicamente cadenzato in una sorta di *litania del quotidiano*. Questa qualità orante, al limite della cantilena, sembra attingere a una sorta di *oratio fidelium* laicizzata, che nella bocca degli interpreti appare tanto di maniera quanto in grado di dare l'impressione di non essere recitata ma semplicemente proferita in maniera mnemonica. Se la lezione linguistica, che informa il testo, è marcata da una forma di dialogato molto segmentato, capace di stilizzare gli enunciati come fossero materiali let-

¹¹² *Good Samaritans*, testo e regia di Richard Maxwell, con Rosemary Allen e Kevin Hurley; musicisti: Catherine McRae e Scott Sherratt. In coproduzione con la Biennale di Bonn e Lyric Hammersmith di Londra; première: Biennale di Bonn, Germania (giugno 2004).

¹¹³ C. Isherwood, *When Naturalism Isn't Natural, Subvert the Realism*, in "New York Times", 12 ottobre 2004.

teralmente *ping-ponged*¹¹⁴ tra i due locutori, la dizione per lo più mono-tono di Kevin e Rosemary, punteggiata da repentine e intempestive accensioni per lo più enfatiche, sposta i piani della partecipazione patetica agli eventi in un luogo in cui la parola, di fatto, è come disossata dalla sua pasta logica, incrinando il portato di senso della situazione conversazionale.

Un'altalenante disconnessione emozionale – in particolare nelle situazioni dove si presupporrebbe un precipuo investimento emotivo (dichiarazioni d'amore, grossolana scena di sesso ecc.) – rivela un'anomalia interpretativa nell'applicazione delle leggi intonazionali, che tenta di disinnescare, ma mai completamente, il contratto finzionale. Quando la tensione scenica sembra farsi altamente drammatica e le battute veicolano un senso di disperato accoramento, la tonalità del sentimento espresso sul piano prosodico e gestuale è ridotta al minimo (e viceversa).

L'aspetto da rivelare è che questo procedere non provoca però un vero rovesciamento comico né risulta cancellato il portato informativo dell'enunciazione. Ciò che storna l'innegabile cifra parodica dalla strada facile della caricatura è un calibratissimo controllo del limite tra senso e *nonsense*, *remake* e *cliché*, finzione e immaginario soap-operistico. A definire la caustica nervatura parodica, che permea la costruzione dei quadri drammatici, giocano un ruolo decisivo l'intertestualità – più o meno dichiarata – con il patrimonio neotestamentario, la trivialità di certo linguaggio televisivo, i *cliché* ritmici e la sechezza espressiva della *sit-com* americana, l'intenzionale storpiatura del *gospel* e del bel canto, negli interludi cantati. La componente dialogica del turno delle battute, nelle unità molecolari, rivela una lingua volutamente standard, priva di sfumature, appiattita verso il basso. La sintassi informata al contemporaneo *nordamerican everyday speech*, punteggiato dall'uso di tratti gergali e in un pieno di *nuances* che pescano da linguaggi specialistici (burocrazia, volontariato) e settoriali (*love-movie*, retorica della solidarietà), finisce paradossalmente per suonare in modo convenzionale e non-familiare a un tempo. I dialoghi mostrano un eccezionale impiego delle irregolarità sintattiche e morfologiche del parlato quotidiano con un'evidente sottoutilizzazione dei tempi verbali, con l'uso massiccio di segnali discorsivi di vario genere, a cui è associato un uso esasperato di fatismi e deittici, numerosi imprecativi, esclamazioni e disfemismi, false partenze e frasi inconcluse, esitazioni e balbettamenti, che determinano una spinta frammentarietà sintattica e semantica. Se ne veda un esempio in questa pratica per aggiustamenti successivi della formulazione:

KEVIN: Here's your ticket. That's the winner. I'm telling you... I know it's kinda depressing. My Bile. Do I love my bile? I got it so it won't come thru my nose, you know? Well, I don't mind it. Hah ha hah! Am I coming back? Uhhhhhh!! Rosemary. I'll come back. Sail away, Rosemary. Valentine, baby. So sexy. I get hard. Yeahhh. A valentine, BABY! Yeh!¹¹⁵

¹¹⁴ S. Oswald, *House Lights. Richard Maxwell's Early Plays*, in "PAJ-Journal of Performance and Art", n. 82, 2006, p. 110.

¹¹⁵ R. Maxwell, *Good Samaritans*, 2004, testo concesso dall'autore: "KEVIN: Ecco il tuo biglietto. Questo vince, dammi retta... Lo so che è un po' deprimente. La mia bile? Davvero amo la mia

Il dato da rilevare è che le specificità linguistiche, riscontrabili nella drammaturgia scritta, sono soggette a una complessa e, per certi versi, imprevedibile alterazione prosodica – intenzioni comunicative, andamento e dinamica dell'intensità, variato delle durate, curva disegnata dalla voce, cadenze, pertinenza delle funzioni sintattiche e di quelle emotive, effetti perlocutivi – che può conferire massima stilizzazione emotiva a un costruito organico o dare la sensazione di un flusso coerente laddove le battute sono segnate da un andamento anacolutico. In tal modo il flusso informativo risulta capace di compromettere lo sviluppo logico dell'azione, ma non da scombinare la pertinenza narrativa delle vicende (sempre ridotte al minimo).

Anche le canzoni a struttura ricorsiva di carattere strofico, scritte e composte dallo stesso Maxwell, nient'affatto semplici *divertissement*, producono cesure ritmiche nelle serrate sequenze testuali, attivando, da un lato, uno *spazio critico* rispetto alla tradizione del teatro musicale americano e, dall'altro, *avvertendo* gli spettatori di una forma di disfunzionamento scenico. Per la Gorman, sebbene frutto di una costruzione testuale e ritmica millimetrica, le canzoni – contrassegnate per lo più da una spinta euforia interpretativa – funzionano come “valvole di sfogo”¹¹⁶ al fine di produrre una sorta di divertita aberrazione ritmica, attraverso la quale i personaggi possono manifestare le proprie ispirazioni frustrate, come se fossero in un karaoke bar. È alla luce degli elementi sin qui presi in esame che, sulle pagine del “Village Voice”, Alexis Soloski, proprio a proposito di *Good Samaritans*, parla di un'orchestrata polarità tra uno stile recitativo privo di affezioni, posture impacciate e registri melodrammatici e iperrealistici¹¹⁷. Ad esemplificazione riportiamo la partitura testuale di una di queste canzoni:

KEVIN

It's not important but I want you
I need you to sleep with me
I can't sleep at night without you
I need you to be with me
But I am all alone
With my cordless phone and credit card
You're so sweet and I can taste you
(yeah yeah yeah)
Get me off these sticky sheets
(Oh oh oh oh oh oh)
Taking turns waiting to say shit
(yeah yeah yeah)

ROSEMARY

(Oh oh oh oh oh oh)
We could stay up late

bile? Me la sono mangiata così non mi entra dal naso, capito? Beh, che mi frega. Ah, ah, ah. Torno indietro? Uhhhhh! Rosemary. Tornerò. Me ne vado Rosemary, mia Valentina, baby, tanto sexy. Divento un duro. Sìiiii, il tuo valentino, BABY! Yeh!”

¹¹⁶ S. Gorman, *Richard Maxwell and the New York City Players*, cit., p. 301.

¹¹⁷ A. Soloski, *Helping Hand*, in “Village Voice”, 5 ottobre 2004.

And then wake up late in your arms
 I get by
 I'll take my time
 Cos'I know that you will try
 I get by
 I'll take my time
 Cos'I know that you will try
 I get by
 I get by
 I get by¹¹⁸

Quello che Maxwell fa nei suoi spettacoli non è raccontarci (solo) una storia. Le sue costruzioni sceniche producono volutamente una zona di frizione tra *anomalìa* e *normalità* che investe in pieno i paradigmi e la prassi del teatro di rappresentazione, malgrado ne conservi la concertazione standard degli elementi codici (personaggi/ scenografia/ contratto finzionale attore-spettatore, plot, etc.).

Come abbiamo avuto occasione di riscontrare, attraversando alcuni aspetti di *Good Samaritans*, a suonare *anomala* è la partitura testuale nella relazione tra investimento interpretativo-intonazionale e *disconnessione emozionale*¹¹⁹ operata dagli interpreti, alla quale si aggiunge un rapporto problematico con i segnali informativi che arrivano dall'impianto scenografico. In definitiva, le convenzioni del teatro di rappresentazione sono sottoposte, dall'interno del suo sistema codico-finzionale, a una sottile, e mai esibita, effrazione, producendo un avvertimento che allerta la scena di una serie di micro-(mal)funzionamenti.

3. Misreading. “Fraintendimenti” alla lettera

Attraversando le produzioni testuali, gli spettacoli di Richard Maxwell, e parallelamente la letteratura critica, emerge un dato, a nostro avviso, sintomatico: New York City Players coagula, intorno alla propria vicenda artistica, una serie di pronunce contrastanti, disaccordi e posizioni antitetiche. Se ne possono individuare tre momenti, che sollevano altrettante questioni. Schematizziamo i nodi problematici di un panorama ermeneutico molto più sfumato e indichiamo le seguenti posizioni. Una parte della critica liquida le produzioni di Maxwell come se fossero spettacoli non particolarmente ben riusciti, tanto da parlare di antiteatralità. Da una diversa prospettiva, una fetta consistente degli orientamenti critici riconosce negli spettacoli un particolare

¹¹⁸ R. Maxwell, *Good Samaritans*, cit. “KEVIN: Non mi importa come, ma ti voglio/ Devi venire a letto con me/ Non puoi dormire con me stanotte/ Devi stare con me/ Ma io sono solo, solo/ Con il cordless e la carta di credito/ Tu sei così dolce che posso mangiarti/ (yeah yeah yeah)/ Sposta le lenzuola appiccicose/ (Oh oh oh oh oh oh)/ Taking turns waiting to say shit/ (yeah yeah yeah). ROSEMARY: (Oh oh oh oh oh oh)/ Potremmo stare svegli fino a tardi/ E poi svegliarmi tardi tra le tue braccia/ Arrivo/ Mi prendo il mio tempo/ Perché so che ci proverai/ Arrivo/ Mi prendo il mio tempo/ Perché so che ci proverai/ Arrivo/ Arrivo/ Arrivo”.

¹¹⁹ Cfr. C. Isherwood, *When Naturalism Isn't Natural, Subvert the Realism*, cit.

approccio registico fondato sull'orchestrazione di una serie di *difettosità*, di cui è piuttosto difficile parlare senza correre il rischio di sembrare insultanti¹²⁰. Alcuni studiosi, invece, tendono a mettere in evidenza gli elementi specifici di questa realtà teatrale sintomaticamente marcata in chiave postdrammatica¹²¹.

Emblematico è il fatto che gli ambienti della critica americana impieghino, indistintamente, l'espressione *deadpan theatre*, ora come aspetto deplorabile di un teatro inefficace, noioso e monocorde, ora come segno d'esclusività espressiva di un'esperienza teatrale innovativa, caratterizzata da un distintivo "flattened acting style" concertato in una vera e propria "school of inexpressiveness"¹²².

Nonostante o, forse, proprio in virtù di queste (dis)letture critiche, non c'è alcun dubbio che si è di fronte a uno degli artisti più problematici della sua generazione. Ciò che determina la forza sovversiva di questo teatro, e il malumore che genera, è frutto di una serie di scarti che si producono tra una struttura drammaturgica apparentemente omologata alla funzione realistica, ammiccante addirittura – in più di un caso – a una tipologia di genere (es. *Family play*), ambiguamente mescolata con le strategie performative di quelle prassi spettacolari che conferiscono preminenza alla presenza, allo spazio e al corpo in quanto elementi bruti di presentificazione in gioco nell'*hic et nunc* della relazione teatrale. Non si può fare a meno di riscontrare che la qualità scenica del New York City Players è il prodotto di un legame non disbrogliato tra matrici che mescolano differenti orientamenti operativi. Ordita come un campo di forze – al contempo centripete e centrifughe – la scena tiene in stato di ambiguo e precario equilibrio componenti destabilizzatrici e normalizzanti: vale a dire ciò che aspira a persistere intatto per forza di inerzia (personaggio, testo, mimesi, intreccio, significato, finzione) e ciò che spinge verso l'affermazione di una preminenza, assegnata all'evento scenico presente e materiale. Le faglie prodotte nelle nozioni di *plot*, personaggio, (disfunzione del) dialogo garantiscono l'irrompere di un'enigmaticità capace di creare spazi promiscui in cui la scena è, a un tempo, realistica e antinaturalistica, efficace e inadeguata, patetica e impassibile. Sembra configurarsi una zona intermedia, uno "spazio potenziale", diciamo con Donald W. Winnicott, accostando tale procedimento alla teoria dei fenomeni transizionali¹²³. Questo *trans-* costituisce il comune presupposto dei due termini antipodici compresi tra le due forme

¹²⁰ N. Ridout, *Sull'azione l'inefficacia e Richard Maxwell*, cit., p. 23.

¹²¹ Markus Wessendorf definisce le produzioni del New York City Players come manifestazioni di una spettacolarità improntata all'orizzonte postdrammatico d'ascendenza lehmannaiana, sintetizzabile nell'equazione secondo cui: il naturalismo sta all'illusione come il teatro (realistico) di Richard Maxwell sta all'iperrealismo (di stampo baudrillardiano), cfr. in particolare M. Wessendorf, *The Postdramatic Theatre of Richard Maxwell*, 2003, www2.hawaii.edu/~wessendo/Maxwell.htm, successivamente pubblicato in *Richard Maxwells postdramatiska teater*, in *Norsk Shakespeare—og teatertidsskrift* (Oslo), n. 1/2006, pp. 29-33; Id., *Richard Maxwell, Hausmeister und Pausenwart (Richard Maxwell, superintendent and supervisor)*, in J. Fiebach (a cura di), *Theater der Welt 1999 in Berlin. Arbeitsbuch*, Berlin, Theater der Zeit/International Theatre Institut, 1999, pp. 136-137; Id., *The (Un)Settled Space of Richard Maxwell's House*, in "Modern Drama", n. 44.4, 2001, pp. 437-457.

¹²² J. Hannaham, *House*, in "Village Voice", 23 giugno 1998.

¹²³ Cfr. D.W. Winnicott, *Sulla natura umana*, Milano, Raffaello Cortina, 1988.

di realtà che definiscono la *bidimensionalità*¹²⁴ costitutiva del fatto teatrale. È qui che si gioca la partita d'ambiguità del teatro di Maxwell e la sua portata eversiva rispetto sia ai codici disciplinati del teatro di *rappresentazione*, sia agli aspetti più propri delle forme di *presentazione* spiccatamente performativi. È lo stesso autore a chiarire, procedendo nello stesso senso, che il suo presunto antinaturalismo – da lui definito piuttosto come ricercata “neutralità” – sia un modo di alterare – attraverso differenti livelli di enigmaticità – il contratto spettatoriale¹²⁵. Di fatto Maxwell, insinuando elementi perturbativi nell'ovvio, sovverte concettualmente le gerarchie, considerando possibile la liberazione dalle idee sacrali e autoritarie dell'interpretazione psicologica e realistica del testo, senza destituirne, ed è questo il dato essenziale, il valore d'uso. Si tratta, con tutta evidenza – come nota la Gorman¹²⁶ – di un caustico e dissimulato attacco alla superfetazione virtuosistica delle tecniche attoriche e al portato psicologico del personaggio, la cui coerenza, nella vulgata strasberghiana dei “se” magici, coincide con un attributo valoriale sancito nei termini di una presunta credibilità realistica.

Si fa chiaro, a questo punto, come nella nozione di *deadpan theatre* vada riconosciuta una precisa strategia capace di fare letteralmente *segno* di una *indecidibilità* operata attraverso la presunta – e al contempo contraddetta – convalida dell'orizzonte d'attese condivise del pubblico. Avendo l'aspetto di applicare alla lettera – a livello funzionale e paradigmatico – le “regole” del teatro di rappresentazione, in Maxwell si configura uno spazio teatrale segnato da una serie di *atti mancati* e di *fuori luogo*, che ne determinano, in definitiva, una fisionomia deterritorializzata (e in qualche modo provocatoria). Il nuovo territorio è quello in cui le vecchie regole, fino a quel punto perspicue, non valgono più, e ancora non se ne vedono di nuove: le procedure messe in atto assomigliano a un abito o troppo largo o troppo stretto, a un contenitore che, a causa di piccoli accidentali forellini, si scopre incapace di trattenere il liquido pre-visto.

Se ogni lettura di un testo è di per sé una falsificazione, ogni testo di per sé ne falsifica un altro¹²⁷, Maxwell concerta gli elementi scenici, operando sui suoi testi con la strategia del “frintendimento” e facendo della scena il luogo del “travisare”, compiuto per via di una non scontata disaggregazione degli elementi canonici, dei rapporti attore-spettatore e attore-attore, di un depauperamento del potenziale intenzionale del suo stesso testo. In questa *zona di perturbazione* finzione e realtà, azione e simulazione, elementi presentativi ed elementi rappresentativi forzano il piano della rappresentazione verso un limite (mai varcato) che interroga problematicamente il senso del teatro, la sua funzione, la contrattualità e le competenze spettatoriali.

¹²⁴ M. De Marinis, *Seminario sulla rappresentazione*, cit.

¹²⁵ M. Ebling, *Flat Land. Richard Maxwell Sets Up House at PS122*, in “The Village Voice”, 24 novembre 1998.

¹²⁶ Cfr. S. Gorman, *Dead-Panned, Dead-Pan-Ning, Dead-Pans: An Exploration of Acting with New York City Players*, paper per “London Theatre Seminar”, Institute of English Studies, Londra, 20 marzo 2006.

¹²⁷ H. Bloom, *La Kabbalà e la tradizione critica*, (1975), Milano, Feltrinelli, 1981, p. 125.

Erica Faccioli

LA RAPPRESENTAZIONE COME FORMA SIMBOLICA

Premessa

Questa riflessione è sorta nel contesto di uno stimolo offerto da De Marinis che, richiedendo di focalizzare la nostra attenzione sulla rappresentazione, ha permesso di concretizzare e rendere utile un confronto iniziato qualche mese prima tra me e Monica Cristini. L'occasione del confronto era nata nel momento in cui avevo ricevuto materiali su una performance del Laboratorija angeličeskoj režissury di B. Ju. Jochananov¹²⁸: *Povest' o Prjamostojaščem čeloveke* [Storia di un Uomo retto], presentata per la prima volta a Mosca nel 2004. L'acquisizione di questi materiali non è stata casuale ma fortemente voluta: da tempo attuo il tentativo di tenermi informata sulla scena russa contemporanea a noi perlopiù sconosciuta, su quella vita teatrale che si consuma ancora tutta in terra russa (non solo, come spesso si pensa, nella capitale), e che non trova diffusione attraverso i festival europei. Si tratta di un tentativo mosso non da mera curiosità, quanto piuttosto dal desiderio di accrescere il panorama davanti al nostro sguardo, di evitare direzionamenti unilaterali come quelli prodotti dall'esportazione della creatività russa (e in generale dell'area slava) in Europa, tendenza che costituisce certamente una risorsa, ma niente affatto esaurisce la conoscenza del reale panorama teatrale esistente. Proprio per sfuggire a tracciati culturali sanciti da tappe a premio, determinati anche da casualità legate alla vita personale degli artisti (c'è da chiedersi perché alcuni teatri e registi russi e dell'ex URSS sono così presenti sotto i nostri occhi, ma di altre realtà indubbiamente non meno interessanti siamo portati a non sapere nulla), ho cercato di tenere aperto un dialogo con quelle risorse che finora si sono dimostrate stanziali¹²⁹ (ciò non significa che non attuino, o che non attueranno mai, un movimento verso l'Europa).

Avevo dunque ottenuto informazioni e qualche documento (video, scritti) su questo regista, *čelovek legend*, l'uomo leggenda, come lo chiamano in

¹²⁸ Nato a Mosca nel 1957, Jochananov ha concluso gli studi presso l'Istituto di arte teatrale e cinematografica di Voronež nel 1979 e successivamente si è iscritto al GITIS, dove ha frequentato i corsi di regia e di recitazione sotto la guida di A. Efros e A. Vasil'ev. Nel 1986 è stato tra i primi a dar vita a un gruppo di teatro indipendente in Unione Sovietica: il collettivo, dal nome *Teatr-Teatr*, composto da attori e artisti, avviò un lavoro sperimentale basato su performance ed happening. Alla fine degli anni Ottanta, Jochananov organizza prima a Leningrado e poi a Mosca il suo laboratorio: *Masterskaja individual'noi rezissury* [Laboratorio di regia individuale], noto con la sigla *MIR*. Raccoglie diversi giovani intorno a sé, con l'intento di dedicarsi a progetti centrati su tematiche umane di natura universale. Nel 1989 sarà la volta di *MIR-2*, seguito da *MIR-3* nel 1994. Qualche anno più tardi fonda *LAR, Laboratorij angeličeskoj režissury* [Laboratorio di regia angelica]. Nel 1996 i progetti dello Studio di Jochananov hanno trovato il sostegno della RATI (Accademia russa di arte teatrale-GITIS), inaugurando così corsi di regia e di recitazione. Da alcuni anni il regista ha avviato un lavoro di ricerca sulla Torah attraverso la fondazione di un nuovo Studio: *LaboraToria*.

¹²⁹ Di questo devo ringraziare alcune persone sempre disposte al dialogo, tra cui Alena Shumakova, che ha la capacità di tenere viva la relazione tra l'Italia e la Federazione russa.

Federazione, dell'underground moscovita¹³⁰. Da anni Jochananov con i suoi laboratori provoca e incanta, con l'approvazione di Vasil'ev (di cui, come si è detto, è stato allievo).

Povest' o Prjamostojščem čeloveke è una performance basata sull'agire di attori-geroglifici che danno dimostrazione della ginnastica Bothmer, ideata su suggerimento di Rudolf Steiner. Per questo motivo è stato naturale chiamare in causa Monica Cristini, studiosa di Steiner¹³¹. Allo stesso tempo, questo spettacolo e l'impostazione seguita nei Laboratori di Jochananov mi hanno spinto a una riflessione su alcune questioni che riguardano la rappresentazione come forma simbolica, i concetti di "performance-rituale", di attore inteso come vettore dell'*obraz* (figurazione scenica) e di recitazione sacra, tutti termini offerti da Jochananov durante il suo lavoro, che ripercorre il vocabolario di Artaud e Grotowski.

Man mano che il dialogo prendeva corpo, io e la Cristini ci siamo allontanate dalla performance in sé per approdare ad alcune osservazioni più generali: abbiamo cercato di dare un contributo che partisse dalle nostre personali ricerche, e dai nostri interessi. Monica Cristini ha sviluppato un discorso che, muovendo dai suoi studi su Steiner, si amplia verso le ricerche finora svolte sul teatro-rituale e soprattutto sul teatro come strumento e veicolo, visione che a partire da Goethe e Steiner si è allargata alle sperimentazioni artaudiane e grotowskiane. La teoria che la Cristini sta sviluppando vede il lavoro di alcuni maestri del teatro del Novecento ispirato dalle discipline e dagli studi esoterici diffusi in Europa all'inizio dello stesso secolo, pensiero che per primo Artioli ha perseguito nei suoi studi. Il contributo della Cristini sorge dunque da tale ambito d'indagine e mette in luce alcuni concetti, quali il teatro-celebrazione e il teatro come veicolo, come forme spettacolari che per alcuni aspetti "negano la rappresentazione": sia per l'azione introspettiva, sia per il loro rivolgersi a realtà lontane da quelle dello spettatore, facendo uso di simbolismi talvolta indecifrabili per il pubblico profano. La mia riflessione è frutto di un lavoro di comparazione tra Florenskij e Jung e interpreta la rappresentazione come forma simbolica attraverso le coordinate spazio-temporali che la determinano. Tramite questo percorso sono approdata a una particolare ponderazione che mette in stretto rapporto il sogno con la sua funzione compensatoria (così come concepito da Florenskij e da Jung), e la performance-rituale.

Spazio e tempo della rappresentazione: le dimensioni persistenti

*La mente è un prodotto storico,
in senso biologico.
(C.G. Jung)*

La rappresentazione come forma simbolica contiene in sé le dimensioni

¹³⁰ In seguito ho incontrato Jochananov al GogolFest (celebre festival di teatro, cinema e musica ucraino) di Kiev, assistendo al complesso lavoro sulla Torah a cui si dedica da alcuni anni.

¹³¹ Cfr. M. Cristini, *Rudolf Steiner e il teatro*, Roma, Bulzoni, 2008.

dello spazio e del tempo che determinano sempre una sua possibile lettura e analisi. Che si parli di “rappresentazione” o di “crisi” della stessa, che sia definita allora coi termini “evento”, “performance”, “action”, ciò è dovuto al tempo sociale e umano che la produce e la ospita, dove “action” potrebbe essere il termine oggi più consono per definire un fenomeno in stato di mutazione perenne (e in costante adattamento ai tempi, alle concezioni scientifiche e sociali).

La rappresentazione in quel suo darsi come microcosmo di azioni e immagini concatenate e convogliate verso il senso, soprattutto nel suo essere nel contemporaneo immagine e composizione di simboli culturali e naturali¹³², ritrova un suo pieno significato nel concetto di archetipo, inteso come modalità costante, che mette in scena (e, dunque, rappresenta) il mondo e con esso la concezione di questo. Jung definisce l’archetipo come una

tendenza a formare singole rappresentazioni di uno stesso motivo che, pur nelle variazioni individuali anche sensibili, continuano a derivare dal medesimo modello fondamentale. Esistono, ad esempio, molte rappresentazioni dei fratelli rivali, ma il modello resta lo stesso¹³³.

Non è sufficiente cercare in un dato contenuto, poniamo il caso, drammaturgico, una rivelazione della natura archetipica della rappresentazione, poiché essa svela il suo carattere di “agire archetipico umano” fin dall’antichità, fin dalle pitture murarie di Altamira, che qui assumiamo come esempio primo di rappresentazione del mondo circostante (con una provocazione, potremmo ricordare le parole di Picasso: “Dopo Altamira tutto è decadenza”).

Il concetto di crisi della rappresentazione è un problema dello storico che osserva il fenomeno da una lente, cosciente del proprio angolo visuale, dal quale la rappresentazione si vede coincidere *anche* con la “rappresentazione del reale”, del visibile. La rappresentazione ha senza dubbio coinciso con questo in determinate frazioni storiche, mentre nel Novecento la *crisi* della rappresentazione ha assunto il significato di fine dello spazio e della geometria euclidea (e dunque di fine di una concezione dello spazio continuo e isotropico e inizio del riferimento a uno spazio curvo¹³⁴). Dunque, ancora una volta, dovremmo dire “crisi di *una* rappresentazione del mondo”, più che crisi dello *statuto* della rappresentazione. Alla stessa maniera si spiega il passaggio dall’arte visiva che faceva uso della prospettiva (appunto quale forma simbolica) all’arte astratta del Novecento.

Lo statuto della rappresentazione pare difatti immutabile nel suo essere forma simbolica e nel suo essere sempre rappresentazione di una visione del mondo (che sempre meno coincide con la sua descrizione), che tanto dice sul mondo ma altrettanto sulla prospettiva da dove si origina quella visione. In

¹³² Lo stesso Jung suddivideva i simboli in naturali e culturali, si veda C.G. Jung, *L’uomo e i suoi simboli*, Milano, TEA, 2007.

¹³³ Ivi, p. 52.

¹³⁴ Cfr. R. Betti, *Lobačeskij-L’invenzione delle geometrie non euclidee*, Milano, Mondadori, 2005.

questo senso esso appare quanto mai assimilabile al sogno e alle sue dimensioni spazio-temporali.

Una riflessione ricca di contenuti ci viene dalle definizioni di Jung e di Florenskij su due fenomeni dell'esistente umano chiamati dallo psicanalista "conscio e inconscio"¹³⁵ e dall'arciprete-teologo (ma anche, appunto, critico d'arte) "mondo visibile e mondo invisibile"¹³⁶. Pur utilizzando termini definitivi diversi, Jung e Florenskij propongono – sorprendentemente durante gli stessi anni –, il sogno come elemento funzionale alla messa in contatto tra i due mondi. Se Jung parla di "funzione compensatoria", il pope ortodosso definisce il sogno "il primo e più comune passo della vita verso l'invisibile"¹³⁷. Il sogno è luogo di espressione di uno spazio-tempo immaginario dove agisce la coscienza notturna (Florenskij) o l'inconscio (Jung), in esso si esprime una drammaturgia di simboli naturali, culturali, soggettivi.

Come nel sogno, la rappresentazione (sia essa performance, azione, ma anche rappresentazione del reale), sembra vivere di coordinate spazio-temporali assimilabili a quelle che determinano la natura del sogno, così definite da Florenskij:

[...] è noto: in un intervallo di tempo che è brevissimo secondo la misura eterna, il tempo del sogno può durare ore, mesi, perfino anni e in certi casi particolari secoli e millenni. [...] Ma intanto il tempo davvero può essere istantaneo e fluire dal futuro al passato, dagli effetti alle cause, teologicamente, e ciò avviene appunto quando la nostra vita passa dal visibile all'invisibile, dal reale all'immaginario¹³⁸.

La natura stessa della rappresentazione assume i caratteri tipici delle forme archetipiche umane, sovrastrutturata da una visione filosofica e scientifica temporale¹³⁹ che si svela nella struttura e nel processo di composizione.

Se lo spazio della rappresentazione è per lo spettatore un connotato fisico che rimanda sempre a un luogo mentale, il tempo può essere assimilabile al *tempo rovesciato* che si esplica nell'esperienza del sogno, capace di costruire la sua drammaturgia sempre secondo "causa".

La visione onirica termina con l'evento x, che è accaduto perché prima di esso si svolse l'evento t, e t si svolse perché prima di esso si svolse l'evento s, ed s ebbe prima di sé la causa r ecc., andando dalle conseguenze alle cause, dal successivo al precedente, dall'attuale al trascorso fino ad un iniziale e ordinario,

¹³⁵ Si veda tutta la riflessione teorica junghiana, di cui si ricordano le opere fondamentali: *Tipi psicologici* (1921), *L'io e l'inconscio* (1928), *Psicologia e alchimia* (1944), *La psicologia del transfert* (1946) e il già menzionato saggio a carattere divulgativo *L'uomo e i suoi simboli*, composto intorno agli anni Sessanta e che costituisce un punto di partenza per la presente riflessione.

¹³⁶ In particolare si rimanda al saggio composto nel 1922 dal titolo *Ikonostas*, trad. it. P.A. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano, Adelphi, 2004.

¹³⁷ Ivi, p. 20.

¹³⁸ Ivi, p. 21.

¹³⁹ È ancora Florenskij a dare in una sola asserzione tale visione: "l'arte mostra nelle sue opere, in modo più sottile, tutte le inclinazioni di una concezione del mondo sia filosofica che scientifica". P.A. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Milano, Adelphi, 2001, p. 16.

del tutto insignificante, nient'affatto memorabile evento a – causa di tutto ciò che si è sviluppato nel sogno. Ma noi sappiamo che, rispetto alla sua causa esterna, osservata con la coscienza diurna, è tutto il sogno, come totalità, come composizione complessiva, che è stato un evento o fattore esteriore – chiuso nel sistema del sogno¹⁴⁰.

Con queste parole Florenskij descrive l'esperienza di un sogno causato da un evento esterno, (nella fattispecie un sogno che si conclude con uno sparo e dove il sognante, svegliandosi, si accorge che nella stanza accanto è avvenuto uno sparo o è stata sbattuta una porta), che il teologo erge a modello ideale, finendo per parlare di un "dramma impeccabile, nel quale la fine avviene perché si sono prodotti tutti gli avvenimenti preparatori, e il dramma intero perderebbe senso e valore se quella conclusione non seguisse"¹⁴¹.

Dunque Florenskij esprime l'idea del sogno come dramma, nel quale si esplica "la teologicità di tutta la composizione del sogno: ogni suo avvenimento si svolge in vista della conclusione, perché la conclusione non era campata per aria, non era un caso sfortunato, ma aveva una sua motivazione pragmatica profonda"¹⁴². Se il sognante vive nell'esperienza onirica un tempo capovolto, lo stesso si può dire dello spettatore portato, condotto dalla visione, o anche dalla partecipazione, dentro lo svolgimento di accadimenti orientati da (e a) una causa (finale).

In questo, proseguendo col discorso e focalizzandomi sulla performance-rituale come "superamento della rappresentazione", vedo originarsi la funzione compensatoria, termine che risulta adeguato alle considerazioni di Turner¹⁴³ sul rito, ma che Jung e Florenskij hanno offerto in maniera costante nelle loro riflessioni sul sogno.

Il ruolo del simbolo nel contemporaneo

La prima volta che ho sentito il nome di Jochananov è stato in una intervista. Alla domanda del giornalista: "Chi le è più vicino?", ha risposto: "Artaud". (Oksana Velikolug)

Nel momento in cui la rappresentazione cede il posto ad altro, si potrebbe dire, assumendo una terminologia derivata da Turner, che nel teatro prende sempre più corpo una "foresta di simboli", presentati e agiti sulla scena.

Prendiamo in considerazione lo studio di una stretta collaboratrice di Jung, Aniela Jaffé, che offre dense considerazioni sul simbolismo nelle arti figurative applicabili anche alla scena contemporanea¹⁴⁴. La Jaffé, affrontando l'arte

¹⁴⁰ P.A. Florenskij, *Le porte regali*, cit. p. 23.

¹⁴¹ Ivi, pp. 25-26.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Si veda in generale tutta l'opera di Turner, ma in particolare: V. Turner, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986.

¹⁴⁴ A. Jaffé, *Il simbolismo nelle arti figurative*, in C.G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, cit., pp. 217-

astratta e moderna, afferma che

Scopo dell'artista moderno è di esprimere le proprie visioni interiori, di individuare il fondo spirituale della vita. La moderna opera d'arte ha abbandonato non soltanto il piano delle cose concrete, "naturali", sensitive, ma anche il piano dell'individuale. Ha assunto carattere collettivo, e pertanto (anche nella compendiosità del geroglifico pittorico) tocca e interessa non pochi prescelti, ma la massa. Ciò che resta di individuale è il metodo della rappresentazione, lo stile e la qualità dell'opera d'arte¹⁴⁵.

La psicanalista propone numerosi esempi di artisti (Kandinskij, Klee, Mondrian, per citarne alcuni) per i quali l'avvio all'astrattismo e il ritorno alle forme geometriche di base (un esempio per tutti: il *Quadrato* di Malevič) costituiscono un recupero del simbolico come tentativo di ricongiungere l'uomo a stati psichici profondi e antichi.

Dunque per l'arte moderna si intravede un ruolo compensatorio quando, abbandonando la realtà, essa si dedica o alla sua trasfigurazione o, addirittura alle forme pure, alla geometria, per sopperire a quello scollamento subito dall'uomo con la parte inconscia del sé in era moderna (si deve partire, ovviamente, dall'idea di una storia biologica della mente umana che è alla base delle teorie psicanalitiche).

Vorrei citare Kandinskij, prima di giungere finalmente alla performance di Jochananov (da cui è peraltro partita tutta la riflessione):

La forma, anche se di carattere astratto e geometrico, ha un'eco interiore; si tratta di una entità spirituale con effetti che coincidono a pieno con quelli della forma [...]. L'incidenza dell'angolo acuto di un triangolo su un cerchio produce un effetto di potenza pari a quello del dito di Dio che tocca il dito di Adamo in Michelangelo¹⁴⁶.

La ginnastica di Bothmer (che per qualche tempo frequentò l'appena citato Kandinskij), presentata sulla scena di *Povest'*, si basa su figure geometriche composte nello spazio dai performer. Questo geometrismo cela dietro la sua astrazione simbologie arcaiche, dominate in particolare dalle forme della sfera e della croce, che vengono ripetute e riproposte in vario modo sulla scena, a partire dai movimenti degli attori.

Jochananov ha parlato a questo proposito di performer-geroglifici, segni e simboli nello spazio. Attraverso determinati movimenti, il performer disegna figure che rimandano sempre a un simbolo: la croce formata dagli archi, ad esempio, come parte della sfera infinita¹⁴⁷.

Il lavoro rientra a far parte di un progetto più ampio che il regista-filosofo ha intrapreso da diverso tempo: si tratta di una ricerca sulla "performance-

261.

¹⁴⁵ Ivi, p. 238.

¹⁴⁶ Ivi, p. 252.

¹⁴⁷ Un'ampia descrizione della struttura dello spettacolo si trova in *Libretnaja struktura*, in B. Jochananov, *Povest' o Prjamostojaščem človeke*, Moskva, 2004, pp. 82-100, corredata dagli schizzi del regista.

rituale”, dove il performer coincide con l’“attore-santo” di Grotowski, fatto, però, di una santità laica¹⁴⁸.

Il testo primario è costituito dalla gestualità e dal processo dell’azione, poiché, cito Grotowski¹⁴⁹,

Il *Performer*, con la maiuscola, è un uomo d’azione. [...] Il rituale è *performance*, un’azione compiuta, un atto. [...] Non cerco di scoprire qualcosa di nuovo, ma qualcosa di dimenticato. Una cosa talmente vecchia che tutte le distinzioni tra generi artistici non sono più valide.

In questo mi sembra di cogliere una differenza con Jochananov, quand’egli definisce tutto il lavoro di ricerca del suo laboratorio orientato verso la performance-rituale, con una sorta, credo, di inversione di precedenza di termini rispetto a Grotowski.

Il maestro polacco si avvicina all’approccio antropologico, dove prende origine la ricerca sulle azioni rituali che, asserisce Grotowski, *sono performance*, cerca cioè davvero quelle azioni che, per dirla con Jung, non furono mai inventate, ma agite¹⁵⁰; Jochananov, appunto invertendo l’ordine dei termini, mette al primo posto la performance attribuendole una sorta di caratterizzazione quando le associa la parola rituale. In altri termini è evidente un intenso lavoro teorico che si riversa su una scena incapace di esaurirsi nella ricerca di un movimento “organico” (o partitura organica) e chiama in causa concetti, definizioni, addirittura storicizzazione, se si pensa a ciò che viene proiettato sullo schermo durante la performance.

Mettere in scena gli esercizi della ginnastica von Bothmer corrisponde a un consapevole e orchestrato rimando a quelle forme simboliche (ripeto, la croce, il cerchio, la sfera, il triangolo) che costituiscono, analiticamente parlando, dei simboli naturali, dei simboli cioè connaturati alla mente umana dai tempi arcaici e dunque, immagini collettive, archetipi.

Citiamo ancora Jung:

Ci sono tuttavia molti simboli (fra cui i più importanti) che non sono individuali, ma collettivi nella loro origine e nella loro natura. Si tratta soprattutto di immagini religiose. Il credente suppone che esse abbiano provenienza divina, cioè che siano state rivelate all’uomo. Lo scettico sostiene recisamente che esse sono puro frutto di invenzione. Entrambi sono in errore [...] In realtà essi non sono altro che “rappresentazioni collettive” emananti dai sogni primordiali e dalle fantasie creative. In questi termini tali immagini sono manifestazioni del tutto spontanee e non invenzioni intenzionali¹⁵¹.

¹⁴⁸ J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 42.

¹⁴⁹ J. Grotowski, *Performer*, in A. Attisani e M. Biagini (a cura di), *Opere e sentieri. Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, Roma, Bulzoni, 2007.

¹⁵⁰ “Opportunamente il Faust di Goethe afferma: ‘*Im Anfang war die Tat* [in principio era l’azione]’ Le azioni non furono mai inventate, ma semplicemente compiute; i pensieri, d’altra parte, costituiscono una scoperta relativamente recente dell’uomo”. Si veda C.G. Jung, *L’uomo e i suoi simboli*, cit., p. 64.

¹⁵¹ Ivi, p. 36.

Queste considerazioni si prestano particolarmente per il nostro discorso. Al passaggio dalla Rappresentazione alla Performance, evidenziato da De Marinis, appartiene lo scarto di cui parla la Jaffé: abbandonata la rappresentazione del mondo reale, il varco aperto dalla performance nei fenomeni teatrali tocca in vario modo l'aspetto più autoreferenziale e autotrasformativo. Quando la performance è anche rituale, essa mette (o può mettere) in atto un simbolismo collettivo. Grotowski stesso ha spesso cercato nel suo percorso "situazioni arcaiche", "radici", l'"anima mitica", trovando in Jung i corrispettivi termini in "archetipi"¹⁵² e anche in "rappresentazioni collettive"¹⁵³.

I significati e l'origine profonda di tali forme, che rimandano al rapporto con Dio e con l'Infinito, sono stati abbandonati dall'uomo cosiddetto "avanzato" ma, si può asserire citando Jung, non sono scomparsi, riappaiono infatti nei sogni, che realizzano così la loro funzione compensatoria. Il carattere simbolico dei sogni è perciò un tentativo di trasferire la mente originaria dell'uomo nel contesto della coscienza "avanzata"¹⁵⁴.

La "performance-rituale", così definita da Jochananov, riporta sulla scena simboli tipici dell'inconscio collettivo; in questo richiama lo spettatore a quella psiche straordinariamente antica che costituisce la base della nostra mente¹⁵⁵ e come il rito contiene in sé una compensazione.

Tuttavia, a riprova della complessità e della strutturazione a più livelli che caratterizza il lavoro di Jochananov, sulla scena sono presenti altri elementi: un rimando costante ad Artaud, in particolare nelle parole proiettate nello schermo sul fondo. Si tratta della proiezione di due manifesti scritti da una giovane (paraplegica) presente sulla scena (Oksana Velikolug), che da tempo partecipa ai laboratori di Jochananov. In questi due manifesti (il primo dedicato ad Artaud, il secondo intitolato *Manifesto del Teatro della gioia*) la giovane non solo ripercorre la propria intima esperienza ma, fungendo da alter ego del regista, ripercorre quei termini ch'egli usa per esprimere i suoi più diretti riferimenti. Rimanda così agli attori di *Povest'*, che incarnano l'idea artaudiana di "geroglifici a tre dimensioni [...] ricamati da un certo numero di gesti, di segni misteriosi che corrispondono a qualche ignota realtà oscura e favolosa che noi occidentali abbiamo completamente represso"¹⁵⁶.

Povest' è un processo che mette in scena quei "temi cosmici, universali" di cui parla Artaud nel secondo manifesto del Teatro della Crudeltà, dove gli antichi conflitti vengono materializzati in gesti e movimenti che rimandano non tanto all'uomo sociale quanto all'uomo totale¹⁵⁷.

¹⁵² J. Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., p. 31.

¹⁵³ Ivi, p. 52.

¹⁵⁴ C.G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, cit., p. 80.

¹⁵⁵ Ivi, p. 51.

¹⁵⁶ A. Artaud, *Sul teatro Balinese*, in *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1978, p. 177.

¹⁵⁷ Cfr. A. Artaud, *Il teatro della crudeltà. Secondo manifesto*, in *Il teatro e il suo doppio*, cit., pp. 236-237.

Monica Cristini

RITO VS RAPPRESENTAZIONE
Riflessioni su un'ipotesi di crisi

La linea anti-rappresentativa del teatro-rito

Se si guarda alla rappresentazione come accadimento fisico di qualcosa che si svolge sulla scena di fronte allo spettatore, nel qui ed ora, in uno spazio e tempo dati, si può attribuire alla rappresentazione teatrale la definizione di *azione*, dove azione è occupazione di uno spazio e di un tempo attraverso il movimento¹⁵⁸.

Cosa s'intende dunque per *crisi della rappresentazione*?

Nel momento in cui i segni sulla scena non rappresentano più qualcosa di esterno ad essi, ma entrano nella sfera del simbolico senza riferimenti ad altro e diventano quindi autoreferenziali, è possibile parlare non solo di crisi della rappresentazione ma soprattutto di crisi della codificabilità del piano concettuale della stessa. Ciò si verifica nell'ambito delle arti figurative con l'avvento della pittura astratta, ma si riscontra anche in teatro nel momento in cui si fa riferimento ad una simbologia criptica per lo spettatore profano. Si verifica in particolare modo se ad essere innescata è una sorta di ritualità orientata verso mondi e realtà sovrasensibili, dove il segno cessa di rappresentare per divenire simbolo di qualcosa che resta "altro", sconosciuto e lontano dalla comune accezione di reale, mettendo in discussione lo statuto della forma e la sua esistenza. In tal caso la rappresentazione simbolica, celebrativa, di una realtà spirituale porta alla crisi della *rappresentazione del mondo*. Come spiega Erica Faccioli¹⁵⁹, ad essere messo in crisi non è lo statuto di rappresentazione, che invece resta immutabile nel suo essere forma simbolica.

Se ad essere presa in causa è la rappresentazione come insieme di segni e trasmissione della loro significazione attraverso l'azione, la crisi della rappresentazione si attua nel momento in cui il segno divenuto simbolo si riferisce a qualcosa che va oltre la concezione del mondo dello spettatore. Resta dunque una questione legata a fattori spazio-temporali, culturali e sociali.

Seguendo la *linea anti-rappresentativa* suggerita da Artioli¹⁶⁰, vorrei evidenziare alcuni fenomeni che vi possono essere inclusi, dal *teatro-rito* o *mistero*, il quale si fa mezzo e strumento della celebrazione, all'*arte come veicolo*, al *teatro simbolo della manifestazione*.

Nel parlare di *crisi di una rappresentazione del mondo* si può dunque prendere in considerazione il caso del teatro-rito (o mistero), con la funzione ben determinata di strumento d'iniziazione ad una realtà superiore, un allonta-

¹⁵⁸ Si vedano, a proposito, le riflessioni di Lorenzo Mango in *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.

¹⁵⁹ Cfr. *supra*, pp. 74-81.

¹⁶⁰ Cfr. U. Artioli, *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Bari, Laterza, 2005.

namento dalla rappresentazione del mondo, sintomo del calarsi “in una linea anti-rappresentativa” ed un avvicinarsi ad una realtà onirica, alla dimensione altra del mondo sovrasensibile.

Rappresentazione del/nel sogno e rappresentazione rituale, esoterica: due percorsi che agiscono sull'inconscio, evadendo dal modello di rappresentazione peculiare della narrazione scenica per passare ad una modalità rappresentativa che si avvicina più all'astrattismo pittorico, tanto da risultare talvolta incomprensibile a livello logico. Ne abbiamo testimonianza nell'opera di Wassily Kandinski, il quale, con i suoi dipinti dei primi del Novecento (1910-1914), tenta di comunicare contenuti spirituali attraverso il mezzo visivo, al fine di stabilire un contatto diretto con l'anima dello spettatore, che deve lasciare sia l'opera ad agire su di lui senza farsi distogliere dalla ricerca di senso. Con il suo astrattismo il pittore provoca una vera e propria crisi della rappresentazione, che vede lo spettatore colpito dalla pura forma, svincolata dalla funzione mimetica¹⁶¹.

La rappresentazione-forma simbolica è presente in tutta la linea anti-rappresentativa, per la quale Artioli pone nel panorama novecentesco la figura di Georg Fuchs a fondamento di un teatro inteso come strumento¹⁶², aventi “padri nobili quali Goethe e Rudolf Steiner” e che trova prosecutori come Artaud e Grotowski.

Nelle forme teatrali che si vogliono strumento (magico) di una ritualità riconquistata, lo spettatore viene sì coinvolto in un'azione avente ben determinate e logiche scansioni spazio-temporali, ma *presentate* in una dimensione sovrasensibile, in un mondo spirituale che, agendo sul livello inconscio dello spettatore, lo conduce in uno spazio e in un tempo che non riconosce più come propri ma che considera appartenenti a realtà per lui irraggiungibili. L'azione stessa, spesso densa di riferimenti simbolici e magici ed orientata ad un fine ultimo di elevazione della coscienza del pubblico, sfiora talvolta nel suo corso i limiti del comprensibile. Nel suo farsi strumento di rituale, il teatro ri-crea una dimensione spazio-temporale *altra*, che vuole agire sull'inconscio dell'individuo o, come si è avuto modo di vedere nel corso della storia del teatro, delle masse.

La crisi della rappresentazione si rivela, in queste forme artistiche, in ciò che può essere definito un disorientamento dello spettatore di fronte al simbolismo adottato sulla scena. È quello che può verificarsi nel caso dell'*arte come veicolo*, che per sua natura non è destinata allo spettatore, quella che Grotowski definisce anche “oggettività del rituale”¹⁶³ o, guardando alle esperienze del passato, nei Sacri Misteri, nei Misteri Drammatici, nell'Euritmia steineriana o nelle Danze Sacre di Gurdjieff. È ciò che accade nel momento in cui si rinuncia alla rappresentazione per favorire la valenza sacra, misterica, di

¹⁶¹ Cfr. F. Amico, *Kandinsky*, Milano, Rizzoli, 2004.

¹⁶² Artioli ne evidenzia quali temi portanti la mistica della luce, il rituale, e l'attore come “maschera parlante”.

¹⁶³ Cfr. J. Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, in T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993, pp. 122-141.

ciò che è presentato al pubblico, il quale assiste ad un evento che agisce ad un livello che non è più fisico, ma che entra nelle dimensioni dello spirituale e che risulta impenetrabile in mancanza di una preparazione e del sostegno delle dottrine e delle poetiche che lo accompagnano e ne sono alla base. È questa una vera e propria negazione della rappresentazione, alla quale vengono sottratti gli indispensabili presupposti per esistere, primo fra tutti la decifrabilità dell'opera.

Si veda Grotowski: nell'*arte come veicolo*¹⁶⁴ il centro del montaggio sta nell'attuante, "il teatro cessa di essere una rappresentazione, e diventa uno strumento di lavoro su se stessi, un modo per lo sviluppo spirituale, cioè un veicolo"¹⁶⁵. Burzyński riflette su *Action*, descrivendolo come il compimento di un rituale "in cui si liberano forme ed energie nascoste in antichi testi provenienti dalla culla della civiltà europea".

Un'*azione* attuata per essere non rappresentazione – pur potendosi svolgere in presenza dello spettatore – ma veicolo di ricerca per l'attore-attuante:

[...] una disciplina professionale, del tutto paragonabile, o addirittura per molti aspetti identica alla disciplina del lavoro basato su una partitura nelle arti spettacolari, diventa una sorta di "yoga" per così dire, la tecnica personale di un uomo che agisce, che mira a modificare il livello energetico passando da quello spesso, rozzo ma al contempo potenziato dalle proprie forze biologiche, nel quale normalmente ci troviamo, ad altri livelli, molto più sottili e, direi, luminosi. E la discesa da questi livelli al livello quotidiano, il livello della corporeità biologica, mantenendo quella luminosità è l'arte come veicolo.¹⁶⁶

Arte come veicolo, che in alcuni casi, non ultimo quello particolare dei *canti vibratorii*, sfiora i confini della ritualità, invitandoci a riflettere sull'esigenza rappresentativa dell'opera d'arte.

Il teatro immagine del mondo: una riflessione

Se facciamo un passo indietro nel tempo, e riprendiamo il concetto di rappresentazione come forma simbolica, leggiamo come René Guénon nelle sue *Considerazioni sulla via iniziatica*¹⁶⁷ si riferisca al carattere originario delle arti, le quali "possedevano un valore di tal genere per il fatto di essere ricollegate a un principio superiore, dal quale procedevano quali applicazioni contingenti"¹⁶⁸.

¹⁶⁴ Grotowski stesso paragona questa visione dell'arte a quella esistita in passato nei Misteri degli antichi.

¹⁶⁵ T. Burzyński, *Grotowski – nove anni dopo*, in J. Degler, G. Ziółkowski (a cura di), *Essere un uomo totale*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2005, pp. 103-107.

¹⁶⁶ T. Kornaś, *Veicolo per sé e gli altri*, in J. Degler, G. Ziółkowski (a cura di), *Essere un uomo totale*, cit., pp. 108-117 (per la citazione, pp. 108-109). Le parole riportate sono di Grotowski.

¹⁶⁷ R. Guénon, *Considerazioni sulla via iniziatica*, Roma, Manilo Basaia, 1988 (I ed. 1946).

¹⁶⁸ Ivi, p. 248. Conclude: "e sono diventati profani soltanto in conseguenza del decadimento spirituale dell'umanità lungo il corso della marcia discendente del suo ciclo storico".

Guénon parla di un teatro “simbolo della manifestazione”, della quale esprime perfettamente il carattere illusorio, ma allo stesso tempo lo descrive anche come immagine del mondo¹⁶⁹.

[...] se passiamo all'altro punto di vista, possiamo dire che il teatro sia un'immagine del mondo; entrambi sono proprio una “rappresentazione”, poiché il mondo stesso, non esistendo che come conseguenza ed espressione del Principio, da cui essenzialmente dipende in tutto ciò che è, può essere considerato come simbolizzante a suo modo l'ordine principale, e questo carattere simbolico gli conferisce d'altronde un valore superiore a ciò che è in se stesso, poiché è per tal motivo che il mondo partecipa ad un più alto grado di realtà¹⁷⁰.

Guénon riflette sul fatto che il teatro non sia necessariamente limitato a rappresentare il mondo umano, ovvero un solo stato di manifestazione, ma possa al contempo essere rappresentazione di mondi superiori e inferiori; cita come esempio le rappresentazioni mistiche medievali nelle quali la scena era divisa in diversi piani corrispondenti ai differenti mondi – cielo, terra, inferno – sui quali si sviluppava simultaneamente l'azione riferita alla coesistenza essenziale degli stati dell'essere:

[...] In arabo, il teatro è designato con la parola *tamthil* che, come tutte quelle derivanti dalla stessa radice *mathl*, ha proprio i significati di rassomiglianza, paragone, immagine e figura; e alcuni teologi mussulmani usano l'espressione *âlam tamthil*, che si potrebbe tradurre con “mondo figurato” o con “mondo di rappresentazione”, per designare tutto ciò che nelle Sacre Scritture è descritto in termini simbolici e che non deve essere preso in senso letterale. È degno di rilievo come alcuni applichino questa espressione specialmente in relazione agli angeli e ai demoni, che effettivamente “rappresentano” gli stati superiori ed inferiori dell'essere, e che d'altra parte possono evidentemente essere descritti soltanto simbolicamente con parole prese dal mondo sensibile¹⁷¹.

Guénon parla anche di “identità ingenita” del rito e del simbolo¹⁷², evidenziando come i riti si possano considerare “simboli messi in azione” e ogni gesto rituale sia invece un simbolo “agito”. Essi sono legati dalla stessa natura: ogni rito comporta necessariamente un senso simbolico in tutti i suoi elementi costitutivi. Ogni simbolo pertanto produce in colui che lo medita (con le disposizioni richieste) effetti paragonabili a quelli dei riti.

Infine, proseguendo nella sua riflessione, Guénon segnala nel simbolismo del teatro l'altro angolo visuale, che si riferisce all'autore-demiurgo:

[...] i diversi personaggi, essendo produzioni mentali di quest'ultimo, possono essere considerati come rappresentanti sue modificazioni secondarie e in qualche modo suoi prolungamenti, quasi nella medesima maniera delle forme

¹⁶⁹ E aggiunge in nota “Non diciamo irreali; è naturale che l'illusorio deve essere considerato soltanto come una minore realtà”.

¹⁷⁰ Ivi, p. 249.

¹⁷¹ Ivi, pp. 249-250.

¹⁷² Ivi, cfr. il capitolo *Il rito e il simbolo*.

sottili prodotte nello stato di sogno. La stessa considerazione s'applicherebbe del resto evidentemente alla produzione di ogni opera d'immaginazione, qualunque ne sia il genere; ma, nel caso particolare del teatro, vi è di speciale che una tale produzione si realizza in modo sensibile, dando la stessa immagine della vita, come accade parimenti nel sogno. A tal riguardo, l'autore ha dunque una funzione veramente "demiurgica", poiché produce un mondo che ricava interamente da se stesso; e così è simbolo medesimo dell'Essere produttore la manifestazione universale¹⁷³.

Ginnastica Bothmer, rappresentazione o celebrazione?

Pur contestando apertamente il simbolismo nel teatro e nelle arti, Rudolf Steiner, mettendo in scena rappresentazioni teatrali-rituali nella sua visione di teatro-tempio, dà un chiaro esempio di azione e linguaggio esoterici e simbolici, per non parlare dell'intreccio dei diversi piani temporali e spaziali nei quali si dispiega l'azione. È questa una negazione della rappresentazione, a favore di quella che potremmo identificare più come una celebrazione. Al contempo si riscontrano nel testo e nei movimenti degli euritmisti riferimenti all'antroposofia e a concetti spirituali¹⁷⁴.

Tale concezione non solo si rileva all'interno della produzione artistica steineriana ma può altresì essere considerata il nucleo di ogni disciplina o pratica sorte in ambito antroposofico. Questa specificazione si rende necessaria nell'introdurre quella che oggi viene chiamata *Ginnastica Bothmer*. Accanto alla programmazione della pedagogia per la scuola Waldorf sorge nel secondo decennio del Novecento, grazie all'impegno del conte Fritz von Bothmer, un metodo di educazione fisica impostato sui principi dell'antroposofia, dunque su quella particolare concezione dell'essere umano che lo vede "tripartito" in corpo astrale, corpo fisico, corpo eterico, governati dall'io¹⁷⁵.

Non è un caso quindi che B. Ju Jochananov abbia sviluppato per il suo spettacolo, *Povest' o Prjamostojaščem človeke*, un lavoro simbolico a partire da tale forma di allenamento, volendo egli elaborare un concetto di rappresentazione rituale; e a ragione Erica Faccioli parla a proposito di simboli – nell'accezione junghiana – collettivi, "rappresentazioni collettive emananti dai sogni primordiali e dalle fantasie creative"¹⁷⁶. Nel richiamare attraverso i movimenti le dimensioni "rimosse" di una realtà spirituale – in termini antroposofici, *eterica* – per ricondurre l'essere umano ad una totale consapevolezza del proprio essere, von Bothmer (come Steiner con l'euritmia) si rifà ad una gestualità e a posizioni che riaccendono, in quella che anche Steiner definisce *fantasia crea-*

¹⁷³ R. Guénon, *Considerazioni sulla via iniziatica*, cit., pp. 252-253.

¹⁷⁴ Cfr. R. Steiner, *Sui misteri drammatici*, Milano, Editrice Antroposofica, 1993.

¹⁷⁵ Si vedano in merito le opere fondamentali di Rudolf Steiner, tutte editate dall'Editrice Antroposofica: *La filosofia della libertà*, *L'iniziazione*, *Teosofia*, ed in particolare le sue opere dedicate allo studio dell'essere umano: *Il segreto dei temperamenti umani*, e *Metamorfosi cosmiche e umane*; e sulla ginnastica di Alheidis von Bothmer, *La ginnastica Bothmer. Possibilità applicative pedagogiche e terapeutiche*, Milano, Filadelfia Editore, 2006.

¹⁷⁶ Cfr. E. Faccioli, *supra*, pp. 74-81.

tiva, immagini archetipiche, primordiali, insite nell'uomo, dunque *naturali*.

Seguendo le indicazioni di von Bothmer, l'approccio agli esercizi ginnici, che viene suddiviso a seconda dell'età di chi li pratica (in particolare del bambino), asseconda le fasi di crescita fisica, ma anche di sviluppo della coscienza fisica e animica dell'individuo, dato che nei primi vent'anni di vita ogni mutamento della figura fisica porta con sé anche modificazioni animico-spirituali¹⁷⁷.

La ginnastica Bothmer dal terzo settennio diventa vera e propria educazione al movimento, nella quale è posta in primo piano l'importanza delle tre qualità dello spazio e dove l'uomo animico-spirituale impara dal proprio corpo, cioè attraverso gli esercizi, come comportarsi in situazioni specifiche. Si lavora sulla gestualità inconscia in relazione con le qualità dello spazio, che sono a loro volta connesse alle tre qualità animiche del pensare, del sentire e del volere.

Altezza, profondità e larghezza non sono solo direzioni, ma qualità, ed una rotazione non è solo un cambio della direzione – *metanoete* (dal greco: cambiate il vostro animo!) – e una direzione implica una meta. Tutte queste cose vivono in un ordine morale del cosmo e si può quindi a malapena scrivere sulla ginnastica, e ancor meno la si può praticare, senza entrare nel campo della morale. L'*anthropos*, l'uomo in posizione eretta, è infatti una manifestazione morale del mondo¹⁷⁸.

Scrive Bothmer:

Negli esercizi corporei sentire se stessi fuori dal corpo suona come un paradosso. Sentire se stessi nello spazio, sperimentarne le forze, delle quali il centro focale è il corpo che ne viene attraversato e formato. Questa può essere una via per superare l'astratto e il meccanico nell'esercizio corporeo e risalire di nuovo allo spirituale¹⁷⁹.

Jochananov fa riferimento al simbolismo nella ginnastica, citando spesso la sfera e la croce, forme archetipiche effettivamente ricorrenti nel metodo Bothmer¹⁸⁰.

Secondo il "simbolismo cosmico" steineriano l'uomo è legato alla natura animale e degli animali, i quali sono riflessi, nella loro dimensione cosmica, nelle costellazioni e nello zodiaco. Nell'ambito della sua vita fisica l'uomo vive sulla terra coinvolto in avvenimenti e fatti la cui esistenza è resa possibile dalla materia fisica della terra stessa; questa viene plasmata, così da creare gli esseri appartenenti ai regni naturali e la stessa natura umana. In questo mondo agisce la "sostanza fisica della terra". La "sostanza spirituale del cosmo" sta invece

¹⁷⁷ Le fasi di crescita suddivise da Steiner in settenni si evidenziano nei primi tre con la maturità scolastica (5-7 anni); la maturità sessuale (12-14 anni); la maturità di vita sociale (18-21 anni).

¹⁷⁸ Cfr. A. Calò, *Il Conte Bothmer e la sua educazione ginnica*, in "Armonia del movimento", maggio 2000.

¹⁷⁹ Cfr. F. Bothmer, *On the Gymnastics in the Speech Course for Actors*, in *Anthroposophical Movement*, vol. II, n. 38, 20 September 1925, pp. 306-308. Traduzione di chi scrive.

¹⁸⁰ Si vedano a proposito le descrizioni degli esercizi ne *La ginnastica Bothmer*, cit.

alla base dell'anima e nel cosmo sta alla base delle formazioni che si collegano, in quanto formazioni spirituali, a quelle fisiche¹⁸¹.

Questa premessa serve per comprendere meglio la concezione steineriana dell'uomo, che si trova riflessa nella poetica che sta alla base della Ginnastica Bothmer. Steiner si riferisce agli arti con l'accezione di "uomo inferiore" che, diversamente da quanto si possa pensare, si presenta in realtà come una formazione di sostanza spirituale, diffusa là dove l'uomo allunga nello spazio le sue gambe e braccia, al contrario della testa composta prevalentemente di sostanza fisica. Nella formazione dell'essere umano si devono distinguere anche le forze che agiscono sul suo corpo: sulle membra, costituite di sostanza spirituale, agiscono forze fisiche, prima fra tutte la forza di gravità; sul capo, formato di sostanza fisica, agiscono invece forze spirituali.

L'uomo estende infatti la sua natura-testa in tutto il suo organismo, cosicché la testa estende nella parte inferiore dell'uomo tutta la sua essenza, anche ciò che essa è per il fatto di essere sostanza fisica elaborata da forze spirituali. Ma anche ciò che l'uomo è attraverso la sua sostanza spirituale, sostanza in cui lavorano forze fisiche, viene indirizzato verso gli elementi superiori dell'uomo. Ciò che agisce nell'uomo si compenetra reciprocamente. Una vera comprensione dell'uomo è possibile soltanto se lo si osserva come essere fisico e spirituale, come essere formato di sostanze e di forze¹⁸².

Ogni esercizio della ginnastica Bothmer rappresenta una metamorfosi spaziale completa dell'Uomo Eretto, l'uomo che nella posizione eretta si protrae e proietta in alto verso la sua dimensione più spirituale. Tali esercizi sono espressione delle possibilità di movimento dell'uomo Eretto all'interno di uno spazio senza confini, del quale egli stesso determina le coordinate essendone punto di riferimento. I diversi movimenti simboleggiano le infinite possibilità del corpo fisico ed eterico umano, rispettivamente corpo visibile e invisibile: ogni movimento disegna lo spazio circostante attraverso la proiezione degli arti-raggi infiniti della sfera che racchiude lo spazio stesso, rivelando al contempo l'azione delle diverse forze fisiche e spaziali che agiscono sul movimento umano. La ginnastica Bothmer rappresenta dunque la combinazione armonica dell'uomo terreno visibile e dell'uomo spaziale invisibile in movimento.

Essendo di per sé nati come forma di allenamento fisico e spirituale, gli esercizi messi in scena nell'accezione di simboli con chiari riferimenti all'antroposofia (scienza dello spirito), e richiamandosi al concetto goethiano di metamorfosi, diventano parte di un rituale che coinvolgendo l'*uomo eretto* in tutte le sue dimensioni – fisica, animica, spirituale – celebra l'Essere Umano, metamorfosi terrena del dio.

¹⁸¹ Cfr. R. Steiner, *Uomo, sintesi armonica*, Milano, Editrice Antroposofica, 1993.

¹⁸² Ivi, p. 51.

Lucia Amara

PRIMA E DOPO LA STORIA

Note sulla rappresentazione nella scrittura di Carmelo Bene

A partire dal sostrato semantico del termine rappresentazione, vi sono più livelli in cui questo concetto si configura. Si tratta di attraversare i differenti stadi della rappresentazione dell'oggetto che Jean Baudrillard in *Simulacres et simulation* ha indicato come le fasi in cui l'immagine si produce:

*elle est le reflet d'une réalité profonde
elle masque et dénature une réalité profonde
elle masque l'absence de réalité profonde
elle est sans rapport à quelque réalité que ce soit: elle est son propre simulacre pur*¹⁸³.

Le quattro articolazioni di Baudrillard rendono esplicito il processo attraverso cui l'immagine può affrancarsi dal suo valore evocativo per *essere*, senza alcuna "referenzialità" (o legame) con un *rappresentato* o *rappresentabile*. Il termine rappresentazione da sempre intrattiene un singolare rapporto con l'assenza, in particolar modo con l'*evento finale*, improrogabile e immancabilmente assente-presente, che è la morte. In questo senso è significativo che nella monarchia francese si desse il nome di *représentation* alla statua mortuaria¹⁸⁴. Lo storico annalista Philippe Ariès scrive:

Quella di sottrarre il corpo alla vista non fu una decisione semplice. Essa non esprime un desiderio di anonimato. In effetti nei funerali dei gran signori, temporali e spirituali, il corpo nascosto nella bara, è stato subito sostituito dalla sua riproduzione in legno o in cera... questa statua del morto porta in francese un nome molto significativo: la *représentation* [rappresentazione]. Per essa gli artisti cercavano di ottenere *la maggiore somiglianza possibile*...¹⁸⁵.

In *Rappresentazione. La parola, l'idea, la cosa*, Carlo Ginzburg attraversa la storia del termine rappresentazione mettendolo in rapporto con il tema della morte. L'oscillazione tra sostituzione ed evocazione, insito nel concetto di rappresentazione, è evidenziata in apertura del saggio: "Da un lato la 'rappresentazione' sta per la realtà rappresentata, e quindi evoca l'assenza; dall'altro rende visibile la realtà rappresentata, e quindi suggerisce la presenza"¹⁸⁶. Nella voce *représentation* del *Dictionnaire universel* di Furetière (1690), si citano sia i manichini sia il lenzuolo funebre che anticamente rappresentava il sovrano defunto. Il luogo è vuoto. Il corpo manca. L'evento è molto, molto lontano.

In altri termini, Ernesto De Martino, indagando il vuoto rappresentazione-

¹⁸³ J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Edition Galilée, 1981, p. 17.

¹⁸⁴ Cfr. l'intervento di Francesca Gasparini, *supra*, pp. 24-32.

¹⁸⁵ P. Ariès, *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, Milano, Mondadori, 1992, p. 194.

¹⁸⁶ C. Ginzburg, *Rappresentazione. La parola, l'idea, la cosa*, in *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 82.

le provocato dalla scomparsa ultima, parla di *crisi della presenza*¹⁸⁷. Un attrito (insanabile, a volte) con la storia.

Esiste una linea nel teatro e nella drammaturgia del Novecento che dà idea di certi meccanismi della *tensione al superamento della rappresentazione* in termini di spodestamento (una crisi?) della storia/evento. La si rintraccia, operando una eccessiva (e)semplificazione, nella parabola che si tende tra Čechov e Beckett. Mi riferisco al fatto che ciò che è rappresentato si svolge quando l'evento è già successo o, addirittura, in sua totale assenza: la rappresentazione ha con il referente un rapporto singolare, che può definirsi di *estrema* lontananza ma anche di *reciproca* indifferenza. Nel caso degli autori citati, l'evidenza è chiara. Tutto è stato già detto, già fatto, la tragedia consumata, il mondo alla fine. Nel caso di Čechov questo si dipana, per esempio, in una struttura retorica finemente realistica (*pointillisme* definiva Ripellino questo dispositivo). L'immagine della postura di Anna Petrovna (accasciata con la testa sulla tastiera del pianoforte) con cui si apre il *Platonov* cechoviano introduce un elemento attivo, in modo diverso, anche nell'opera di Samuel Beckett. Il personaggio è "reduce" dell'evento. O della storia. O della tragedia.

Gilles Deleuze, per quanto riguarda Beckett, ha magistralmente messo in campo la categoria di *esausto*, che fa luce anche sull'elemento "apocalittico" della scrittura beckettiana.

L'esausto è molto di più dello stanco [...] l'esaurimento (esaustività) si accompagna a un certo sfinimento fisiologico: un po' come Nietzsche mostrava che l'ideale scientifico si accompagnava a una sorta di degenerazione vitale, per esempio nell'Uomo con la sanguisuga [...] l'esausto resta seduto al suo tavolo, "testa china appoggiata alle mani", mani sedute sul tavolo e testa seduta sulle mani, testa raso tavolo¹⁸⁸.

Si può parlare di rappresentazione che aspira e tende all'autoreferenzialità, essendo il referente oramai del tutto esangue e privo di azione. Eravamo stanchi di qualcosa. Siamo esausti di niente – scrive Deleuze. Il niente beckettiano/deleuziano è il vuoto della referenza. Il vuoto dell'evento e della storia. Anche se non sempre si tratta di un vuoto neutro, o senza conseguenze. Tracciare questo filo (da Čechov a Beckett) permette di entrare in un campo per cui, nel teatro del Novecento, il termine rappresentazione è il luogo in cui si manifesta un attrito irrimediabile con la storia e con l'evento.

Una singolare e originale forma assume, nel teatro di Carmelo Bene, il tema dell'oltraggio alla rappresentazione in quanto tributaria dell'antica metafisica dell'assenza. Ne è vessillo e gesto supremo quel *togliersi dalla scena* (o-scenità) alla base della *macchina attoriale*. Bene ha dato risalto al paradosso dell'origine e del simulacro, disintegrando l'antico dilemma *originale-copia*: "Da Aristotele ad Artaud, la riflessione sulla natura e sul senso del teatro ha messo

¹⁸⁷ E. De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

¹⁸⁸ G. Deleuze, *L'esausto*, Napoli, Cronopio, 2005, pp. 9-13.

in luce una aporia irrisolvibile, una contraddizione in termini [...], l'accordo fittizio tra *rappresentare* e *accadere*¹⁸⁹. Il *teatro senza spettacolo* – su cui l'attore imposta la Biennale Teatro di Venezia del 1989 – fonda un *altro* rapporto tra *originale* e *copia*. Ne *L'arte di stato*, contenuto ne *La voce di Narciso*, si legge: "L'irrepresentabilità dell'evento sulla scena inventa un controaltare in platea, nella *invisibilità della vita*"¹⁹⁰. L'attacco alla rappresentazione, identificata come *rappresentazione di stato*, è spesso feroce. Scrive Maurizio Grande:

La polemica contro la rappresentazione concerne innanzi tutto la denuncia e il rifiuto di un teatro di riproduzione dei "ruoli dell'Io" a scapito del soggetto. Ciò non significa negare ad ogni livello la forza della rappresentazione. Questa si fa strada tutte le volte che può evocare la presenza del soggetto nella *phoné*, dunque nella voce come interiorità presente dell'essere. [...] La parola dell'attore non rappresenta né riproduce le vicende dell'Io. *Presenta* sulla scena dell'Io (il teatro borghese di rappresentazione) il più irriducibile affronto alla "consolazione dell'identità" che mai sia stato tentato *all'interno* del teatro. Resta la *phoné* come evocazione dell'impossibile onnipotenza di Narciso tradito. Resta l'auto-affermazione del desiderio di sé come presenza del soggetto negatosi all'Ego. Il patetico denuncia la sconfitta eroica del soggetto nella parodia dell'Io, nella "sincerità della catastrofe" di fronte all'Altro che nega una onnipotenza titanica nel soggetto che soccombe affermandosi come "irrepresentabile"¹⁹¹.

L'oltraggio alla rappresentazione è caratterizzato, nel pensiero di Bene, da una miscredenza nel valore della storia, che è per lui nell'ordine dell'impen-sabile e dell'irrepresentabile, idea sulla quale si fonda *Lorenzaccio*, spettacolo debuttato nel 1986 e pubblicato in forma di racconto:

Si può azzardare un gesto, non mai compierlo. Ogni azione, per quanto comprensibile, è impensabile, e la Storia è un'ipotesi dell'antefatto, o il dizionario del mai accaduto. Resta il "misfatto", di che va fiero ogni storicismo: il misconoscimento d'ogni fatto, consegnato dal vuoto all'eresia della storia irreali dell'essere. [...] Numerazione e nominazione è la Storia; storiografia dei morti che mi esclude. Vivente, io sono incomprendibile alla Storia; così come la Storia non mi riguarda¹⁹².

È evidente che l'*inattualità*¹⁹³ che Bene conferisce all'evento è di ascendenza nietzschiana. In molti passaggi dei suoi scritti l'attore parafrasa Nietzsche senza dichiararlo apertamente. Ma ciò che è più interessante è che questa idea di storia permea, poi, sia il lavoro dell'attore che l'intera sua scena. Per esempio l'uso del suono e del rumore che *anticipa* ogni *dinamica gestuale* di Lorenzo svilendone il senso e creando uno *scandalo asincrono*, una sorta di *risonanza spropositata* che beffeggia ogni possibilità di azione:

¹⁸⁹ M. Grande, *La macchina antilinguaggio*, in *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, Venezia, Marsilio, 1990, p. 94.

¹⁹⁰ C. Bene, *Opere*, Milano, Bompiani, 1995, p. 1030.

¹⁹¹ Ivi, p. 993.

¹⁹² C. Bene, *Lorenzaccio*, in *Opere*, cit., p. 10.

¹⁹³ Cfr. F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Milano, Adelphi, 2006.

Lorenzaccio è quel gesto che nel suo compiersi si disapprova. Disapprova l'agire. E la Storia Medicea, dispensata, non sa di fatto stipare questo suo (?) enigma eroico; ha subito e glorificato di peggio questa Storia. Ma le cose son due: o la Storia, e il suo culto imbecille, è un'immaginaria redazione esemplare delle infinite possibilità estromesse dalla arbitraria arroganza dei "fatti" accaduti (infinità degli aventi abortiti); o è, comunque, un inventario di fatti senza artefici, generati, cioè, dall'incoscienza dei rispettivi attori (perché si dia un'azione è necessario un vuoto della memoria) che nella esecuzione del progetto, sospesi al vuoto del loro sogno, così a lungo perseguito e sfinito, dementi, quel progetto stesso smarrirono, (de)realizzandolo in pieno¹⁹⁴.

Lorenzaccio con gesto iconoclasta distrugge storia e memoria attraverso il culto umanistico della copia e del *doppio ritardo* dell'azione-evento:

Cominciò a "rovinare le rovine", quelle dell'arco di quel Costantino che, impugnata la croce dall'elsa, legittimò il ridicolo della fede e la mondanità temporale dell'Essere¹⁹⁵.

In altri casi Carmelo Bene gioca la *distanza* e la *differenza* dalla storia in termini di non-contemporaneità:

Shakespeare e Marlowe sono rivisitabili, al contrario delle "ipotesi" stoltissime della troppa *saggistica* aggiornata, proprio perché [...] – beati loro e noi – *non ci sono* per niente "*contemporanei*". A loro mi accomuna questa *distanza immensa*, un'aria, non un'area. Mi sento a mio bell'agio di giocare momento per momento, deconcettualizzata, la *differenza* che mi "*ripete*"¹⁹⁶.

Inoltre il tema della rappresentazione, nella scrittura di Bene, si lega, anche, a due dei sostrati classici e irriducibili che il termine possiede. La morte e la tragedia. Sospendere l'una equivale a sospendere l'altra. Lo si esplicita in un raffinatissimo passaggio su un racconto delle *Mille e una notte*:

Basti rileggere il più bel racconto delle Mille e una notte: ...Alisciar, dopo il suo tanto affanno sperperato a rapire la sua bella, che, innamorata, l'attende all'alba, stremato sotto la finestrella di lei s'addormenta. Questo è sublime. E così, sul mio tappeto di scena, s'addormentano a turno Romeo e Giulietta, Mercuzio, Riccardo III. [...] A teatro questa favola non era mai stata vissuta come avventura metodologica e poetica. Sulla mia scena del "dispiacere", proprio come Alisciar, i frantumi del mio discorso non più mio s'addormono come la polvere sui tappeti, disillusa da un lato di vento [...]¹⁹⁷.

Assumere la favola di Alisciar *come avventura metodologica e poetica* – nel modo in cui Bene invita a fare – implica il rifiuto della morte. *Addormirsi e non più morire*. Nel teatro del non-evento, della non-storia, la rappresentazio-

¹⁹⁴ C. Bene, *Lorenzaccio*, in *Opere*, cit., p. 9.

¹⁹⁵ Ivi, p. 11.

¹⁹⁶ C. Bene, *La voce di Narciso*, in *Opere*, cit., pp. 1007-8.

¹⁹⁷ Dialogo tra C. Bene - A. Signorini - S. Colomba, in C. Bene, *La voce di Narciso* (a cura di S. Colomba), Milano, Il Saggiatore, 1982, p. 164.

ne della morte non è ammessa, significherebbe cedere alle leggi del *mondano* e alla logica del personaggio. La galleria di *pueri aeterni* disegna, nell'opera beniana, un ricco ventaglio di sfaccettature della lotta contro il divenire e contro la storia. Da Narciso a Pinocchio, attraverso le immagini di Beatrice novenne fino a Ofelia-Lili dal corpo sottile. Morte e storia (ma anche tragedia, da qui la sospensione del tragico) sono intimamente connesse nell'opera di Bene e sospenderle equivale a negare ogni legittimità alla rappresentazione. A volte – dice Carmelo Bene – l'eco dei morti interferisce e spezza questa sospensione. È la *mania rappresentativa* a replicare la sua presenza, il suo statuto nel mondo e in scena. Si tratta dell'unica possibilità che Bene concede allo *statuto rappresentativo* perché questa irruzione – l'eco dei morti, di chi manca – può produrre poesia. *Tutto il resto è teatro.*

Tu manchi.
Sento nel dire quanto sei stanca.
Oh riposa, oh riposa. È forza
anche per te morire
di tanto in tanto...¹⁹⁸.

Di *tanto in tanto* è il tempo-durata della morte e della *rappresentazione* e, dunque, infine, dello spettacolo che *s'ha da non fare*.

I sussulti dei “poveri morti” sono le interferenze nella sospensione del Tragico: sono gli eroici sussulti dell'io tragico convenzionale che il soggetto bambino autorizza per deriderli. È l'identità rappresentativa che maldestramente fa capolino nel deserto vuoto, dove si vuole e disvuole il volere stesso e non questo o quell'oggetto specifico¹⁹⁹.

Vi sono differenti maniere in cui prende forma il concetto di rappresentazione negli scritti di Bene. Se ne proverà qui a comporre una serie di esempi, che non oltrepassano la semplice foggia dell'annotazione a partire da alcuni passaggi dei suoi scritti e in virtù di un presupposto. E cioè che la scrittura di Carmelo Bene sia voce di un pensiero che può esistere autonomamente dalla pratica scenica, possedendo una forte connotazione insieme letteraria e speculativa.

Si attraverseranno, dunque, alcuni luoghi della prassi-teoresi beniana in cui si esautora la rappresentazione, coagulandoli in tre immagini successive: 1. L'addio. 2. La toeletta dell'assenza. 3. Abitare la battaglia. Si tratta di alcuni di quei dispositivi del “togliersi dalla scena” e dalla storia.

L'addio

A più riprese, nei suoi scritti, Carmelo Bene evoca il leggendario Teatro

¹⁹⁸ C. Bene, *Sono apparso alla Madonna*, in *Opere*, cit., p. 998.

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 999.

Laboratorio diretto dal cavaliere Palmi e dalla signora D'Origlia. Di questo luogo narra *fatti incredibili e straordinari*, tutti inerenti a una *depensata* (perché inconsapevole) totale demolizione della finzione e del rito teatrale nella sua impalcatura rappresentativa. In questa direzione vanno lette le amnesie sceniche del vecchio cavaliere Palmi:

Un teatro di questa grandezza, anche se involontaria, io non l'ho più veduto. Davanti alle amnesie disumane, che si spalancavano a tradimento nel cavalier Palmi, non restava che inginocchiarsi. Vuoti abissali di scena sempre più frequenti nell'età che si inoltrava nel cavaliere che per trarsi di impaccio, negli ultimi anni, colmava con un perentorio fuor di copione "Addio!"... vacillava il senno della parte e subito il fortunato "Addio... Addio!". Anche in uno stesso spettacolo una sequela di amnesie si risolvevano in una sequenza di "Addio!" - in tutte le intonazioni, dalla mestizia all'enfasi, secondo le occasioni. Addio al teatro, addio alla menzogna, addio a sé stesso, addio a tutti, addio agli attori-interpreti e addio alla identità, ma addio per sempre²⁰⁰.

Il teatro di Carmelo Bene comincia dall'addio. E poi c'è la non-storia, il non-evento e infine il sonno di scena, ciò che spesso denomina la *non-morte di Sardanapalo*. Le amnesie del signor Palmi sono *derisioni ai danni dell'identità*, ai danni del feticismo del ruolo e del personaggio che, secondo le leggi della rappresentazione, muore. Carmelo Bene non muore mai, casomai si addormenta come Otello: *...Ah, ecco... una volta io... ad Aleppo...(e cade nel sonno)*.

Cominciare dall'addio è spezzare ulteriormente il potere supremo e incontrastato della rappresentazione. In questo senso la nascita e il debutto sono necessità imposte e sempre premature:

La nascita è un debutto prematuro, come il *Caligola al teatro delle Arti* nell'ottobre del '59 a Roma. Bisognava *debuttare*: è sempre stata una necessità imposta²⁰¹.

L'esserci in generale è *piegato alla volgarità della rappresentazione*:

Si è costretti all'*esserci* trafelato: questo piegarsi alla rappresentanza, ai libri, a questa *nourriture* della quale avrei fatto assolutamente a meno. Non si scampa alla volgarità dell'azione, alla scoreggia drammatica della rappresentazione di Stato. Si è obbligati allo scandalo, quasi fosse la "prima comunione" con l'*indifferente* prossimo tuo, con l'odiato condominio che non detesterai mai quanto te stesso²⁰².

La toeletta dell'assenza: esercizi

"Non esisto: dunque sono. Altrove. Qui. Dove?". È la premessa con cui

²⁰⁰ Ivi, p. 1078.

²⁰¹ C. Bene, *Autografia di un ritratto*, in *Opere*, p. VI.

²⁰² *Ibidem*.

Carmelo Bene apre *La voce di Narciso*²⁰³. Questo non-luogo è lo spazio (scenico) nel quale si muove l'Attore-Vampiro prostrato ai piedi di un'immensa cornice vuota. L'assenza è il suo fondamento ontologico, il *manque* del suo non-essere. L'Attore-Vampiro esercita il togliersi dalla scena (del mondo) con la *quotidiana toeletta della propria assenza*, compiendo tutti i giorni gli *abituati esercizi* necessari a dispensarlo dalla logica *del mondo in quanto rappresentazione*:

La dottrina dei morti definitivi mi comanda i miei abituali esercizi che, ormai soli, mi dispensano dalla umana energia volitiva, dalla logica vanità delle occasioni d'amore, del mondo in quanto rappresentazione²⁰⁴.

Gli esercizi dell'Attore-Vampiro spengono ad uno ad uno i lumi del *dover essere*. Resta il *non*:

Dunque, ogni sera, ogni attimo in cui si fa sera, dopo aver sbrigato le proprie devozioni alla sua spropositata cornice vuota; spenti uno ad uno accuratamente i lumi del "dover essere", – ma non poi tanto accuratamente –, il vampiro si sforza di prendere sonno nella sua bara-letto Ed ecco la sua inquietudine da non-morto. Il suo *non*²⁰⁵.

Così giunge l'afasia del linguaggio (*la balbuzie, gli spasimi inumani, i grugniti, gli eccessi di tosse convulsa, il nominare insensato*) che fa frantumare il teatrino dell'io. È la *scrittura vocale* a farsi strada:

Nella ridda beffarda degli infinitamente stessi proponibili gesti, il dannato esercizio dell'Attore-Vampiro è unicamente teso a estrarre dal cervello ogni altra cosa possibile che non sia quell'unica inesistente che soltanto una scrittura vocale può vaneggiare²⁰⁶.

In un altro passaggio:

Frequentando la di-scrittura scenica, non si può rinunciare alla necessità di verificare la *in-gloriosità del corpo auto-attoriale* (aprassia-afasia) nell'esercizio (agrafia) del *corpo tipografico*. Così come il teatro è *tolto di scena*, anche la prassi della scrittura è un *togliere* dalla scena della pagina.

Se l'*orale* del non luogo teatrale (e della ricerca del non voler trovare) è *possibile* perché irrepresentabile, lo *scritto* è mera rappresentazione *impossibile*, perché già compiuta²⁰⁷.

Scrive ancora Maurizio Grande:

Se non si riconosce la condizione metafisica della rappresentazione, si scivola

²⁰³ C. Bene, *La voce di Narciso*, in *Opere*, cit., p. 995.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 996.

²⁰⁶ *Ivi*, p. 998.

²⁰⁷ C. Bene, *Opere*, cit., p. 3.

nella presenza assoluta come sublimazione estetica o esistenziale del soggetto o del reale scambiata per superamento del linguaggio e dell'ordine simbolico²⁰⁸.

Diversamente, se si riconosce potere alla rappresentazione, quest'ultima diviene rappresentazione di stato e l'attore un *egoguitto*:

Nel poverismo della rappresentazione si alternano più o meno grandi "attori" che imiteranno, senza mai riuscirvi, gli arroganti, improvvisati egoguitti spettatori, incoraggiati dallo spettacolo dei ministeri alla insensata quotidiana rappresentazione di stato²⁰⁹.

L'Attore-Vampiro beniano, al contrario, è mancanza di sé, la sua esistenza generandosi nel suo stesso *venir meno*:

Nel teatro del non-rappresentabile, *l'Attore è infinito*. È l'infinito della disattenzione para-statale. È l'infinito della mancanza di sé. Mancanza non è un temporaneo venir meno dell'essere. È l'esistenza tutta un venir meno²¹⁰.

Abitare la battaglia

In *Sono apparso alla Madonna* Carmelo Bene scrive: "*Abitare la battaglia* è il termine che più mi riguarda". Si tratta del titolo di un libro di Gabriele Baldini²¹¹ sul melodramma di Verdi. Le battaglie verdiane sono sempre per natura *domestiche* (anche se in musica, anche se a Legnano); l'eroismo romantico e la passione esaltante per la patria si svolgono dentro le quattro mura di casa. Nell'assumere il titolo-formula baldiniano è in atto un altro dispositivo del togliersi dalla scena e dalla rappresentazione. Carmelo Bene si sottrae allo scontro nel *non esserci* nel campo delle *sue* battaglie – dice. Eccedere il tragico significa non arrendersi al Destino, cancellare ogni possibilità di gioco dialettico, azzerare lo scontro. È così che Riccardo III affronta il nemico dal suo letto: "Un cavallo, un cavallo! Il mio regno per un cavallo!". In questa direzione anche la prassi dell'attore monologante ha a che vedere con l'annientamento della rappresentazione:

Sospensione del tragico è, tra l'altro, *sospensione del dialogo*. (E sì che il "monologo" è da sempre stato considerato la forma "nobile" dell'arte drammatica. E il "dialogo", la sua volgarizzazione didascalica, dialettica. Eppure anche i "grandi" attori contemporanei, si sforzano di smembrare il vaneggio del monologo in frammenti dialogici [...])²¹².

Monologare è togliere la voce all'*Altro*, renderlo mero fonema attraverso lo

²⁰⁸ M. Grande, *La macchina antilinguaggio*, in *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, cit., p. 109.

²⁰⁹ C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., p. 999.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ G. Baldini, *Abitare la battaglia*, Milano, Garzanti, 1970.

²¹² C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., p. 1000.

squartamento eliogabalico della frase, come fa Tamerlano il Grande: nessuno spazio allo scontro tragico e alla morte. Nessuna possibilità alla rappresentazione.

Artaud. Brevissime conclusioni

In una delle prime note delle Opere complete, a limine di *Lorenzaccio* (1986), *Nostra Signora dei Turchi* (1964) e *Credito italiano* (1965), Carmelo Bene fa, più di una volta, esplicito riferimento ad Antonin Artaud. Evidentemente non si esaurisce, in questo nesso, il legame tra Bene e Artaud, che andrebbe indagato altrimenti e non solo su di un piano di genealogie dichiarate. Tuttavia il legame con Artaud è spesso innescato dal tema della rappresentazione.

La *parola prima delle parole*, nello smembramento del corpo di Antonin Artaud, è lacerazione ossessiva e inconsolabile rimpianto d'*unità originaria*. L'*automatismo della parodia sincera nel teatro senza spettacolo* della macchina attoriale è regressione festosa al deserto delle forme, al di qua del *prima e dopo della parola*, è disumano rifiuto d'*esprimere alcunché*; antiumanistico e antiartistico, è frantumazione del linguaggio e della Storia del catasto simbolico; cieco solletico dell'*inorganico*, cristallizzata materia refrattaria ai capricci della forgia, insensibilmente velata da una *nostalgia delle cose che non ebbero mai un cominciamento*.

La teoria-prassi scenica artaudiana, dalla concezione dei testi all'esecuzione – addirittura coreografica – degli spettacoli fu un vero fallimento (Artaud rimane nella rappresentazione), “un incidente di percorso” nella sua dolorosa e sfolgorante di-scrittura della lingua francese, mai così *follemente* depensata e torturata, da Rabelais ai nostri squallidi giorni estetici. Mai l'*euro-arte* fu così *scartata*. A dispetto d'ogni paternità autoriale, Artaud è la sua stessa opera vi-
visezionata²¹³.

Artaud è nella rappresentazione?

Sara Baranzoni

DALLA PAROLA SPECULATIVA ALLA FIGURA SPECULARE Klossowski e la teatralità del simulacro

Come punto di partenza per una riflessione sul ruolo e sul destino della rappresentazione²¹⁴, imprescindibile per chiunque si situi in una posizione di

²¹³ C. Bene, *Opere*, cit., pp. 3-4.

²¹⁴ La presente riflessione, originata dall'intervento proposto da De Marinis, ha tratto successivamente particolare ispirazione dalla lettura di P. Klossowski, *Simulacra. Il processo imitativo*

osservazione del teatro, vorrei proporre alcune suggestioni filosofiche: il tentativo di andare *contro la rappresentazione* non è infatti una prerogativa teatrale, ma appartiene all'intero panorama artistico-culturale novecentesco, che tenta di rileggere criticamente tale concetto non accettandolo più come strumento universale di produzione di sapere e di opere.

Notoriamente, nell'epoca che si apre con l'annuncio nietzschiano della "morte di Dio", con il Dio, primo garante della soggettività personale, va a scomparire anche la possibilità di riferirsi ad un nucleo originario stabile e immutabile²¹⁵. Una perdita che da subito va a nutrire nuove possibilità per artisti e pensatori, da quel momento sempre più inclini a muoversi verso una radicale ristrutturazione del proprio linguaggio, in particolare dal punto di vista pittorico e plastico. È con la pittura e il teatro, arti rappresentative per eccellenza, che appaiono i primi tentativi di esplorare natura e significati attraverso lo sconvolgimento della visione naturalistica della realtà.

Attraverso uno scambio continuo con le discipline del pensiero, si enucleano proposte innovative e spesso radicali, rivolgendosi contro le proprie origini legate a mimesi e rappresentazione. La rappresentazione parla di teatro già dalla sua etimologia, in quanto presentazione di un qualcosa destinato a uno sguardo. Scrive Jean-Luc Nancy,

nella parola *re-praesentatio* il prefisso *re-* non è ripetitivo ma intensivo. [...] La *repraesentatio* è una presentazione sottolineata (rafforzata nel suo tratto e/o nell'apostrofe: destinata ad uno sguardo determinato). Perciò la parola prende il suo primo senso dall'uso che se ne fa nel teatro (dove [...] si distingue nettamente dalla "ripetizione") e dal suo antico significato giuridico: produrre un documento, una prova o anche nel senso di "fare, osservare, esporre con insistenza"²¹⁶. Il termine latino traduce il greco *hypotyposis*, che indica uno schizzo, uno schema, la presentazione dei tratti di una figura nel senso più ampio, senza alcuna idea di ripetizione (nella retorica la parola indica la messa in scena di persone o cose come viventi davanti a noi: è ancora di teatro che più o meno si tratta...). Da qui deriva anche l'uso psicologico e filosofico del termine: la rappresentazione mentale o intellettuale, all'incrocio tra immagine e idea, non è in primo luogo la copia della cosa, ma la presentazione dell'oggetto al soggetto²¹⁷.

Evidentemente, la rappresentazione non si occupa soltanto di rendere presente un qualcosa, ma anche già di attribuirgli un senso, un significato, inscrivendolo in una narrazione:

nell'arte. A cura di A. Marroni, Milano, Mimesis, 2002.

²¹⁵ Cfr. P. Klossowski, *Simulacra*, cit. Tra gli studi su Nietzsche si vedano soprattutto quelli dello stesso Klossowski, in particolare *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1969 (Trad. it. di E. Turolla, *Nietzsche e il circolo vizioso*, Milano, Adelphi, 1981), ma anche G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962 (trad. it. di F. Polidori, *Nietzsche e la filosofia*, Milano, Feltrinelli, 1992 e, in edizione con altri testi, Torino, Einaudi, 2002).

²¹⁶ Qui il testo citato riporta una nota che ometto per semplificare la lettura.

²¹⁷ J.-L. Nancy, *La représentation interdite*, Paris, Éditions Galilée, 2002. Trad. it. di A. Moscati, *La rappresentazione interdetta*. In J.-L. Nancy, *Tre saggi sull'immagine*. Napoli, Cronopio, 2007, pp. 67-68.

La rappresentazione è una presenza presentata, esposta o esibita. Essa non è dunque la pura e semplice presenza: non è l'immediatezza dell'essere-posto-là, ma libera la presenza da questa immediatezza, facendola vedere *in quanto* questa o quella presenza. La rappresentazione, in altre parole, non presenta mai qualcosa senza esporne il valore o il senso – se non altro il senso minimo dell'essere-là, davanti a un soggetto²¹⁸.

A partire da queste definizioni possiamo già intuire un possibile percorso di emancipazione. Come ricorda De Marinis²¹⁹, nel Novecento teatrale il concetto di rappresentazione va doppiamente in crisi, sia quando si spezza il rapporto con un testo drammatico di riferimento o, come già menzionato, quando si perde il riferimento a un *altro*, un'*altrove*, un originario non presente e ideale. Seguendo Nancy, però, individuerei un'ulteriore rottura del nucleo rappresentativo quando si viene a interrompere la possibilità dell'attribuzione di un senso legato a una narrazione preesistente o deducibile. Nancy, citando Heidegger, parla a proposito di *Wink*, ossia “gesto senza fine”, e “segno che non significa”, un tipo di segnale orientato soltanto “alla necessità di creare e rivelare un mondo”²²⁰.

Ancora.

Deleuze sostiene che andare contro la rappresentazione significa

enunciare una filosofia del fantasma che non sia subordinata, mediante la percezione o l'immagine, a un dato originario, ma che gli renda il suo valore lasciandolo tra le superfici con cui è in rapporto, nel rovesciamento che fa passare tutto l'interno all'esterno e tutto l'esterno all'interno, nell'oscillazione temporale che lo fa sempre precedersi e seguirsi²²¹.

È insomma

inutile andare a cercare dietro al fantasma una verità più vera di lui, della quale esso sarebbe una sorta di segno confuso (inutile dunque “sintomatologizzarlo”); inutile anche imbrigliarlo con figure stabili [...]. Bisogna lasciare che [i fantasmi] si producano al limite dei corpi: contro di essi, perché vi si incollano e vi si proiettano, ma anche perché li toccano, li tagliano, li sezionano, li regionalizzano, ne moltiplicano le superfici; ma sempre e comunque all'esterno. [...] I fantasmi non sono un prolungamento degli organismi nell'immaginario, ma topologizzano la materialità del corpo. Bisogna dunque liberarli dal dilemma vero-falso, essere-non essere (che altro non è se non la differenza simulacro-copia che risuona una volta per tutte), e lasciarli alle loro danze, ai loro giochi di mimi, come degli “extra-esseri”²²².

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ Cfr. M. De Marinis, testo base, *supra*.

²²⁰ Cfr. J.-L. Nancy, *L'arte oggi*, in J. L. Nancy, G. Didi-Huberman, N. Heinich, J. C. Bailly, *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, a cura di F. Ferrari, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 16-17.

²²¹ M. Foucault, *Theatrum Philosophicum*, in “Critique”, n. 282, novembre 1970. Ora in M. Foucault, *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, 1994, vol. I, pp. 75-99 (trad. it. in “aut-aut”, n. 277/278, 1997, p. 57).

²²² *Ibidem*.

Ed è *in primis* la pittura – scrive sempre Deleuze – che “si propone direttamente di liberare le presenze che stanno sotto la rappresentazione, di là dalla rappresentazione”²²³.

Lasciamo per il momento fluttuare come suggestioni questi accenni filosofici, e introduciamo la figura di Pierre Klossowski²²⁴, noto soprattutto come filosofo e romanziere, ma che a partire dal 1975 abbandona la ricerca sulla parola scritta trovando nella pittura la modalità ideale e unica per esprimere le sue visioni. Perché trascinarlo in una riflessione sul teatro? Innanzitutto, è innegabile una vicinanza di territori di indagine: egli, pur sostenendo di voler “riabilitare il senso imitativo dell’arte”, traccia con la sua opera un percorso che conduce al di là della rappresentazione senza dimenticare la Figura, tema che ha stimolato molteplici estetiche del teatro contemporaneo. Anche se in realtà quella che si evince dalle molteplici produzioni klossowskiane si può piuttosto considerare un’*inestetica*. O ancora meglio, un’*inestetica del simulacro*, nella quale la classicità delle forme non si annienta totalmente ma muta facendosi carico dei temi cari alla filosofia post-strutturalista, tra cui la tensio-

²²³ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris, La Différence, 1981. Trad. it. di S. Verdicchio, *Francis Bacon. Logica della sensazione*. Macerata, Quodlibet, 1995, p. 112.

²²⁴ Pierre Klossowski, nato a Parigi nel 1905 da genitori polacchi, è stato romanziere, filosofo, disegnatore, saggista, pittore, e cineasta. Fratello del pittore Balthus (il cui vero nome era Balthazar Klossowski), fu educato tra gli altri da Rainer Maria Rilke (compagno della madre) e da André Gide.

A partire dagli anni '30 inizia un'intensa attività di traduzione di opere letterarie e filosofiche; inoltre partecipa all'attività culturale e politica delle avanguardie artistiche francesi, collaborando anche a progetti teatrali con Artaud. Parallelamente si avvicina al Fronte Popolare, interessandosi alla possibilità di utilizzo dell'arte per propaganda politica. Ciò, unito al fascino per il ruolo delle nuove tecnologie nell'arte, lo porta a stringere amicizia con Walter Benjamin e a tradurlo in francese. In seguito stringe una forte amicizia anche con Georges Bataille, col quale fonda le riviste *Contre-Attaque* e *Acéphale*. Per un certo periodo si dedica agli studi religiosi, ma nel 1947 torna laico e si sposa. In questo periodo aderisce momentaneamente all'esistenzialismo, scrivendo anche sulla rivista di Sartre *Les Temps Modernes*.

Negli anni '50 inizia la sua attività di romanziere, il cui prodotto più importante sarà la trilogia di Roberte (*Les lois de l'hospitalité*, in cui Roberte è una sorta di alter ego della moglie), presente come *segno unico* anche in molti altri romanzi. Klossowski fu molto apprezzato dalla critica, in particolare da Blanchot e Deleuze, col quale intratterrà una profonda amicizia.

A partire dal 1975 Klossowski abbandona la sua attività di scrittore per dedicarsi esclusivamente alle arti visive: pittura e fotografia. Già in passato aveva prodotto dei disegni per contornare le sue opere letterarie ed alcuni quadri, ma da questo momento attua il completo *passaggio dalla parola all'immagine*, “dallo speculativo allo speculare”, per utilizzare una sua espressione. Ciò coerentemente con la sua opera filosofica, dove denuncia la falsificazione che il “codice dei segni quotidiani” attua nei confronti dell'esperienza mediandola, mentre la raffigurazione per immagini sarebbe più immediata, riuscendo a costituirsi come simulacro.

Negli anni '70 avviene anche il fortunato incontro con Carmelo Bene, sul quale scrive due saggi (tra cui *Cosa mi suggerisce il gioco ludico di Carmelo Bene*, in C. Bene, *Otello, o la deficienza della donna. Con saggi critici di G. Deleuze, P. Klossowski, M. Grande, G. Dotto, J. P. Manganaro, Feltrinelli*, Milano, 1981). Bene avrebbe dovuto metterne in scena il romanzo *Le Baphomet* (1965) alla Biennale di Venezia 89/90, ma all'ultimo declina l'impegno.

Le opere pittoriche di Klossowski saranno esposte in tutto il mondo, con crescente successo anche critico.

Klossowski muore a Parigi il 12 agosto del 2001, all'età di ottantasei anni, poco dopo il fratello Balthus.

ne della lotta impulsionale, la fine del soggetto e la valorizzazione del senso, per arrivare a parlare di una “sensazione del sentire” o di una “percezione del percepire” su cui si basa il rapporto tra artista, opera e spettatore²²⁵.

Inoltre, constateremo che la stessa opera pittorica di Klossowski si può avvicinare a un gesto teatrale, sia per esplicita dichiarazione dell'autore, che di frequente si paragona a un regista per il tipo di messa in scena comune a tutta la sua produzione artistica²²⁶, sia per caratteri intrinseci. Vediamo ora come si esplica questo rapporto, sempre oscillando tra questioni teoriche e aspetti visivi.

Figurazione e rappresentazione

Abbiamo detto che Klossowski intende riabilitare il senso imitativo dell'arte tradizionale, ma senza iscriversi nell'orbita della rappresentazione. Difatti, con il termine imitazione egli non intende la volontà di creare una copia della realtà/natura, ma quella di coglierne il senso impulsionale:

Il richiamo al senso imitativo dell'arte non suggerisce la pedissequa rappresentazione di qualcosa di cui vogliamo realizzare un doppione, piuttosto individua la capacità di sedurre, captare, esorcizzare, riprodurre un incommunicabile insignificante. Il pittore imita qualcosa cui si sente incatenato, di cui non può fare a meno e che tuttavia gli sfugge: questo qualcosa può solo rappresentarlo in un rapporto imitativo. Imitare vuol dunque dire stabilire un controllo sul proprio caos impulsionale, farlo divenire leggibile, trasmissibile, comunicabile. [...] Dominare il caos che si è²²⁷.

Quel qualcosa a cui il pittore si sente incatenato non è un modello originale a cui rifarsi ma una visione in sé ininsegnabile e inesprimibile che gli si presenta, e alla cui base sta quel fondo dove si esprimono le forze pulsionali dell'individuo, che sono prive di senso, scopo, intenzione. Una visione che ossessiona talmente il soggetto da dover essere in qualche modo esorcizzata attraverso la sua attualizzazione. Le possibilità che si aprono sono molteplici, e il primo tentativo di Klossowski, forse il più affine alla sua sensibilità, è quello della rappresentazione tramite la parola. Ma dopo qualche tempo, egli arriva a constatare il fallimento di tale metodo: la raffigurazione della realtà che si attua attraverso il linguaggio è una falsificazione, sostiene, perché porta alla svalorizzazione dell'esistenza mediante una parola che, separata dall'esperienza emotiva, ne prende il posto. Il linguaggio infatti tende a porsi come verità in sé, occultando l'indicibile, cioè quello stesso fondo impulsionale che genera

²²⁵ Cfr. P. Klossowski, *Simulacra*, cit.

²²⁶ “Per me, il film, i quadri, è uno spettacolo. [...] Anche quando descrivo una situazione che non è resa immediatamente dall'immagine è sempre uno spettacolo”. P. Klossowski, *Simulacra*, cit., p. 69. “I miei quadri hanno un carattere teatrale, scenico, drammaturgico”. Ivi, p. 79. “Direi che sono un drammaturgo. I miei quadri, così come i miei testi, sono di ordine drammaturgico”. Ivi, p. 80.

²²⁷ Ivi, pp. 26-27.

la visione²²⁸. Inoltre, attraverso l'imposizione di un'identità fittizia, che è a sua volta un'ulteriore falsificazione della realtà psichica composta invece da una pluralità di forze non riconducibili all'unità, la realtà viene doppiamente falsificata. In altre parole, attraverso la mediazione linguistica prima si costituisce l'identità, che dissimula la differenza dell'individuo, e poi, avvicinandosi al piano della compressione, ci si allontana ulteriormente da quel nucleo indicibile che invece dovrebbe essere proprio ciò da manifestarsi.

Il fallimento della scrittura, nel tentativo di ricostruire la visione senza dar luogo a fraintendimenti, si accompagna nella riflessione di Klossowski a quello della rappresentazione in senso tradizionale: essa, servendosi di argomentazioni che implicano l'intervento delle facoltà razionali, prevede a sua volta un filtro da parte della coscienza che le fa perdere tutta la forza della visione originaria²²⁹.

A quel punto, l'unica alternativa rispetto alla violenza dell'interpretazione imposta dal linguaggio è intravista nell'arte e nell'immagine. Infatti, come suggerisce Deleuze, "in arte [...] non si tratta di riprodurre o inventare delle forme, bensì di captare delle forze. È per questa ragione che nessuna arte è figurativa"²³⁰. Klossowski aggiunge che attraverso l'arte è possibile andare al di là del linguaggio creando una nuova coerenza, basata sempre su un codice di segni quotidiani, ma che, invece di considerare il codice come verità negando l'incomunicabile, rimandi costantemente alle forze che lo compongono. L'arte si costituisce istituendo un rapporto di rassomiglianza (e non di rappresentazione) con le forze del reale, che lascia sussistere l'indicibile rinviando ad esso con un segno unico: un'immagine, che restituisce l'incomunicabile proprio mediante tale rassomiglianza. Così, dopo una serie di tentativi fortuiti, Klossowski decide di passare "dal far capire al far vedere"²³¹, cioè dalla scrittura al disegno. Perché nella sua idea, "far vedere" non significa far comprendere attraverso la pittura, ma cercare il modo di condividere in maniera diretta e non mediata quel motivo che ossessiona il soggetto.

Una pittura, dunque, che vada oltre la rappresentazione, intesa non solo come "regime operativo e tecnico particolare"²³², ma anche come figurazione,

²²⁸ Un'analogia riflessione è portata in campo teatrale da Carmelo Bene: la parola non è più rivelazione (*logos*) ma falsificazione della realtà, mezzo che non semplifica ma mina ogni possibilità di espressione. Ed oltre, si vedano i molteplici tentativi contemporanei di una drammaturgia che tenta di andare contro la parola in parte abbandonandola (per un teatro centrato sulla Figura e sulla sensazione invece che sul senso) o scarnificandola, svuotandone il senso dall'interno, in una sorta di "parola apparente", che si costituisce come maschera del vuoto (di senso).

²²⁹ "Klossowski afferma che preliminarmente ad ogni espressione, sia essa letteraria o artistica, ciò che gli si impone è una visione, e quando dice di trovarsi sempre e comunque sotto la costrizione di un'immagine dice già qualcosa sull'insegnabilità di tale sentire [...]. Ma trovarsi sotto l'azione coercitiva di una visione significa annunciare che lo strumento privilegiato per tale divulgazione non può essere un testo argomentativo, invece lo deve essere sicuramente ed essenzialmente un meccanismo il cui impatto con un ipotetico pubblico è immediato, dunque non rinviato a un'elaborazione meramente mentale ed intellettuale. Così, [...] la condizione intellettuale è superata da quella spaziale". A. Marroni, *Klossowski demone dei simulacri*, in P. Klossowski, *Simulacra*, cit., p. 16.

²³⁰ G. Deleuze, *Francis Bacon...*, cit., p. 117.

²³¹ Ossia, "dallo speculativo allo speculare".

²³² J. L. Nancy, *La représentation interdite*, cit., p. 66.

e cioè, unione di narrazione e illustrazione²³³.

Il simulacro

La pluralità di forze che sta alla base della visione non si può dunque esprimere a parole ma solo con un mezzo che, avvicinandosi all'immediatezza dell'emozione derivante dalla visione ossessionante, abbia un rapporto di presa diretta con essa, e un impatto immediato sul pubblico-destinatario. Per questo,

il solo mediatore che possa esprimere ciò che "vuole" il fantasma è essenzialmente l'arte, la quale con i suoi procedimenti convenzionali riproduce nelle sue figure le condizioni di intensità impulsionali che hanno composto il fantasma. Il simulacro è, in rapporto all'intelletto, la licenza da questo concessa all'arte: una sospensione *ludica* del principio di realtà²³⁴.

Ecco che interviene il concetto di simulacro: non un diretto prodotto del fantasma ma una sua ingegnosa riproduzione, una sorta di macchina legittimata a esorcizzare l'incomunicabile, l'irrappresentabile. Il simulacro è l'*entre-deux*, l'intermedio, che si utilizza per dare forma alla visione senza deformarla con l'interpretazione dell'intelletto.

Simulacro, per Klossowski, non è una finzione o una copia. È un valore in sé. Ciò che il simulacro sottende e simula è propriamente al suo interno. [...] Il simulacro pertanto costituisce la propria verità, senza rimandi ad altro. [...] Nella produzione pittorica klossowskiana, che è per sua natura "monomaniacale", come egli stesso l'ha voluta definire, modello e opera sono manifestazioni della stessa idea fissa, che è insita nell'artista medesimo, prima ancora di realizzarsi²³⁵.

Continuando il parallelo con Deleuze²³⁶, possiamo sostenere che il simulacro si differenzia dalla copia in quanto costruito su una disparità, su una differenza, che interiorizza una dissomiglianza.

Klossowski teorizza ed esercita con le versioni monotematiche dei suoi *table-*

²³³ Dire che Klossowski si oppone alla rappresentazione non significa però sostenere che il livello di riconoscibilità figurativa sia del tutto azzerato. In realtà, "l'opposizione della figura al figurativo si compie in un rapporto interno assai complesso, nondimeno non è praticamente compromessa, neanche attenuata da questo rapporto" (G. Deleuze, *Francis Bacon...*, cit., p. 165). La Figura risulta riconoscibile, ma non per questo rappresentativa, illustrativa o narrativa: è evocativa. Di un'ossessione, di una sensazione. È come l'apparizione di un altro mondo.

²³⁴ P. Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux*, cit., p. 196.

²³⁵ P. dalla Vigna, *Il vuoto dietro la maschera. Simulacri, falsificazioni, narcisismo*. In G. Deleuze e P. Klossowski, *Simulacri e filosofia. Maschere, segni, eventi nella polis contemporanea*, "Millepiani", n. 12, Milano, Mimesis, 1997, p. 79.

²³⁶ Cfr. AA. VV., *Deleuze*, Cosenza, Edistampa - Edizioni Lerici, 1976. In particolare si veda il saggio di J.C. Sempé, *L'esca e il simulacro* (traduzione di G. Patrizi dalla rivista *L'Arc*, n. 49, 1972).

aux una “ripetizione differenziata” quale affermazione genuina del monomane e rottura di ogni riferimento ad un modello originale. Scrive Deleuze che “la ripetizione è la trasgressione. Essa pone in questione la legge, ne denuncia il carattere nominale o generale, a vantaggio di una realtà più profonda e più artistica”²³⁷.

Il simulacro non rimanda a nessun originale, diviene originale esso stesso, come pura potenza di superficie capace di innescare concatenamenti e trasformazioni, “sembianza che si ripete all’infinito come in un gioco di specchi”²³⁸. La differenza, lo scarto rispetto a un presunto originale lascia spazio libero alla relazione con l’osservatore, e al tipo di visuale, a sua volta *messo in scena*: in questo sta anche la sua efficacia, la sua potenza.

In campo pittorico, la nozione di simulacro coincide con la possibilità stessa del vedere. [...] in tal modo, il pittore non mostra infatti un semplice doppio, ma mette in scena *il vedere*. Così, le mele dipinte da Cézanne, non sono duplicati di mele occasionalmente passate dinnanzi allo sguardo dell’artista, né un prodotto di invenzione, e neppure una mera rappresentazione di uno stato d’animo del pittore stesso. Le mele sono precisamente il farsi presenza di un corpo, di un rapporto carnale col mondo²³⁹.

L’occhio dello spettatore “diviene virtualmente l’organo indeterminato polivalente che vede il corpo senz’organi, cioè la Figura, come pura presenza”²⁴⁰. Ecco che non assistiamo più a una codificazione simbolica, ma al posizionamento su un piano che fa uscire la Figura in quanto presenza, un’entità paragonabile al *corpo senz’organi* artaudiano.

Tableaux vivants

A partire dagli anni ’70 Klossowski si dedica interamente alla *fabbricazione di simulacri*, vale a dire di grandi quadri, *tableaux vivants* di dimensioni inusitate in relazione alla tecnica (*mines de plomb* o *crayons de couleur*) con il proposito di creare degli strumenti d’azione a funzione esorcizzante. In tale espressione grafica, seppure compiuta con mezzi inusuali, improbabili, non troviamo alcuno shock neo-avanguardistico ma un insieme di tratti colorati in maniera semplice; non certo la bella forma, ma una serie di più di trecento lavori dai più giudicati come disegni brutti e volgari (al pari dei suoi “inclassificabili” romanzi).

All’origine dell’effetto spiazzante non sta una tecnica sofisticata, l’uso particolare della prospettiva o l’illusione naturalistica: sono invece caratteri come il

²³⁷ P. Klossowski, *Simulacra*, cit., p. 27. La citazione è tratta da G. Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, P.U.F., 1968. Trad. it. di G. Guglielmi, *Differenza e Ripetizione*, Milano, Raffaello Cortina, 1997, p. 9.

²³⁸ T. Villani, *La morte della provocazione. Cortocircuito della comunicazione*, in G. Deleuze e P. Klossowski, *Simulacri e filosofia*, cit., p. 67.

²³⁹ P. dalla Vigna, *Il vuoto dietro la maschera*, cit., pp. 79-80.

²⁴⁰ G. Deleuze, *Francis Bacon...*, cit., p. 113.

trompe l'œil pittorico e la grandezza naturale dei personaggi a risultare determinanti per garantire la presenza immediata e aggressiva delle figure, favorendo la comunione con lo spettatore.

Il quadro diviene uno strumento che agisce esattamente attraverso l'impatto causato da queste grandi figure, da personaggi che non appaiono poco alla volta ma sono lì, di fronte allo spettatore, che viene assorbito nel loro stesso spazio. Così, le opere che Klossowski compone vengono da lui stesso definite "grandi macchine"²⁴¹, in parallelo alla teatralità dell'arte barocca, col suo culto delle immagini totalmente pragmatico. L'immagine barocca mira al coinvolgimento del pubblico, a una partecipazione comune; allo stesso modo, producendo quadri a grandezza naturale, Klossowski mira a far sentire il contemplatore parte attiva della messa in scena, ponendolo allo stesso livello di azione dei personaggi. Un risultato ottenuto anche grazie al carattere di discontinuità interna dei *tableaux*: siamo in presenza di frammenti di azioni interrotte o irrigidite, in cui spesso mani e piedi di un soggetto invisibile, quasi fossero quelli dello spettatore, incalzano il personaggio. La presenza dello spettatore, che si trova coinvolto in un corpo a corpo più o meno volontario con i soggetti ritratti, non è dunque solo auspicabile, ma indispensabile per compiere l'"esorcismo". Le figure divengono complici del corpo dello spettatore, in una relazione fisica immediata, in un'osmosi continua tra finzione e realtà.

L'artista cerca dei complici che attualizzino la sua opera, dando a quel gesto sospeso un senso, altri sensi che scaturiscono dal solecismo, cioè dal senso interrotto [...]. Attualizzando l'opera esorcizza la parte nascosta di se stesso, le sue idiosincrasie a lui stesso sconosciute. [...] Il significato drammaturgico del tableau risiede nella forza con cui mette in scacco colui che lo osserva, costringendolo a svelare il suo volto impulsionale ed ossessivo nella partecipazione all'evento che si sta svolgendo sotto il suo sguardo attonito²⁴².

È in questo modo che si attua la condivisione dell'ossessione: prima la visione suscita nell'artista uno stato che corrisponde all'aspetto in cui la forza dell'ossessione appare nel quadro, in seguito nello spettatore si crea un ulteriore stato derivato da questo aspetto, che lo porta a sua volta a esorcizzare le sue ossessioni più profonde:

lo spettatore si attualizza contemplando la figura che gli si offre come vittima; che lo spettatore si arresti o no come il virtuale carnefice del personaggio che gli presenta il quadro, è suo affare. Il mio proposito rimane sempre quello di sollecitare le reazioni del contemplatore e di individuare nelle sue inclinazioni quelle che, materializzate a grandi linee con i mezzi più convenzionali, devono sorgere nel suo spazio e, invadendolo, prolungarlo; il contemplatore deve ritrovarsi faccia a faccia con quella parte di sé che può riconoscere solo se si trova esteriormente a se stesso: questo braccio che stringe è il suo, quella parte

²⁴¹ "Per me il quadro è uno strumento, uno strumento che agisce. [...] Dico macchina anche nel senso di *deus ex machina* di teatro: il quadro, uno strumento che agisce per se stesso, è naturalmente la materializzazione di qualche cosa, e questo qualcosa una volta consegnato in una data maniera, esprime o agisce". P. Klossowski, *Simulacra*, cit., p. 54.

²⁴² Ivi, p. 28.

del corpo, è lui che la palpa²⁴³.

Un forte elemento di teatralità è riscontrabile nella natura dei personaggi: “sono dei personaggi dotati di vita, come degli attori su una scena di teatro”²⁴⁴, sorpresi nell’occorrenza di un incidente, di un fatto di cronaca²⁴⁵, spesso incomprensibile. Le figure appaiono sbilanciate, sproporzionate, sospese nel tempo e nelle azioni, contraddittorie: spesso, con una mano eseguono un gesto, con l’altra l’opposto. Si tratta di frammenti di azioni interrotte ma che nello stesso tempo contengono la totalità, in quanto non sono necessariamente causa o conseguenza di un’azione²⁴⁶.

In realtà, spiega Klossowski, non è necessario essere al corrente della vicenda per sentire la forza della scena. Semplicemente, ci si trova ad assistere a una scena che non si comprende, come accade spesso nell’esistenza. E la cosa più scioccante è proprio il non riuscire a comprenderla. È proprio sull’incomprensione che gioca la messa in scena, e non sul fatto che ci sia alla base una storia: il quadro deve essere sufficiente a se stesso, non deve esserci bisogno di cercare il livello illustrativo, legato al racconto o alla narrazione, anche se i quadri sono sempre riferibili a personaggi che compaiono nei romanzi.

Il pubblico italiano che mi conosce attraverso delle traduzioni da circa quindici anni non si richiama al testo. Gli Italiani non cercano delle spiegazioni, osservano la scena come essi la vedono, senza passarle dietro, senza cercare di sapere cosa sta accadendo o di cosa si tratta. Credo che questo riferimento al racconto, alla narrazione o alla descrizione non è assolutamente sollecitato. Le persone sono subito catturate da quello che vedono. [...] La sensazione immediata procurata dal quadro è loro sufficiente, non cercano l’illustrazione, il carattere illustrativo che il quadro potrebbe avere. È come quando si vede, per esempio, uno spettacolo: non si sa quello che si vede ma si è conquistati dal dettaglio. Se vi è veramente una intensità non si ha bisogno di conoscere le ragioni di ciò che accade, i motivi. Si vede. È quello che cerco di ottenere. Allorché mi impegno su cose diverse insisto sulla discontinuità e cerco di mostrare sempre che quello che si vede adesso non è necessariamente causa o conseguenza di un’azione. Non ho visto che delle scene senza continuità e immagino l’intervallo tra ciò che precede e ciò che segue. La prima cosa che vedo, la vedo sempre in una maniera discontinua. Dunque un frammento, ma un frammento che contiene la totalità. Un frammento che vale per il tutto²⁴⁷.

Come farne teatro?

Mi limito qui a fornire alcune ulteriori suggestioni per una riflessione tea-

²⁴³ Ivi, p. 44.

²⁴⁴ Ivi, p. 40.

²⁴⁵ Sul rapporto tra incidente, cronaca e rappresentazione si veda anche, nel presente volume, il contributo di F. Gasparini, pp. 24-32.

²⁴⁶ Anche la qualità dell’azione frammentata dei personaggi klossowskiani ricorda Carmelo Bene e il suo *gesto interrotto*: ogni movimento è diviso in parti, fotogrammi, che vengono montati spezzati, ottenendo appunto un effetto di azione frammentata.

²⁴⁷ P. Klossowski, *Simulacra*, cit. p. 68.

trale che può proseguire da quanto fin ora enucleato.

Innanzitutto, è inevitabile il rimando a Carmelo Bene, già evidenziato in note precedenti. A partire dalla sfiducia nei confronti del linguaggio e della parola scritta²⁴⁸, i punti di intersezione con le considerazioni klossowskiane, stimolati dalle comuni frequentazioni intellettuali e dal reciproco desiderio di collaborazione – seppur per poco mancata – sono evidenti.

Forse è per questo motivo che Klossowski, scrivendone, sembra individuare quegli stessi temi e motivi che abbiamo indicato precedentemente come caratteristici della sua opera: il teatro di Bene, sostiene, è il luogo dell'apparizione del pathos, dove si manifestano come riflessi dell'animo impulsionale del drammaturgo personaggi dai gesti interrotti, spezzati, incongrui.

Le théâtre de Bene est essentiellement l'espace immémorial où se produisent les apparitions du pathos. De là le *staccato* du jeu de Carmelo selon lequel ces dissemblances se manifestent sous une physionomie apparemment identique par une gesticulation et une élocution incongrues. Les personnages du drame ne seraient donc pas à interpréter comme des identités individuelles irréductibles, selon l'institution sociale et moderne du théâtre, mais en tant que ce que je nommerais des pathophanies, des apparitions instantanées, donc comme des "éclairs de chaleur", de l'âme du dramaturge; et si Carmelo porte son jeu sur ces pathophanies, c'est qu'effectivement la *persona* avait déjà dans l'esprit du dramaturge plusieurs doubles possibles²⁴⁹.

E parallelamente, il tipo di teatro che suggeriscono e propongono i *tableaux* di Klossowski è un luogo dove l'impatto immediato ha il sopravvento sulle istanze della comprensione, e dove si avverte la necessità di togliere il senso dalla scena per recuperare il non senso, un livello in cui non c'è nulla da capire:

tornando alla figura propriamente detta o al gesto, mi sono sbarazzato di tutta una interpretazione mentale per rimpiazzarla con un modo di espressione che non aveva più bisogno di essere spiegata moralmente, qualunque fosse il suo proposito²⁵⁰.

Lo spettatore, disorientato da questa mancanza, è costretto ad abbandonarsi alla Visione restituita dal simulacro, quasi aggredito dalle figure che si trova davanti, e che gli impongono un'immersione sensoriale non limitata alla sola vista ma profondamente sinestesica²⁵¹. Riterritorializzando una citazione di Benjamin in ambito teatrale, Valentina Valentini parla in questo senso di

²⁴⁸ Celebre l'invettiva beniana contro il testo drammatico tradizionale a favore di una scrittura propriamente scenica (per una definizione di scrittura scenica che tenga conto anche delle sue variazioni storiche si veda, tra gli altri, L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003).

²⁴⁹ P. Klossowski, *Ce que me suggère le jeu de Carmelo Bene. L'acteur vu par Pierre Klossowski*, in "Mouvement", n. 11/2004.

²⁵⁰ P. Klossowski, *Simulacra*, cit. p. 69.

²⁵¹ Per una panoramica sulla sinestesia a teatro cfr. M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, in particolare il cap. 8, *Verso l'azione efficace*.

opera proiettile:

[...] i tratti che qualificano l'*opera proiettile*, un'opera che va incontro allo spettatore invece che lasciarsi catturare dal suo sguardo e comprendere, appartengono alla dimensione estetica contemporanea, che si caratterizza per una riduzione delle operazioni di simbolizzazione e interpretazione a favore di differenti attività fruibili e modalità percettive²⁵².

[...]

L'intento è di toccare la "voce nascosta del corpo dello spettatore", penetrare nel suo corpo con gli strumenti chirurgici offerti dai nuovi dispositivi che destabilizzano la sua *intoccabilità*²⁵³.

Cosa rimane in questo teatro del simulacro, togliendo il senso, la narrazione, la rappresentazione? Numerose esperienze di ricerca novecentesche e post-novecentesche ci mostrano uno spazio simile a quello klossowskiano: denso, multiplo, ambiguo, quasi un incontro di spazi di differenti nature, dove dal vuoto di senso emerge la Figura: quasi un'icona, isolata, in un eccesso di presenza che, come abbiamo visto, permette a Deleuze²⁵⁴ di paragonarla al corpo senz'organi artaudiano. Una figura il cui gesto sospeso, ambiguo, ne suggerisce altri possibili e contrari, senza nessun'altra certezza di quella dell'"istante spaziale del gesto"²⁵⁵. L'oggetto non è più l'evento, ma la sottrazione dell'evento stesso, in un sistema di allusioni e citazioni che coinvolge in egual misura attori e spettatori.

²⁵² V. Valentini, *Mondi, corpi, materie: teatri del secondo Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, p. 148.

²⁵³ Ivi, p. 151.

²⁵⁴ Cfr. G. Deleuze, *Francis Bacon...*, cit.

²⁵⁵ P. Klossowski, *Simulacra*, cit. p. 94.

THEATRUM PHILOSOPHICUM

Tihana Maravić

TEATRO COME SOGLIA TRA DUE MONDI Attraverso la filosofia del culto di Pavel Florenskij

Introduzione al *Theatrum Philosophicum Ontologicum*

Relazione tra fenomeno e noumeno

Per tutta la vita ho pensato essenzialmente ad una sola cosa: alla relazione del fenomeno con il noumeno, alla rivelazione del noumeno nei fenomeni, alla sua manifestazione, alla sua incarnazione. Si tratta della questione del simbolo. Tutta la vita ho pensato ad un unico problema, al problema del simbolo¹.

Così scrive ai suoi figli Pavel Florenskij (1882-1937) – filosofo della scienza e filosofo della religione, matematico, fisico, teologo, teorico dell’arte e del linguaggio, studioso di estetica, di simbologia e di semiotica – dal terribile lager delle isole di Solovki, dove passa gli ultimi anni della sua vita continuando a lavorare anche in questa situazione di sofferenza estrema.

Approfondendo l’idealismo platonico e il legame indissolubile tra idealismo e realismo², Florenskij propone un pensare onniuniano (*obščeečelovečeskij*) per esprimere il generale accesso umano all’esperienza spirituale. In altre parole si tratta del nesso tra essenza e sua manifestazione, oppure, con le parole di Gregorio Palamas, tra *usia* ed energia. Onniuniano è ogni interpretazione che non separa la realtà dal suo senso profondo e che quindi considera come legati tra loro i “due mondi” dell’essenza invisibile e delle energie visibili. La soglia tra i due mondi diviene esprimibile principalmente su tre livelli: quello astratto e filosofico nell’idea platonica e nella visione sofianica del mondo; quello spirituale nell’esperienza dell’uomo santo, l’uomo dell’integrità (la figura dello *starec*, quindi – con le necessarie distinzioni – del santo folle); quello concreto ed estetico nell’arte attraverso il simbolo, nelle sue varianti di numero, rappresentazione, immaginario, prospettiva, icona, parola, nome, linguaggio.

¹ P.A. Florenskij, *Ai miei figli. Memorie di giorni passati*, Milano, Mondadori, 2003, p. 201. Negli anni 1922-1923 Florenskij lavora al progetto di *Symbolarium*, una vara e propria enciclopedia dei simboli il cui intento era la messa in opera di un metodo storico-comparativo di chiarificazione delle immagini simboliche e delle loro leggi. Cfr. *Symbolarium (dizionario dei simboli)*. Il punto, a cura del prof. P.A. Florenskij e del prof. A.I. Larionov, in P.A. Florenskij, *Stratificazioni. Scritti sull’arte e la tecnica*, Reggio Emilia, Diabasis, 2008, pp. 223-261.

² Quando parlo del realismo in relazione a Florenskij, in particolare del *realismo* nell’arte, nell’arte dell’icona e nell’arte liturgica, non intendo naturalismo o verismo sociale, ma mi riferisco a ciò che si oppone all’apparenza: “il realismo è quella tendenza che, sia nel mondo che nella cultura, e in particolare nell’arte, afferma l’esistenza di alcuni *realia* o realtà contrapposte alle illusioni”. Cfr. P.A. Florenskij, *Sul realismo (1923)*, in P.A. Florenskij, *Stratificazioni...*, cit., p. 203.

Secondo il filosofo, negli anni Venti del secolo scorso, il concetto di simbolo eredita la tradizione genealogica che dall'idea di Platone giunge al protofenomeno di Goethe³; in breve, il simbolo è per Florenskij "una realtà che è più di se stessa"⁴.

Tensione verso la sintesi

Il movimento chiave per comprendere il pensiero di Florenskij è la tensione verso la sintesi, una sintesi che non perde mai di vista il dettaglio. Vita e pensiero, arte e scienza, religione e cultura, parola e azione, sentire e comprendere, fede e ragione, analisi e intuizione sono strettamente legate e aspirano ad una totalità organica, a una visione totale del mondo. Vediamo in una lettera giovanile alla madre come l'idea della sintesi può essere la chiave per capire la fondamentale unione, in Florenskij, tra religione e cultura: "creare una sintesi tra ecclesialità e cultura secolare, unirsi completamente alla chiesa senza alcun compromesso, nel senso di far proprio tutto l'insegnamento della Chiesa assieme alla visione scientifico-filosofica, ed artistica"⁵. Per Florenskij era impensabile studiare un elemento fuori dal suo contesto. Nello stesso modo bisogna premettere che non è possibile studiare Florenskij fuori dal contesto dell'idea russa, fuori dalla *Weltanschauung* russo-ortodossa radicata nell'idea medievale dell'unitarietà del mondo, e fuori dal contesto della filosofia religiosa formatasi in Russia all'inizio del secolo scorso con Sergei Bulgakov a Mosca, Nikolaj Berdjaev a Pietroburgo, e a Kiev per iniziativa dei professori dell'Accademia di teologia⁶.

Il presente studio ha come punto di riferimento gli scritti del filosofo e teologo russo Pavel Nikolaevič Evdokimov (1901-1970) che fu tra i primi autori a introdurre la figura di Florenskij nel mondo occidentale, mentre in generale saremo accompagnati da un utilissimo strumento di lettura che sono gli studi di Tomáš Špidlík (1919-), gesuita, ceco di origine, professore emerito di teologia spirituale patristica e orientale.

³ Cfr. P.A. Florenskij, *Dialektika*, in *U vodorazdelov mysli [Agli spartiacque del pensiero]*, vol II, Moskva, 1990, p. 146; cit. in G. Lingua, *Oltre l'illusione dell'Occidente. P.A. Florenskij e i fondamenti della filosofia russa*, Torino, Silvio Zamorani, 1999, p. 196.

⁴ P.A. Florenskij, *Il valore magico della parola*, Milano, Medusa, 2003, p. 28.

⁵ P.A. Florenskij, *Leben und Denken*, vol. 1, Ostfildern, Ed. Fritz und Siglinde Mierau, 1995, p. 79; cit. in G. Lingua, *Oltre l'illusione...*, cit., p. 43.

⁶ Con l'idea russa si intende la fedeltà alla tradizione propriamente slavo-ortodossa che rifiuta il razionalismo occidentale a favore del realismo ontologico, erede a sua volta della tradizione bizantina e quindi della *Weltanschauung* antica radicata nell'Antico Testamento ebraico e nell'antico testamento pagano (ellenismo); la cultura "medievale" interiore, realista, contemplativo-creativa contro la cultura nuova, frutto del Rinascimento, esteriore, rapace-meccanica (Cfr. P.A. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, a cura di N. Misler, Roma, Gangemi Editore, 1990, p. 92). Studio fondamentale sul concetto dell'idea russa è N. Berdjaev, *L'idea russa. I problemi fondamentali del pensiero russo (XIX e inizio XX secolo)*, Milano, Mursia, 1992, ma anche T. Špidlík, *L'idea russa. Un'altra visione del mondo*, Roma, Lipa, 1995. Vedi inoltre R. Salizzoni, *L'idea russa di estetica. Sofia e Cosmo nell'arte e nella filosofia*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1992.

Invettiva contro il teatro dell'illusione

Florenskij scrive più specificamente dell'arte teatrale in relazione all'analisi di tempo e spazio e allo studio di prospettiva e sguardo dello spettatore, nelle opere *Obratnaja perspektiva*⁷ del 1922, e *Analiz prostrastvennosti i vremeni v chudožestvenno-izobrazitel'nych proizvedenijach*⁸ del 1924-1925. Sia *La prospettiva rovesciata* che *L'analisi della spazialità delle opere d'arte (Lo spazio e il tempo nell'arte)*, insieme all'*Ikonostas*⁹ del 1920, saggio fondamentale per lo studio sull'icona, fanno parte di un'opera vasta e lasciata incompiuta: *Filosofia del culto*¹⁰. Per Florenskij, che aspirava alla comprensione integrale della cultura a partire dalle origini, esisteva un profondo legame tra culto, cultura e cristianesimo, legati i primi due dallo stesso etimo *cultus*. Florenskij, infatti, afferma: "La fede definisce il culto e il culto la comprensione del mondo (*miroponimanie*), dalla quale poi deriva la cultura"¹¹. In *Filosofia del culto* egli si proponeva di esplorare e definire il "mondo intermedio", in base a una metafisica rifondata come sintesi filosofico-teologica dell'*ethos* liturgico, colto in tutta la sua rilevanza simbolica (di parola-ascolto, visione-contemplazione), soglia tra i due mondi.

Secondo Florenskij tutta la cultura può essere interpretata come attività di organizzazione dello spazio: la tecnica opera nello spazio delle nostre relazioni vitali, la scienza e la filosofia nello spazio mentale (nei modelli mentali della realtà), mentre l'arte opera fra i primi due. Si tratterebbe, nel terzo caso, dell'organizzazione degli spazi mentali in spazi visibili.

Sulla base dell'interpretazione culturologica della spazialità, Florenskij propone una classificazione delle arti dal punto di vista del creatore e dal punto di vista del fruitore. Sullo scalino più alto ci sono la poesia e la musica che possiedono una libertà d'azione molto ampia, o addirittura illimitata, e possono creare gli spazi che vogliono. Questo avviene, secondo Florenskij, perché più della metà del lavoro creativo è lasciata allo spettatore-ascoltatore che è invitato, a partire dalla formula di un certo spazio fornitagli dall'artista, a rappresentarsi le immagini concrete attraverso le quali si deve sviluppare quel dato spazio. Sullo scalino intermedio ci sono la pittura e la grafica, e sullo scalino più basso c'è il teatro che, al contrario della musica, richiede allo spettatore la minima partecipazione attiva. Il teatro è, secondo Florenskij, "l'arte più bassa

⁷ P.A. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, in *La prospettiva rovesciata...*, cit., pp. 73-135.

⁸ P.A. Florenskij, *L'analisi della spazialità e del tempo nelle opere di arte figurativa*, in *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 17-131.

⁹ P.A. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano, Adelphi, 1977.

¹⁰ P.A. Florenskij, *Filosofija kul'ta. Opyt pravoslavnoj antropodicej [Filosofia del culto. Saggio di antropodicea ortodossa]*, Moskva, Mysl, 2004. Una più approfondita ricerca sui temi che in questo saggio introduco, dovrebbe basarsi fondamentalmente sugli scritti contenuti nella *Filosofia del culto*, ancora in attesa di essere tradotta integralmente in lingua italiana.

¹¹ P.A. Florenskij, *Avtoferat*, in *Sočinenija v čertyrëch tomach [Opere in quattro volumi]*, a cura di A. Trubačev, M.S. Trubačeva, P.A. Florenskij, vol. I, Moskva, Ed. Mysl, 1994, p. 40. Cfr. voce *Florenskij* in *Dizionario Interdisciplinare di Scienza e Fede. Cultura scientifica, filosofia e teologia*, a cura di G. Tanzella-Nitti e A. Strumia, Roma, Urbaniana University Press - Città Nuova Editrice, 2002, pp. 1750-1764.

che non ha rispetto per quelli che serve, che non cerca in loro una coscienza artistica. Ma non ha rispetto neppure per se stessa, concedendosi allo spettatore senza fatica e senza iniziativa”¹².

Possiamo riconoscere come nella riflessione estetica del filosofo un ruolo di massima importanza abbia lo spettatore, dalla cui posizione diventa possibile verificare se l’atto artistico in questione è vivo o morto. Di fronte al teatro illusionistico o alla vita come spettacolo l’uomo assume il ruolo di spettatore prigioniero, paralizzato e ingannato. Florenskij spiega questo punto quando si riferisce allo spettatore di un’arte basata sulla prospettiva lineare:

Ecco, supponiamo che lo spettatore, oppure lo scenografo-pittore, sia veramente incatenato, come il prigioniero della spelunca di Platone, alla poltrona teatrale, e non possa o comunque non debba avere un immediato rapporto vitale con la realtà, come se fosse separato dalla scena da una barriera di vetro ed esistesse un unico occhio immobile che guarda, senza penetrare nell’essenza stessa della vita e, soprattutto, questi abbia una volontà paralizzata, perché l’essenza medesima del teatro (...) richiede uno sguardo distratto dalla scena, come a qualcosa “che non è vero”, che “non esiste sul serio” come a qualche futile inganno¹³.

Circa dieci anni dopo, in contrapposizione a questo sguardo imprigionato, Artaud propone l’idea della sedia girevole posta al centro dell’azione che permette allo spettatore di osservarla da molteplici punti di vista e di avere appunto una partecipazione vitale ad un evento reale.

Theatrum Philosophicum Ontologicum

In riferimento all’affermazione della studiosa Boneckaja¹⁴, la quale sostiene che la linguistica per Florenskij è prima di tutto uno degli aspetti dell’ontologia, potremmo dire che nel pensiero del filosofo anche l’estetica è un aspetto della filosofia ontologica e che tra il linguaggio artistico e la realtà esiste un legame sostanziale e non convenzionale, soggettivo. Se, come scrive Florenskij ne *Il significato dell’idealismo* del 1914, le idee platoniche (colte nella loro correlazione con le “forme” aristoteliche) sono per la ragione “tanto uno strumento di conoscenza di ciò che esiste veramente, quanto la realtà conoscibile”, il simbolo, e quindi la forma artistica, diventa la cifra per la comprensione della realtà e per la contemplazione dell’invisibile, fino a scorgere “l’unità del finito e dell’infinito”, l’unità integrale della conoscenza e la sua interiore bellezza¹⁵. Il linguaggio è, infatti, per Florenskij, lo strumento privilegiato del rapporto tra finito e Infinito. Su queste basi è possibile leggere nella *Filosofia*

¹² P.A. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell’arte*, cit., p. 56.

¹³ Ivi, p. 83.

¹⁴ N.K. Boneckaja, *Filosofija jazyka P.A. Florenskogo*, “Studia Slavica Hungarica”, 32/1-4, 1986, p. 120, cit. in M.C. Ghidini, *Il cerchio incantato del linguaggio. Moderno e antimoderno nel simbolismo di Vjačeslav Ivanov*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, p. 97.

¹⁵ Cfr. voce *Florenskij* in *Dizionario Interdisciplinare di Scienza e Fede...*, cit., pp. 1750-1764.

del culto – questa almeno è la mia tesi – un *Theatrum Philosophicum*, o meglio un *Theatrum Philosophicum Ontologicum*, che restituisce al teatro la sua autentica proprietà filosofica, e lo elegge a soglia tra due mondi, strumento di comprensione e contemplazione.

Quando Florenskij scrive che l'apparenza è il lavoro del decoratore, mentre la rappresentazione quello dell'artista, è evidente che per il filosofo il concetto di rappresentazione è ben lontano da quello di ri-presentazione, ma diventa teatro come azione *versus* teatro come spettacolo. Florenskij critica l'idea del teatro come spettacolo, ma ancor di più la vita come spettacolo:

La radice della prospettiva è il teatro, non solo per la ragione storico tecnica, dalle origini necessariamente teatrali della prospettiva, ma anche in virtù di un impulso più profondo: la teatralità della rappresentazione prospettica del mondo. In questo impulso coesiste anche una percezione inerte del mondo, priva della sensazione della realtà e del senso di responsabilità, cioè che, per essa, la vita è solo spettacolo, e in nessun modo azione¹⁶.

Contro il teatro dell'illusione Florenskij in linea – seppure non esplicita – con le teorie teatrali novecentesche propone un'idea dell'arte, e quindi anche del teatro, come contemplazione e occasione di trasformazione. Secondo Florenskij lo scopo dell'arte è il superamento del visibile sensoriale e scopo dell'artista è la trasfigurazione della realtà¹⁷.

In *Filosofia del culto* l'evento liturgico è descritto come luogo dove s'incontrano i due mondi: “la liturgia è una vivente unione del finito e dell'infinito, dell'eterno e del transitorio, dell'assoluto e del corruttibile, del necessario e del contingente: il nodo del mondo reale e del mondo ideale, il luogo dei due mondi”¹⁸. L'oggetto della presente analisi è la questione del simbolo, più in specifico il rito ortodosso come luogo di sintesi e di totalità, della rappresentazione e della manifestazione, ovvero la liturgia, che in senso lato indica il rito e in senso stretto la liturgia eucaristica, detta in Oriente *liturgia divina*.

Della liturgia divina, ovvero quando la rappresentazione diviene azione

Ricordo di una liturgia divina

È l'estate del 2005. Sono a Mosca per un soggiorno di studi legato alla mia ricerca dottorale sui santi folli. Un pomeriggio ricevo la telefonata della signora Irina Smirnova (voce tenera e occhi chiari, quasi trasparenti) indicatami dal padre Pavel – conosciuto, a sua volta, “per caso” frugando tra i libri di una biblioteca religiosa – come persona che si occupa della canonizzazione dei santi e che potrebbe aiutarmi nella mia ricerca. Dice che ha per me il biglietto per

¹⁶ P.A. Florenskij, *La prospettiva rovesciata...*, cit., p. 85.

¹⁷ Cfr. P.A. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, cit., pp. 60-61.

¹⁸ P.A. Florenskij, *Filosofija kul'ta*, “Bogoslovskie trudy”, 17, 1977, p. 185; cit. in G. Lingua, *Oltre l'illusione...*, cit. p. 259.

una liturgia speciale che deve svolgersi il sabato seguente alle otto di mattina nell'Uspenskij Sobor, ovvero nella Cattedrale della Dormizione¹⁹ all'interno del Cremlino. La mattina della liturgia ci troviamo, con largo anticipo, all'uscita della metropolitana Aleksandrovskij sad. Grazie ai biglietti entriamo, senza la solita attesa turistica, nella cittadella di Kreml'. La cattedrale ci attende bianca e dorata, stabile e pacifica. L'interno, invece, dipinto di tutte le tinte della terra con una prevalenza del rosso e dell'ocra, illuminato dalla luce calda e morbida che proviene dalle vetrate e dai grandi candelabri d'argento, nasconde un'atmosfera misteriosa, più dinamica e più complicata, eppure, sempre, armonica. L'impressione è quella di entrare in una grande caverna dipinta, in una specie di ventre materno, dove sta per svolgersi un mistero. Nel tempio sono già "presenti tutti", rappresentati sugli affreschi e sulle numerose icone antiche: Gesù, Vergine, Evangelisti, angeli, patriarchi, principi, imperatori, profeti, martiri e molti altri personaggi biblici e storici. E poi il popolo russo, in carne e ossa, donne soprattutto con copricapi di tutti i colori. La liturgia dura un tempo molto lungo, più di tre ore. All'inizio osservo soltanto. Poi, pian piano, mi viene naturale seguire i movimenti di tutti, inchinarsi, avvicinarsi alle icone, fare il segno della croce. Non sembra più possibile essere lì dentro e restarne fuori. L'energia del gruppo detta la partecipazione. Mi guardo attorno e vedo sì il popolo russo, ma vedo soprattutto persone immerse ognuna nella propria relazione con il divino. Questo mi libera dalla paura del giudizio e mi dà una sorta di permesso per perseguire a mia volta, nella mia libertà personale, il viaggio. Si canta in slavo antico e si ripetono le preghiere in russo. Partecipo anche in questo, pur se in misura minima. Questa possibilità di partecipazione mi dà un maggiore, e più integro, senso di bellezza, mentre gli inchini fungono da balsamo per la schiena. Il momento dell'eucarestia è quello di maggiore contatto. L'eucarestia, da *eucharisteo*, *eucaristia*, significa ringraziamento ed è questa, infatti, l'emozione che domina. Il risultato di questa sintesi armoniosa – composta di forme architettoniche della chiesa, di colori degli affreschi, delle icone e dei copricapi femminili, di visi concentrati ma sereni dei fedeli, di voci profonde che cantano in una lingua lontana ma familiare, di movimenti circolari e ondulatori degli officianti, del fumo degli incensi, della luce dei lampadari ma anche di quella diurna mattutina proveniente dalle finestre – è la creazione di uno stato d'animo collettivo di lieve ebbrezza. La sensazione è quella di essere legati a tutto e distaccati da tutto contemporaneamente. Ciò che sento è la solennità della celebrazione, ma anche la festività, la gioia di vita che è presenza e partecipazione.

¹⁹ La Cattedrale della Dormizione, opera dall'architetto italiano Aristotele Fioravanti, costruita tra il 1475 ed il 1479 è luogo di importanti eventi storici dell'antica Russia: nel 1547 vi si svolge l'incoronazione del primo zar di Russia, Ivan il Terribile e a partire dal 1721 diventa teatro di tutte le incoronazioni imperiali. È museo dal 1917 e nel 1990 ridiventa il luogo dedicato alla liturgia per le occasioni speciali. Quella mattina di luglio era, infatti, presente lo stesso patriarca di Mosca, Aleksij II.

Liturgia divina come arte totale

Anche se Florenskij è molto critico nei confronti degli avanguardisti del suo tempo (astrattismo, suprematismo)²⁰, la sua riflessione sul rito ortodosso quale sintesi delle arti è in totale sintonia con le tendenze sinestesiche dei primi decenni del secolo scorso, anticipate ancora dai romantici, da Richard Wagner e A.N. Skrjabin. Mi riferisco in particolare ai simbolisti e alle ricerche sceniche di Vasilij Kandinskij²¹, oppure ai futuristi italiani “che sono stati fra i primi a spostare il fulcro della problematica teatrale dal piano della *rappresentazione* a quello dell’*azione*”²², oppure ancora alle ricerche teatrali di Ejzenštejn, Mejerchol’d e Stanislavskij sul teatro come azione efficace basata sulle indagini sinestesiche e cinestesiche. La scienza, indispensabile nel pensiero florenskijano, diventa d’obbligo anche nelle ricerche teatrali novecentesche, dove ricerca artistica e teatrale vengono, sempre di più, viste come lavoro scientifico e laboratoriale, e dove gradualmente diventa esplicito che l’oggetto di studio non è l’attore ma l’uomo nella sua totalità.

Il rito ortodosso come sintesi delle arti è del 1918, scritto in occasione di una conferenza per la Commissione per la salvaguardia dei monumenti e delle antichità del Monastero di San Sergio, considerato da padre Pavel (Florenskij, non il Pavel da me conosciuto a Mosca) il centro spirituale di tutta la Russia. Il Monastero gli appare come una specie di “stazione sperimentale” e di “laboratorio” per lo studio di problemi basilari di estetica contemporanea. Ricapitolando, due sono le parole chiave che esprimono la peculiare esperienza del rito ortodosso: la sintesi e la totalità. Nella storia del teatro novecentesco il principio della totalità assume un valore cardinale in ricerche e realizzazioni teatrali che tendono all’idea dell’attore come uomo totale e integrale, mentre da un punto di vista teatrale possiamo considerare l’analisi florenskijana del rito come un’analisi semiologica in cui la sintesi significa studio dell’atto teatrale nel suo insieme e per cui ogni elemento raggiunge la sua massima vitalità solo in relazione all’altro. Nell’arte totale del rito ortodosso Florenskij individua i seguenti segni e linguaggi artistici: l’arte del fuoco, l’arte del profumo²³, l’arte del fumo, l’arte dell’abbigliamento, “il misterioso segreto della

²⁰ Cfr. N. Misler, *Postfazione*, in P.A. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell’arte*, Milano, Adelphi, 1995, p. 374.

²¹ Vedi a proposito N. Misler, *Per una liturgia dei sensi. Il concetto di sinestesia da Kandinskij a Florenskij*, “Rassegna Sovietica”, 2, 1986, pp. 37-44.

²² M. De Marinis, *In cerca dell’attore*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 233.

²³ Il sacro *miron*, l’unguento che si usa per il sacramento della cresima e che richiede una preparazione lunga e complessa, e che ha il compito di spandere “Il buon odore di Cristo” (2 Cor 2, 15) è composto dei seguenti trentasei profumi della natura: costo, estratto di legno di balsamo, estratto di giunco aromatico, pepe, mirra, resina di storace, estratto di arbusti di pepe, estratto di acacia, estratto di foglia d’indaco, estratto di frutto del balsamo, estratto di radice di cipero, estratto di bacche di vischio, salivunca, estratto di cassia selvatica nera, garofano, grani secchi di rosmarino, profumo di cinnamomo, nardo, estratto di macera, estratto di albero di terebinto, potite, noce unguentaria, maggiorana, ladano, incenso, spigonardo, zenzero, zedoaria, foglia peregrina dell’albero aromatico, calaminto, aristolochia, olio d’iride, bdellio, estratto di legno d’alce, balsamo, muschio. (G. Ferrari, *Il sacramento della cresima nella teologia bizantina*, “Oriente Cristiano”, 5, 1965, 1, pp. 29-30; cit. in E. Morini, *La chiesa ortodossa. Storia, discipli-*

cottura dei pani eucaristici” (arte culinaria), l’arte coreografica (“che appare nella ritmicità dei gesti religiosi durante le entrate e le uscite degli officianti, nell’incrociarsi ed elevarsi dei volti, nei giri attorno all’altare”), l’arte del tatto, l’arte dell’odorato²⁴. È interessante notare che Florenskij, in difesa del monastero, non si dimentica di proteggere le nere figure dei monaci, di fondamentale importanza nel paesaggio del monastero per il loro non-colore, ritmo e movimento:

Anche da un punto di vista pittorico, nel senso delle macchie di colore nelle chiese o negli spazi del Monastero, la sostituzione delle nere figure, con il loro portamento tipico dei monaci, con certe altre di un altro stile, o del tutto prive di stile, distruggerebbe di colpo l’integrità della percezione artistica che dà il Monastero e lo renderebbe, da monumento di vita e di creazione, un morto deposito di oggetti più o meno casuali²⁵.

È esplicito qui il riferimento all’arte pittorica, alla visione della scena come paesaggio, e alla fondamentale importanza della componente visiva nell’arte del rituale. Eppure, solo qualche riga dopo, Florenskij vede nell’arte del rito soprattutto poesia, “poesia in tutti i sensi”, e finisce per definire il rito un dramma musicale che ha come unico scopo un supremo effetto catartico.

L’attore arreso a un disegno più grande

L’importanza del lavoro collettivo fa da sempre parte dell’etica teatrale. Già Stanislavskij insegnava:

È venuto il momento di parlarvi di un altro elemento, o piuttosto di un’altra condizione della sensibilità scenica. È uno stato prodotto non solo dall’atmosfera che circonda l’attore in scena, ma anche dalla platea, è l’etica artistica, la disciplina artistica, il senso della collettività del nostro lavoro. Tutto questo insieme contribuisce a creare negli attori la disposizione all’azione comune. Ed è una condizione favorevole alla creazione²⁶.

A partire dall’arte iconica, Florenskij sostiene che la vera attività simbolica e artistica non è del singolo ma della comunità. Il vero artista, quindi, non si cura di inventare qualcosa di nuovo ma si soddisfa del compito, umile e alto nello stesso tempo, di aiutare la verità nel suo manifestarsi, di riconoscerla e svelarla all’altro. È richiesta all’artista una sorta di passiva apertura ricettiva, l’abbandono al disegno più grande. In realtà, la liturgia orientale non impone una partecipazione attiva – le lezioni e il canto vengono eseguiti da persone destinate a tale scopo, dai lettori e dal coro – ma una partecipazione di ascolto. L’atteggiamento più giusto per vivere la liturgia – che non è considerata opera

na, culto, Bologna, ESD, 1996, pp. 294-295).

²⁴ P.A. Florenskij, *Il rito ortodosso come sintesi delle arti*, in *La prospettiva rovesciata...*, cit., p. 65.

²⁵ Ivi, p. 66.

²⁶ K.S. Stanislavskij, *Il lavoro dell’attore*, vol II, Roma-Bari, Universale Laterza 1975, p. 602.

dell'uomo ma opera di Dio – è la resa. All'attore-spettatore è richiesta prima di tutto la presenza e, mediante la presenza, la partecipazione. Non si tratta qui, infatti, di una rappresentazione improvvisata: essa comporta piuttosto un inserimento dell'uomo nell'obbedienza integrale, in un'opera che, sia pure per il tramite umano di chi l'ha composta, è considerata l'attuazione dell'opera salvifica di Dio. Eppure, il rito della liturgia divina circoscrive un tempo e uno spazio sacri perché il sacro è tale non per natura ma grazie all'elemento della partecipazione. L'azione umana è intimamente connessa con quella divina.

Ciò che Bulgakov chiama realismo del rito, Bobrinskij chiama "aspetto eucaristico" dei riti, quasi sacramentale, più *opus operatum* che non *opus operantis*:

La preghiera della Chiesa si fa anche indipendentemente dalla nostra partecipazione ad essa, perché nella Chiesa prega lo stesso Spirito Santo. Questa preghiera costituisce una realtà oggettiva ed eterna, mentre i nostri sforzi particolari sono deboli e incostanti. Così per esempio il sacrificio eucaristico si celebra anche quando la mia personale immolazione non viene inchiusa in esso. Da questo proviene il pregio della Regola, del Typicon, delle norme rituali...²⁷.

Nell'ortodossia, *sobornost*²⁸ prevale sempre sull'individualità. L'adozione del canone è l'acquisizione di un rapporto con l'umanità! Ecco come Florenskij spiega, in linea con l'idea della creazione nell'arte e nel teatro orientali, l'importanza dell'obbedienza canonica alla tradizione:

La forma canonica libera le energie creative dell'artista verso le nuove mete, verso voli creativi, e affranca dalla necessità di ripetere il già fatto: l'esigenza della forma canonica, o più precisamente il dono che l'umanità fa all'artista di una forma canonica, è una liberazione e non una limitazione. L'artista il quale per ignoranza si immagina che senza una forma canonica creerebbe qualcosa di grande, somiglia al viandante cui sembri d'ostacolo il terreno e s'immagini che appeso per aria andrebbe più lontano che per terra²⁹.

Dal realismo simbolico al simbolismo reale

Liturgia etimologicamente indica un atto collettivo, di comunione: tutti sono presenti, apostoli, santi, angeli etc. All'ingresso del Vangelo il sacerdote prega: "Sovrano signore, Dio nostro, che hai stabilito nei cieli schiere ed eserciti di angeli, fa' che, assieme a noi, facciano il loro ingresso anche i santi angeli che, assieme a noi, celebrino la liturgia e glorifichino la tua bontà". Nel secon-

²⁷ B. Bobrinskij, *Molitva i bogosluženie v žizni pravoslavnoj Cerkvi [Preghiera e liturgia nella vita della Chiesa Ortodossa]*, in S. Verchovskoj, *Pravoslavie v žizni [Ortodossia nella vita]*, New York, 1953, p. 244-245; cit. in T. Špidlík, *La preghiera presso i popoli slavi*, in *La preghiera* vol. II, a cura di R. Boccassino, Milano-Roma, Ancora-Coletti, 1967, p. 794.

²⁸ *Sobornost'* è un concetto filosofico e teologico secondo il quale l'uomo rivela la propria verità solo nell'unione con gli altri; da *sobor*, in russo, "chiesa", "concilio", "assemblea"; letteralmente *sobornost'* è partecipazione collettiva, comunitaria, conciliarità. Il termine *sobornost'* entra nel linguaggio della teologia e della filosofia religiosa russa grazie a A.S. Chomjakov. Cfr. G. Cioffari, *A.S. Chomjakov e l'itinerario filosofico della Sobornost'*, "Nicolaus", 6, 1978, pp. 87-127.

²⁹ P.A. Florenskij, *Le porte regali*, cit., pp. 79-80.

do ingresso, quello dei Doni, la situazione cambia radicalmente. Ora noi (concelebranti e ministri) diventiamo gli angeli che prima erano con noi. Durante il canto del *Cherubikon* il coro, infatti, canta: “Noi che misticamente rappresentiamo i Cherubini e alla vivificante Trinità cantiamo l’inno ‘Santo, Santo, Santo’, deponiamo ogni sollecitudine mondana per accogliere il Re dell’universo, scortato invisibilmente dalle schiere degli Angeli”. Ciò che avviene tra il primo e il secondo ingresso è il passaggio dalla memoria e dall’invocazione alla rappresentazione e all’immedesimazione; il passaggio, quindi, dal realismo simbolico a un simbolismo reale che realizza ciò che esprime³⁰. La liturgia terrena è immagine di quella celeste: in quella celeste Cristo offrì il suo corpo e il suo sangue; quella terrena ritualmente ripete questo gesto mitico. Nel rito della preparazione dell’eucarestia, all’interno del santuario il sacerdote capovolge sul *discos* l’agnello, cioè la particola da consacrare; il diacono gli dice: “immola, o signore” e il prete lo incide con un coltello liturgico che si chiama lancia. Il diacono incalza: “traffigi, o signore” e il prete lo trafigge, recitando il versetto giovanneo “uno dei soldati con la lancia gli trafisse il costato e subito ne uscì sangue ed acqua” (*Gv, 19,34*), e versa vino e acqua nel calice. Questo pane e vino diventeranno il corpo e il sangue di Cristo, i “divini e tremendi misteri” della liturgia eucaristica. Mi ricordo del mio infinito stupore infantile di fronte al mistero nella frase “Mangia il mio corpo... bevi il mio sangue”. Evdokimov spiega che fino al IX secolo il rispetto per il mistero eucaristico era così grande che non si era mai posto nessun problema e che è solo dopo sant’Ambrogio (*De Sacramentis*) che la questione del “cosa” e del “come” viene posta per la prima volta in Occidente, nei secoli X e XI. Nelle discussioni posteriori, per Calvino in opposizione a Lutero, il verbo “essere” prende il senso di “significare”; questo è il mio corpo diviene *significa* il mio corpo. La Chiesa Ortodossa non ha mai posto la questione eucaristica, semplicemente perché non ha mai accettato il verbo “significare”³¹. Il pane e il vino eucaristici non significano e non simbolizzano la carne e il sangue, ma lo sono. Il simbolo (pane, vino, croce, icona, tempio) rappresenta la partecipazione al celeste nella sua stessa configurazione materiale. Potremmo dire, spiega ancora Evdokimov, che tra il sacro e il suo supporto materiale esiste una comunione di essenza e, al limite, la comunione diviene consustanzialità e metabolismo totale: “Questo è il mio corpo... questo è il mio sangue”. Il corpo celeste non è però né sotto, né con, né nel pane (consustanziale) né al posto del pane (transustanziale), ma è il pane. Secondo il teologo il gesto della croce, l’invincibile forza della croce, può far sì che l’attuante, ovvero l’uomo, identificandosi con la croce di Cristo, divenga icona, trascrizione vivente di questa raffigurazione sacra. Questa riflessione di Evdokimov ci rivela qualcosa di fondamentale: la forza trasformatrice della figurazione e della rappresentazione nella divina liturgia. In questo senso la rappresentazione diventa un’azione efficace.

³⁰ Già Sergej Bulgakov parlava del realismo del rito orientale, il cui svolgimento non soltanto commemora i misteri della vita e passione di nostro Signore ma li fa realmente presenti nelle cerimonie della Chiesa. Cfr. S. Bulgakov, *The Orthodox Church*, New York, 1935, p. 150.

³¹ Cfr. P. Evdokimov, *L’Ortodossia*, Bologna, Il Mulino, 1965, pp. 355-356.

Il luogo in cui l'eternità incrocia il tempo

Per l'antropologia ortodossa un polo è costituito dal pentimento e l'altro dall'Eucarestia, la partecipazione alla trasfigurazione della natura, intesa come trasfigurazione della natura umana dalla *kenosis* nella *theosis*. L'Ortodossia vive la trasfigurazione della natura nello spazio e nei tempi liturgici. Secondo il filosofo greco Christos Yannaras, è sul Tabor che noi abbiamo le vere dimensioni di spazio e tempo liturgici. I discepoli determinano lo spazio liturgico avendo come centro il Signore. Questo spazio è l'ipostasi eucaristica della Chiesa, la riunione dei figli di Dio attorno al Verbo incarnato. E il tempo è la sintesi del passato e del futuro nel presente della partecipazione alla gloria di Dio.

Ogni lettura liturgica del Vangelo comincia con la formula "in illo tempore", "in quel tempo", che significa il tempo sacro, adesso, il contemporaneo. Nella celebrazione di Natale il fedele ortodosso assiste alla nascita di Cristo, nella celebrazione di Pasqua alla sua resurrezione, ne è, secondo Evdokimov, il "testimone oculare": "Durante la liturgia siamo proiettati, per la sua sacra potenza, verso il punto in cui l'eternità incrocia il tempo e in quel punto diveniamo i veri *contemporanei* degli avvenimenti biblici dalla Genesi fino alla Parusia; li viviamo concretamente come testimoni oculari"³². Questo gesto e questo trasporto avvengono periodicamente ogni volta che l'uomo partecipa al rito. Ogni volta che un fedele ortodosso si avvicina alla santa cena egli dice: "Fammi oggi partecipe della tua cena mistica, o Figlio di Dio". Qui il ricordo, che avviene per partecipazione, ha una forza riproduttiva.

La Festa: visione e contemplazione

L'eucarestia ortodossa, tutta basata su categorie estetiche, dà la possibilità al credente di percepire sensibilmente la comunione con Dio: "Niente è teoria, insegnamento, rapporto astratto, tutto è *azione* nell'Eucarestia della Chiesa"³³. La liturgia è una rappresentazione celebrativa, ma anche una festa dove l'azione diviene visione, contemplazione e trasformazione. Nel saggio *Redimere il tempo. Le feste liturgiche-immagine dell'eternità. La festa nella storia*³⁴, Tomáš Špidlík riconosce nella festa un'esperienza vicina alla contemplazione e, rifacendosi a Mircea Eliade, riafferma che la festa mette in contatto con l'eternità "per la trasfigurazione della durata o per ripetizione del gesto archetipico primitivo"³⁵. La festa è dunque un'anamnesi ciclica e storica. Nell'idea dell'anamnesi liturgica – dove si manifesta il mistero della presenza di Cristo

³² Ivi, p. 350.

³³ C. Yannaras, *L'ethos regale, sacerdotale e profetico dell'Eucarestia*, in *La morale della libertà*, in C. Yannaras, R. Mehl, J.M. Aubert, *La legge della libertà: evangelo e morale*, Milano, Jaca Book, 1973, pp. 49-55.

³⁴ T. Špidlík, *Redimere il tempo. Le feste liturgiche-immagine dell'eternità. La festa nella storia*, Convegno nazionale Delegati diocesani per l'Ecumenismo e il Dialogo interreligioso "Il giorno del Risorto, vita delle Chiese e pace per il mondo", Bari, 26-29 settembre 2004.

³⁵ M. Eliade, *Traité d'Histoire des religions*, Paris, Payot, 1948, trad. it. di V. Vacca, *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1976, p. 437.

incarnato, nato e morto, ma sempre vivo – possiamo capire il concetto del tempo “altro”, tipico della festa. Filone d’Alessandria ha tessuto l’elogio della liturgia perché nella *praxis* dell’azione essa non impedisce la contemplazione³⁶. Si tratta dunque di una contemplazione in movimento che produce una trasformazione, ma anche una visione. La teologia liturgica si ispira all’antica tradizione “teofanica”, in cui la liturgia è rivelazione e visibilità dei dogmi. Come icona vivente, la liturgia manifesta i due aspetti specifici dell’iconografia sacra, dianoetico e dinamico: essa insegna i misteri e li rende presenti. Nel saggio *La festa e la macchina mitologica*, l’antropologo Furio Jesi sottolinea il rapporto tra festa e visione, rimarcando nella festa l’occasione di vedere e non di essere visti. Secondo Jesi, la visione è possibile grazie a una delimitazione spaziale: *eidolon*, inteso come immagine, è la “cosa” che si fa visibile entro lo spazio che intercorre fra gli uomini e gli dèi. L’esistenza di questo spazio è condizione *sine qua non* dell’esistenza dell’*eidolon*: è il luogo del suo esistere. Perché l’*eidolon* esista, occorre che questo spazio abbia, se non un limite oggettivo, un’illusione ottica di limite: tale illusione ottica è la delimitazione fondante dell’*eidolon*, che altrimenti si disfa in un’ombra o in una luce priva di confini, e dunque non può disvelarsi³⁷.

Rappresentazione come azione efficace

Nella teoria florenskijana del simbolo possiamo intuire che il valore autentico della rappresentazione, come insieme di simboli, non è di ri-presentare l’originale, ma di mettere in contatto con la realtà autentica: “Il fatto è, in sostanza, che la rappresentazione di un oggetto, non è lo stesso oggetto in qualità di rappresentazione, non è una copia delle cose, non è il duplicato di un ‘angolo’ del mondo, ma indica l’originale come suo simbolo”³⁸. Il carattere performativo, cioè auto-trasformativo e trasformativo, sembra distintivo di una “vera” rappresentazione. Si tratterebbe qui, per dirla con Richard Schechner, di una performance trasformativa, appunto, che attua delle trasformazioni permanenti. La principale funzione del servizio liturgico è di dare la possibilità al fedele – che in questo caso assume sia il ruolo dell’attore che quello dello spettatore – di sperimentare la sua natura dio-umana e l’anima sofianica del mondo. Oppure, in termini artaudiani, al partecipante di questo tipo di rappresentazione è data la possibilità di rifare il proprio corpo-spirito, di fare di esso un corpo nuovo e libero.

Si conferma così il paradosso tipicamente teatrale della finzione che diviene realtà “vera”. Nel caso del rito ortodosso, è proprio grazie alla creazione di una rappresentazione-finzione, che si ha un’apertura ontologica, che si apre l’accesso al Reale. Secondo il filosofo sloveno Slavoj Žižek³⁹, il Reale con

³⁶ Cfr. R. Arnaou, *Contemplation chez les anciens*, in *Dictionnaire de Spiritualité*, Vol. 2.2, Paris, Beauchesne, 1953, col. 1726; cit. in T. Špidlik, *L’idea russa...*, cit., p. 331.

³⁷ Cfr. F. Jesi, *La festa e la macchina mitologica*, in F. Jesi, *La festa. Antropologia, etnologia, folklore*, Torino, Rosenberg&Sellier, 1977, pp. 174-201.

³⁸ P.A. Florenskij, *La prospettiva rovesciata...*, cit., p. 116.

³⁹ Cfr. S. Žižek, G. Daly, *Psicoanalisi e mondo contemporaneo. Conversazioni con Žižek*, Bari,

il Cristianesimo viene simbolizzato, ed è proprio attraverso simboli quali il nome e l'icona, agenti principali del rito ortodosso, che – attraverso una ritualizzazione del simbolo – esso ridiventa, come nel paganesimo, parte del dominio sacro dell'azione.

Al quesito proposto da De Marinis “c'è da chiedersi se si può superare davvero la rappresentazione-finzione continuando ad andare in scena, a fare spettacoli”⁴⁰, si potrebbe ribattere, forse, che non si tratta di superare ma di entrare nella rappresentazione-finzione, e di ritrovare in fondo ad essa un'azione efficace. In questo breve excursus ho potuto mostrare, sull'esempio del rito ortodosso, come proprio nei cardini del teatro di rappresentazione – testo, personaggio, mimesi, intreccio, finzione, ripetizione – si nasconda l'occasione per la realizzazione di un'azione efficace come trasformazione durevole e integrale dell'essere umano.

Francesca Gasparini

TRANCE, TRANSFERT, TRASFERIMENTO “Stati alterati di coscienza”: una prospettiva per il teatro⁴¹

1. Questa vuole essere, più che un'ipotesi organicamente conclusa, una ricognizione in forma di appunti, capace di catturare frammenti di immagini reattive nell'attraversamento di ambiti come la filosofia, la psicoanalisi e l'antropologia. Mutuerò da *Guardaroba sciamanico. Sul patologico e l'uomo rituale* di Remo Guidieri alcuni concetti-chiave che mi faranno da guida per tutto il percorso. Farò sostanzialmente tre ingressi su terreni che manterrò però fluidi, senza demarcazioni troppo nette, per estrarre una serie di suggestioni relative agli “stati di coscienza” e alla loro possibile alterazione; suggestioni che ritengo possano essere illuminanti proprio per l'analisi del *teatro come rappresentazione* (del teatro dell'attore e del personaggio, per intenderci) e non, diversamente da quanto ci si potrebbe attendere, del *teatro come rito*. I tre terreni sono: il transfert psicanalitico, il rituale nella forma dello sciamanesimo e l'esperienza con sostanze psicotrope /allucinogene. Il primo è in qualche modo un'apposi-

Dedalo, 2006, p. 102.

⁴⁰ Cfr. M. De Marinis, *Seminario sulla rappresentazione. Testo-base, supra*, pp. 7-14.

⁴¹ Questo intervento ha una doppia origine. Da una parte, ho preso in prestito l'idea per il titolo e anche molti testi d'indagine dal programma di un corso che Giuliano Scabia presentò nel 2001 ma che poi non tenne. Si intitolava: “Trance, transfert, trasferimento. Che sia il teatro la pianta che fa volare?”. Dall'altra, ho in qualche modo cercato di espandere e articolare le questioni che orbitano intorno al concetto di *enthousiasmos*. Vorrei che questo passaggio potesse rappresentare un punto di congiunzione tra la riflessione intorno all'*enthousiasmos* platonico quale concetto chiave della poesia come corpo-voce [cfr. in questo senso F. Gasparini, *Poesia come corpo-voce. Ipotesi teoriche e esempi novecenteschi* (Yeats, Lorca, Artaud, Bene), Roma, Bulzoni, 2009] e la possibilità di coagulare, a partire da tali premesse, impulsi che permettano di accostare il “pensiero del teatro”.

zione degli ultimi due, in quanto visitazione di quell'“ipertrofia dello psichico” che Guidieri delinea parlando dello sciamanesimo come cura:

E se curare tramite la scena fosse l'unico rimedio globale ed esterno che concepì l'arcaico? Ma curare, qui, non è *kátharsis*, aggeggio e processo inverificabile preso a prestito dalla dialettica; rimedio virtuale, forse solo speculativo nel cattivo senso della parola. È, piuttosto, un modo di accettare quel che si compie nel corpo e sulla scena (che ritroviamo, ai suoi inizi, nell'intento consolatorio della psicanalisi): scena e corpo; questi, a sua volta, scena. Un'ipertrofia dello psichico, nel senso che da questi si deduce il patologico del corpo. Dare allo psichico priorità è, ragionevolmente, ammetterne l'importanza: ammettere la priorità del neurologico sul fisiologico⁴².

Sullo sfondo va tenuto necessariamente come matrice e come fascinazione tecnicamente riscontrabile il tema del dionisiaco, o meglio del dio-Dioniso, il cui nome segreto è rivelato da Euripide nelle *Baccanti*: *dithyrambos* (il due volte nato, colui che attraversa una doppia soglia), il dio-Dioniso come archetipo della vita indistruttibile (Kerényi), epiphania/epidemia, svelamento/lacerazione, apertura/caduta, metamorfosi/perdita del sé, percezione/allucinazione. Le origini cretesi o asiatiche del dionisismo tra l'altro invitano a supporre che la via sciamanica di fonte asiatica gli sia molto vicina.

Voglio riferirmi subito a Nietzsche e ad alcuni passaggi della *Nascita della tragedia*. La riflessione del filosofo tedesco appare utile in particolare per delineare la moderna nozione di dionisiaco che ha informato il pensiero successivo, oltre che lo sguardo degli studiosi dell'antico (cito per tutti il *Dioniso* di W. Otto)⁴³, ed è imprescindibile per accostare le attuali forme di *trance*, estasi e gli stati alterati di coscienza in generale, indotti o meno da sostanze psicotrope. Se Apollo è quella “[...] magnifica immagine divina del *principium individuationis*, dai cui gesti e sguardi ci parla tutta la gioia e la saggezza della ‘parvenza’, insieme alla sua bellezza”, Dioniso è l'“estatico rapimento” (lacerazione del *principium individuationis*), tinto di quell'immenso orrore che secondo Schopenhauer “afferra l'uomo quando perde la fiducia nelle forme di conoscenza dell'apparenza”, che sale dall'intima profondità dell'uomo o della natura tutta⁴⁴. È per mezzo di quella che Zolla definisce “percezione sottile” che Dioniso distrugge il principio di individuazione: “Questo contatto intimo con l'essere disperde l'illusione della persona per svelare il fondo della vita animale e vegetativa e anche della sussistenza minerale, immette appunto nel cuore dell'essere”⁴⁵.

Il termine chiave qui e altrove è “ebbrezza” (Dioniso è “ebbrezza”), stato che vede infiniti modi per essere indotto. Questa saturazione, che come vedremo può coincidere con uno svuotamento indicibile, una totale assenza, è un primo

⁴² R. Guidieri, *Guardaroba sciamanico. Sul patologico e l'uomo rituale*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2003, p. 16.

⁴³ W.F. Otto, *Dionysos*, Frankfurt am Main, Klostermann Verlag, 1933, trad. it. di A. Ferretti Calenda, *Dioniso. Mito e culto*, Genova, Il Melangolo, 1997.

⁴⁴ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1986, p. 24.

⁴⁵ E. Zolla, *Il dio dell'ebbrezza. Antologia di moderni Dionisi*, Torino, Einaudi, 1998, p. LXVIII.

livello, il più superficiale, di un'immissione in dimensioni "altre"; è quell'esaltazione in cui, secondo le parole di Nietzsche, "l'elemento soggettivo svanisce in un completo oblio di sé" perché Dioniso "spezza il giogo delle dualità"⁴⁶. Otto nel suo studio su Dioniso fa in qualche modo un passo più in là perché non raffigura il dio come il dispensatore di un'ebbrezza passeggera; egli vede nel dio la "follia creatrice", il fondamento irrazionale del mondo. Il grido del dio-Dioniso (l'*evoè*) è un "autentico simbolo d'irruzione spirituale"⁴⁷.

È sempre Otto a far notare un aspetto interessante della maschera dionisiaca che può tornarci utile. Le maschere di Dioniso usate nei culti, enormi, mostruose, appese in alto sulle colonne e non indossate dagli officianti, fatte per essere il dio (per ospitarlo in presenza), non per rappresentarlo, parlavano della sua apparizione, diversa da quella di qualsiasi altro dio, "collegata con l'infinito enigma della duplicità e della contraddizione". Le maschere insediano Dioniso potentemente, in modo ineluttabile, nella presenza; ma al tempo stesso lo sottraggono in una lontananza indicibile ("[...] ci scuote con una vicinanza che è al tempo stesso un ritirarsi", dice Otto)⁴⁸. Altri elementi dell'epifania dionisiaca che vedremo ritornare, e che elenco in modo del tutto approssimativo estraendoli dal libro di Otto, sono: la frantumazione dell'aspetto abituale del mondo, l'alterazione o l'abolizione delle misure del tempo e dello spazio, il manifestarsi dell'invisibile e del futuro come forma dell'aprirsi di ciò che era serrato, la pullulazione della contraddizione che vive nell'identificazione (l'essere uno e molti, il dio dal duplice aspetto, dalle molte figure)⁴⁹, l'affiorare da sotto la superficie di un qualcosa che la stravolge e che fa rabbrivire.

Se seguiamo invece la traccia offerta da Kerényi, la prospettiva si sposta rispetto al tracciato nietzschiano e mostra risvolti in qualche modo più ambigui e misterici, che intuiamo, per esempio, quando lo studioso ungherese afferma che "[...] prima dell'ebbrezza è necessario collocare il silenzioso e potente elemento vegetativo e arboreo". Per Kerényi Dioniso è appunto l'archetipo della *zoé*, della vita indistruttibile. "In greco *zoé* si contrappone a *thánatos*, escludendolo. Ciò che in *zoé* 'risuona' chiaro e forte è 'non-morte'⁵⁰.

Ecco dunque che la *zoé* non ammette l'esperienza della sua propria distruzione; dunque la distinzione tra *zoé* e *bíos* presuppone l'esperienza della "vita senza una fine, infinita". Questo punto della percezione di "vita infinita" è cruciale e tornerà declinandosi variamente nelle forme che attraverseremo.

Comunque, Dioniso è colui che squarcia la superficie del reale, apre varchi, così che si rende possibile, da una parte, l'immissione in dimensioni sconosciute che possono essere abitate temporaneamente o indefinitamente (a seconda del grado di irruzione del dionisiaco), dall'altra, lo scaricarsi sulla vita di forze o entità dell'invisibile, talvolta ingovernabili, capaci di perturbarla per

⁴⁶ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 25.

⁴⁷ W. Otto, *Dioniso*, cit., p. 98.

⁴⁸ Ivi, p. 97.

⁴⁹ Il riferimento è alla nozione di *Einfühlung*, "identificazione" (Lévi-Bruhl).

⁵⁰ K. Kerényi, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, Milano, Adelphi, 1993, p. 18.

sempre. Con termini moderni diremo che Dioniso è il dio della coscienza alterata⁵¹.

Ecco, allora, alcuni snodi del discorso: percezione, allucinazione, conflitto tra percepito e concetto. Comunemente le forme illusorie o allucinatorie vengono spiegate come errori di percezione dovuti a “[...] stati emotivi, acuti o inconsci, di attesa, di prepossessione, di eccitabilità”⁵²; viene posta dunque una divaricazione oppositiva tra percezione e allucinazione. Sentiamo Guidieri:

L'allucinazione rileva pur sempre l'*aísthesis*, la percezione. Ma la diciamo illusione, errore: non-vero; falsa percezione, percezione deviata, indotta da un *Tertium* che starebbe in noi o fuori. Se conoscere è vedere (*ideîn*), e non soltanto per il pensiero greco, di che conoscenza si tratta quando a invaderci è il falso? Vedere sta per “conoscere effettivamente ciò che è”, “avere presente”, “ciò che si mostra” [Eraclito]. Vedere è cogliere, e questi è conoscere – ma soltanto se confermato dal concetto⁵³.

Si propone, dunque, uno scavalcamento di questo dualismo, dove la nozione greca di *aísthesis* divenga inclusiva di percezione e allucinazione, perché, anche dove il concetto si fa evanescente il vedere (l'*ideîn*) non si ferma⁵⁴. Guidieri così continua:

Ma è pur sempre l'*ideîn* che svela – “coglie” –, con o senza l'ausilio del concetto. Semmai, il concetto può rendere presente ciò che non è più, che ora è assente e che è da lui rievocato. Sarebbe una forma non categoriale, non solo distinta ma più pregnante ancora del concetto (che pure è forma), ad assumere tale compito? L'allucinazione, intesa come percezione illusoria, sarebbe sprovvista di concetto e questi, non potendo delimitare la percezione, si mostrerebbe indebolito, rivelerebbe la sua inutilità, la sua inezia, la sua spropositata virtualità. [...] L'allucinazione, semmai, è *parole soufflée*, come disse eccellentemente Derrida parlando di Artaud. Sottratta, aspirata, ne rimane sempre traccia, come l'incavo e calco che è *corpus* astrale. Ma neppure il suo ridursi a resto restituisce la forza debordante dell'allucinazione, anche se tale rimanenza può mostrarsi incandescente⁵⁵.

“Rimanenza incandescente” è immagine forte dell'allucinazione come ciò che deborda oltre la percezione (“vedere-oltre”), che è percezione e più che percezione (*phantasia* è *aísthesis* nella misura in cui la eccede) e ci ricorda che i meccanismi di manipolazione percettiva, che entrano negli interstizi del

⁵¹ Prima di continuare occorre forse chiedersi che cosa sia uno stato alterato di coscienza. Secondo Tart, ciò che per una persona è uno stato di coscienza “alterato” o “straordinario”, per un'altra può essere un'esperienza quotidiana: non esisterebbe, insomma, uno stato di coscienza che possa essere definito “normale” in assoluto. Normalmente lo stato di coscienza ordinario è assunto come lo stato di base, ma non è detto che lo sia sempre: “Uno stato discreto di coscienza alterata è un nuovo sistema dotato di proprietà uniche sue proprie, una ristrutturazione della coscienza. Il termine alterato è inteso puramente nel senso descrittivo, senza alcun giudizio di valore” (Ch. Tart, *Stati di coscienza*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1977, p. 16).

⁵² M. Mauss, *Teoria generale della magia*, Torino, Einaudi, 2000, p. 133.

⁵³ R. Guidieri, *Guardaroba sciamanico*, cit., p. 19.

⁵⁴ Ivi, p. 61.

⁵⁵ Ivi, p. 20.

percelto, sono una via per la produzione allucinatoria.

Questi territori del de-bordamento dell'allucinazione rinviano direttamente a ciò che Guidieri chiama "radianza" e, in seconda battuta, alla questione del presentarsi del "celato". Ho detto "presentarsi" perché in effetti il celato non si manifesta: è un fremere di elementi nascosti inattingibili che non si manifestano effettivamente (cioè, non succede che da oscuri divengano chiari, semplicemente ad un tratto se ne ha sentore, aleggiano, o incombono, o minacciano). La radianza è appunto ciò che la "percezione distratta" non vede; o meglio, quando la percezione dell'involucro (anche il nostro corpo è involucro) cessa di essere definita, certa, inalterabile e si attiva una "coscienza esitante dell'involucro", un'incertezza riguardo alla parvenza, allora l'involucro emana radianza. E questo avviene quando siamo alterati, appunto: dalla malattia, dalla sofferenza, dall'immobilità del sonno, da un interno disordine, dall'ingestione di sostanze psicotrope, dall'applicazione di una disciplina del corpo e della mente. La crisi è la miccia della radianza: "Non per dare positivamente risalto all'involucro – dice Guidieri – teatro del disordine, ma per mostrare quel che, celato, vive quando il rischio di perdersi l'illumina. [...] La radianza va vista non tanto come l'emergere di qualcosa di prima invisibile, ma come un supplemento a una luce che già c'era"⁵⁶. L'essere in stato di crisi è qualcosa che nutre la radianza perché mostra due punti di fuoco, quello della condizione ordinaria e quello della condizione critica; fa sì che si sia abitati da uno squilibrio che, se da una parte impone un rischio interno, dall'altro accresce la radianza: ciò che risulta dalla sproporzione di questi due termini è la "natura del celato".

Questo punto lo si vedrà bene nelle diverse esperienze critiche (transfert, *trance* sciamanica, uso di droghe): il celato non può manifestarsi che in stato di crisi, il cui dispiegarsi (lento o irruente) abbraccia "[...] altri stati dell'essere per i quali ogni sforzo di renderne ragione sembra visibilmente povero"⁵⁷. È il paradosso decisivo del dionisiaco: la fonte della radianza non è un elemento positivo, che viene alla luce e si offre sulla scena dell'essere, ma è "[...] il lato oscuro degli esseri e delle cose, prima implicito"; e ancora non il fatto che questo lato oscuro emerga e si metta in mostra, ma che vi sia uno sprofondamento in esso, un perdersi in esso⁵⁸. E qui, proprio in questo punto, ritroviamo Dioniso: lo squarcio, la ferita, l'apertura, e quel grido che ne è emanazione e testimonianza di una violenta irruzione spirituale. Dice Guidieri:

Sorge la radianza dal lato oscuro quando c'è apertura. Bocca di una ferita che si allarga. O che è bocca senza essere ferita. Squinternamento, squarcio. Aprendosi, divide. Ma tra che e che? I poli, o le metà, o le parti, prima congiunte, si separano. Sono pareti. Hanno nome. Eros e thanatos sono forse i primi a cui pensare⁵⁹.

⁵⁶ Ivi, pp. 24-25.

⁵⁷ Ivi, p. 25.

⁵⁸ Ivi, p. 28.

⁵⁹ Ivi, p. 29.

Allora Dioniso irrompe e divide, ma lo snodo non è tanto questo. Se lo si guarda altrimenti, allora vediamo che a contare non è tanto la separazione, divaricazione di elementi che prima erano uno e ora sono due, quanto la voragine stessa, quel vuoto che sorge e si spande (e quanto più si spande tanto più aumenta la radianza) e che è entrambi pur non essendo né l'uno né l'altro. Esso non è risolto né da uno né dall'altro ma dispone dell'effetto di entrambi: quel vuoto che diventa voragine. Il grido di Dioniso è lo strappo che si produce sul piano della fisiologia all'accrescersi della radianza in stato di crisi, all'ingigantirsi dell'apertura: lo *hiatus* si riproduce nella modalità espressiva che "assume la separazione tra parola e urlo"⁶⁰. Il grido non è parola, ma non è neppure l'espressione di uno sgomento o di sentimenti di disperazione. Non è espressione: è, si potrebbe dire, un organo di captazione tanto più profondo dello sguardo. È la voragine stessa, è l'"infrasottile".

Inframince, dimensione al limite della percezione, è nozione duchampiana. Dice Duchamp: "Il possibile – ciò che potrebbe avere luogo – è un infrasottile [...]. L'allegoria, in generale, è un'applicazione dell'infrasottile. Infrasottile: latore d'ombre"⁶¹. Secondo Grazioli lo stesso *Grande vetro*, opera di Duchamp, si presenta come un "infrasottile": esso è "[...] interpretabile come la captazione sulla sua superficie trasparente di immagini 'anamorfiche' proiettate da una dimensione altrimenti invisibile, inafferrabile [...]. L'infrasottile è la dimensione del passaggio, non solo dell'ana-morfosi ma della meta-morfosi"⁶². A questo proposito vorrei aggiungere un passaggio ulteriore prendendo in prestito da *Sentieri interrotti* di Heidegger la nozione di "Aperto"; anche se la utilizzerò in maniera non ortodossa⁶³. Intendo sottolineare soltanto il fatto che all'interno della nozione di "Aperto" sta l'idea di un emergere che avviene sulla linea marginale di ciò che si apre; idea che si può ritrovare anche nel suo "aprire-illuminare" come possibilità dello "slargo" ("die Lichtung")⁶⁴. Questa apertura è ciò che *lascia* spazio a qualcos'altro. Lo slargo è una condizione "innaturale". Mancando di naturalità e non offrendosi già pronto, l'Aperto richiede su di sé l'attenzione attuativa dell'allargamento. È il "geroglifico del soffio" di Artaud, che viene prima di ogni segno linguistico e che anzi si manifesta a scapito del segno. È il de-bordamento allucinatorio dove gli opposti e i multipli si specchiano senza fondersi, dal cui fondo emerge un alito che infebbra.

Lo "slargo" si spande anche nell'interstizio tra visione del mondo e sogno; il grido si nutre di visioni che sono sacre in quanto reali, in quanto non oniriche (ebbrezza rituale o tossica che sia, lo stato di crisi dà all'*hypnos* corpo e lo muta in "corpo-figura"). Il flusso onirico si trasla in visione capace di corpo perché si carica di contenuti extra-eidetici che "[...] provengono da una costellazione

⁶⁰ Ivi, p. 31.

⁶¹ Per la nozione di "infrasottile" si veda M. Duchamp, *Notes*, Paris, Flammarion, 1999, pp. 19-36.

⁶² E. Grazioli, *La polvere nell'arte*, Milano, Mondadori, 2004, p. 66.

⁶³ Dice Heidegger: "aprendosi un mondo, emerge la Terra" (M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, a c. di P. Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, p. 47). L'"Aperto" viene ad individuarsi come apertura di "un mondo" in modo tale che questo dia spazio alla "Terra". La "Terra", emergendo *dopo*, si presenterà ai *margini* del "Mondo".

⁶⁴ M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1976, p. 176.

di altri ‘corpi-che-contengono’ e di ‘contenuti-senza corpo’: umani, non umani, vivi, morti”, conservando però quella condizione che permette di compiere “[...] un riavvicinamento tra enti liberati dalla finitezza subita dallo stato di veglia”⁶⁵. E, infine, lo “slargo” s’incunea nei confini temporali che separano il tempo del prima da quello dell’ora e ne scardina le relazioni. La crisi è il segno che un “tempo diverso” è cominciato, un tempo che non si può rifiutare ma si può solo subire: l’alterazione del tempo, che secondo Guidieri è anche ontogenesi, trasforma la temporalità in vuoto che si auto-divora o che può essere anche il luogo della “memorazione”, cioè dell’accavallarsi delle dimensioni plurime di tempo reali/virtuali/eidetiche.

2. È in questo passaggio tra sguardo del reale, abbandono all’*hypnos*, allucinazione, riemersione di stati memorativi che giungiamo al primo ingresso. Quello che ci avvicina al concetto di transfert. Possiamo pensare al transfert, ancora meglio al “movimento transferale”, come a una trasposizione che tenta una trasformazione nell’atto stesso della ripetizione. Transfert viene generalmente tradotto con il termine *traslazione*: portare qualcosa da un luogo a un altro. Dunque transfert anche come trans-ferimento, atto di meta-foresi (*meta-phérein*), che getta oltre, in un altrove enigmatico? Ma trasferimento di che cosa? Ritorniamo alla questione del sogno, che non è disgiungibile dalla questione della memoria. Quando parlo di memoria qui mi riferisco sempre, sulla scorta di Mancia, alla memoria implicita, che è un inconscio non legato alla rimozione:

[...] è piuttosto espressione di un’archiviazione (nelle aree corticali posteriori temporo-parieto-occipitali, in particolare dell’emisfero destro) che avviene in epoca preverbale e presimbolica e che pertanto resta al di fuori della coscienza e non raggiunge il livello della significazione linguistica⁶⁶.

Questo tipo di memoria non può appunto andare incontro a rimozione (non è dunque passibile di ricordo), ma è rappresentabile e “agibile” nell’attività creativa. Si tratta di un inconscio-memorialità più profondo e inattingibile rispetto all’inconscio rimosso il quale invece può essere riguadagnato e reso consapevole⁶⁷. Ascoltiamo ancora Mancia:

[...] l’ipotesi che propongo è che il nucleo inconscio del Sé archiviato nella memoria implicita, per definizione esterna alla coscienza e preverbale, sia dominato dal modo di essere simmetrico, omogeneizzante, e tenda ad acquisire una logica che si pone interamente fuori dal tempo e dallo spazio. Tenderebbe cioè

⁶⁵ R. Guidieri, *Guardaroba sciamanico*, cit., p. 78, n. 28.

⁶⁶ M. Mancia, *Sentire le parole. Archivi sonori della memoria e musicalità del transfert*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2004, p. 33.

⁶⁷ Cito *en passant* un elemento che mi pare significativo ma che qui mi porterebbe fuori strada. Lacan fa riferimento ad una proprietà essenziale della parola psicoanalitica che è quella di “far intendere quello che non dice”. Proprietà evidente del processo inconscio non rimosso e anche della parola poetica: quella di far aleggiare e incomberare “ciò che non sta nell’ordine del discorso”, cioè ciò che suggerisce “un senso non risolvibile in termini di significato”. (J. Lacan, *Scritti*, a c. di G. Contri, Einaudi, Torino, 1974, p. 288).

alla simmetria assoluta. L'inconscio non rimosso e non verbalizzabile, archiviato nella memoria implicita, è il più lontano dalla coscienza e perciò possiamo pensare che sia totalmente dominato da relazioni simmetriche⁶⁸.

Nella *Nota sul "notes magico" (Wunderblock)* del 1925 Freud mostra come i sistemi della memoria e del sogno entrino in frizione per mezzo dell'azione del transfert, azione in stato di crisi⁶⁹. Ancora, il concetto di "barriera di contatto" proposto da Bion (in *Apprendere dall'esperienza* del 1962)⁷⁰ potrebbe richiamare la posizione dell'"infrasottile" proprio grazie alle sue proprietà osmotiche e di fluidità nei confronti dei territori che separa. Anche la nozione freudiana di "ricordo-schermo" (o "ricordo di copertura") presenta risvolti interessanti che vanno al di là dell'immagine che di solito ce ne diamo: un camuffamento che nasconde con un'apparenza banalizzante o edulcorante un reale traumatico. I ricordi di copertura sono in qualche modo la pelle traslucida di una densità sotterranea; sono l'eco di un silenzio che viene dopo la presa d'atto dell'inattuabilità e dell'indicibilità di quella densità, quando la memoria, "rimessa fuori circuito", secondo l'espressione di Lacoste, rimane determinante ma non è più un discorso:

Non è l'esperienza importante a produrre l'immagine mnestica, ma un altro elemento psichico contemporaneo, legato a quella "per via di stretta associazione". Lo spostamento, la posizione *meta* del ricordo stesso, sono a fondamento dell'analisi: non si trova subito l'"oro", frugando nella memoria, ma ciò che gli sta vicino [...]⁷¹.

Qui il transfert è un trasferimento/trascinamento di un magma di memoria, di un celato, da una cavità oscura verso un altro luogo ambiguo, non aperto, non oggettivizzante. La memoria qui non è intesa nel senso di "una riattivazione di esperienze storicamente definibili"⁷², non è intesa in senso storico. Dunque la memoria non come luogo di raccolta degli eventi passati oggettivizzati, ma come riattivazione psichica in un intreccio complesso e stratificato con i micro-eventi attuali in stato di crisi che avvengono nel transfert. Asportazione/meta-foresi di una porzione del Sé che nel trasferimento subisce pressioni dilaceranti.

Torno alla definizione iniziale di transfert. Ho parlato di ripetizione, ma una ripetizione che, secondo le parole di Lacan, "[...] non è semplicemente stereotipia della condotta, ma ripetizione rispetto a qualcosa di sempre mancato". Ecco perché il transfert non si confonde con l'"efficacia della ripetizione" e non potrà mai essere banalmente confuso con il "ripristino di quanto è occultato dall'inconscio"; infatti l'inconscio è "ciò che si richiude non appena si è aperto"⁷³. Il transfert è qualcosa che opera sui bordi dell'io, dove c'è

⁶⁸ M. Mancia, *Sentire le parole*, cit., p. 55.

⁶⁹ S. Freud, *Opere*, Torino, Bollati, Boringhieri, vol. X, pp. 62-68.

⁷⁰ Citato in M. Mancia, *Sentire le parole*, cit., p. 103.

⁷¹ P. Lacoste, *La strega e il transfert*, Roma, Borla, 1990, p. 155.

⁷² M. Mancia, *Sentire le parole*, cit., p. 43.

⁷³ J. Lacan, *Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi. 1964*, Torino,

come un disfacimento, uno sfaldamento dei limiti (anche spazio-temporale); esso si dà come indeterminatezza e indefinitezza inafferrabile e nel tentativo, nello sforzo, di aprire, di estrarre qualcosa che sfugge e che si richiude continuamente, produce traslazioni sincopate che si riversano su se stesse senza mai esattamente sovrapporsi (sono condivise solo porzioni limitate di ciascun micro-movimento transferale).

È da questo sforzo continuo di asportazione che l'azione del transfert dà luogo al fenomeno della resistenza descritto da Freud in *Dinamica della traslazione*⁷⁴: il materiale indistinto che giace là nel profondo pone resistenza ed è questa resistenza che attiva il transfert come meta-foresi, trapasso *oltre*, oltre i bordi dello "slargo". Quanto è più forte la resistenza, tanto è più intenso e persistente il transfert, tanto più si è gettati là. Dunque, il transfert lavora sull'assenza, su qualcosa che è effettivamente assente (memoria implicita) o qualcosa che tende all'e-vanescenza; cioè opera nell'ambito di pertinenza di quella che Lacan, prendendola in prestito da Jones, che però la caricava di un significato alquanto diverso, chiama "afanisi", la scomparsa, o meglio l'opposto di apparire. L'"afanisi" non è un atto, è un movimento: un movimento di scomparsa del soggetto (*fading*) che può essere anche letale⁷⁵.

3. Scomparsa o uscita. E siamo al secondo ingresso. Nello sciamanesimo uro-altaico preso in considerazione da Guidieri si fa riferimento comunemente all'uscire: "lasciare un sito dove si è, rifugio, prigionia, luogo neutro (almeno in apparenza)"⁷⁶. "Uscire" non è un verbo semplice: uscire presuppone l'apertura, lo "slargo". E lo "slargo", come ora sappiamo, è un'entità (forse una condizione, uno stato) molto complessa, refrattaria alla decifrazione. Non è un luogo: è difficile dire se se ne possa fare esperienza. Forse è solo il nome della perdita. "Uscire" spiega perché affrontare il tema della trance e del trasferimento⁷⁷.

Il concetto di *trance*, benché il termine abbia subito una notevole evoluzione di significato e continui tutt'oggi a caricarsi di valenze ulteriori, nell'XI secolo significava il trapasso, la morte. Dal XV secolo abbiamo lo stabilizzarsi del suo significato moderno con la radice nel verbo *transire*. Dice Lapassade in *Saggio sulla transe*:

lo "stato di trance" è il contrario della stabilità che si collega generalmente alla nozione di "stato" poiché la parola [...] indica appunto il cambiamento di stato: la transizione, il trapasso da uno stato all'altro, la morte, e, con la nascita, il

Einaudi, 2003, p. 140.

⁷⁴ S. Freud, *Dinamica della traslazione*, in *Opere. 1906-1912*, vol. 6, Milano, Bollati Boringhieri, pp. 526-528.

⁷⁵ J. Lacan, *Seminario. Libro XI*, cit., p. 203.

⁷⁶ R. Guidieri, *Guardaroba sciamanico*, cit., p. 44.

⁷⁷ Dice Bataille: "[...] la sua efficacia [dell'orgia] si manifesta nel *nefasto*, richiede la frenesia, la vertigine e la perdita di coscienza. Si tratta di impegnare la totalità dell'essere in un cieco precipitare verso la perdita [...], fuga nell'indistinto" (G. Bataille, *L'eroticismo*, Milano, ES, 1991, p. 109).

passaggio essenziale nel corso della vita umana⁷⁸.

Questo uscire, questo passaggio, può essere identificato con un'esperienza che è testimoniata fin dalla Grecia arcaica da quelle figure del rito che Dodds chiama sciamani: essi erano i protagonisti di quell'esperienza delle "traslazioni psichiche", che convinse Aristotele che "l'anima si può staccare dal corpo"⁷⁹.

Ho parlato fino a questo momento della coscienza come il territorio, il campo d'azione, della *trance*, ma, come già rilevava Mauss nel 1936, al fondo di tutti gli stati mistici ci sono tecniche del corpo e dunque esistono dei "mezzi biologici" per *accendere* la coscienza o dare avvio al viaggio⁸⁰. Nel 1957 Sargant elabora, a partire dal modello pavloviano, la teoria della "stimolazione transmarginale" in cui ritroviamo il tema del de-bordamento: "[...] i fenomeni di *trance* sono delle risposte del sistema nervoso centrale a diversi gradi di stimolazione o di inibizione che debordano da ciò che il corpo è preparato ad affrontare. Questo 'debordare' disseta l'organismo fino all'isteria e alla sincope. La fatica, le droghe, i cambiamenti ghiandolari possono abbassare la resistenza del soggetto fino a tali esiti estremi"⁸¹. E, infatti, nelle pratiche sciamaniche c'è anche tutta una porzione dell'esperienza che consiste nel controllo delle funzioni fisiologiche e dunque delle condizioni dell'uscita: "Una parola chiave per lo sciamano [...] è 'aver controllo': aver governo, sapere disporre. Questo per il suo volersi incarnare, immedesimarsi, in ciò di cui lui stesso dice di avere governo: avere governo del gioco nel quale è lui a essere in gioco"⁸². Per la *trance* dionisiaca si parla di *trance* teletica (*trance* regolata).

Tornando alla trans-izione, all'uscita, questa va guardata anche dalla prospettiva dell'estraniarsi, cioè dell'"essere stranieri a se stessi", del non essere più se stessi, o secondo le parole di Guidieri "[...] esserlo in modo doppio, schizoide, sdoppiarsi: dove mascherarsi e smascherarsi coincidono come negare e affermare nella freudiana denegazione [...]"⁸³. Dunque, il tema del ma-

⁷⁸ G. Lapassade, *Saggio sulla trance*, a c. di G. De Martino, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 25.

⁷⁹ E. R. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, Firenze, La Nuova Italia, 1995, p. 174. È essenziale sottolineare che le "traslazioni psichiche", che sono legate, appunto, al fenomeno dello sciamanesimo nordico-siberiano, non sono possessioni: non abbiamo un ingresso nel corpo della sciamano di entità esterne giunte a spodestare l'identità e a governarne le azioni. "La *trance* sciamanica – dice Lapassade – è al contrario l'esperienza di una coscienza che si *accende* protendendosi verso la regione del sacro. È il 'viaggio'" (G. Lapassade, *Saggio sulla trance*, cit., p. 29). La coscienza "esplosa" è ciò che possiamo anche chiamare "coscienza marginale". Uno dei livelli primi della condizione del "viaggio", o "volo magico", è la trascendenza spazio-temporale. La *trance* dello sciamano è orientata verso l'allucinazione che egli conduce (R. Bastide, *Sogno, trance, follia*, Milano, Jaca Book, 1974, p. 101).

⁸⁰ M. Mauss, *Tecniche del corpo*, in *Teoria generale della magia*, cit.

⁸¹ G. Lapassade, *Saggio sulla trance*, cit., pp. 170-171.

⁸² M. Nicoletti, *Vertigini in carne viva. Sciamanesimo, estasi e follia in Himalaya*, Napoli, l'Anchora del Mediterraneo, 2002, p. 13. Nicoletti fa notare che il "tremito" di cui il corpo dello sciamano è preda durante il rituale e che sta a indicare l'"irruzione dell'invisibile" nel suo corpo, trasformato in un "ponte sospeso tra due ordini di realtà", deve essere controllato. Una delle principali funzioni del *training* cui lo sciamano si sottopone è quella di imparare a controllare il tremito: "Controllare il tremito significa [...] imparare a regolamentare e dosare la presenza dell'invisibile nel proprio corpo. Porre argini ai flussi tra i mondi" (ivi, p. 33).

⁸³ R. Guidieri, *Guardaroba sciamanico*, cit., p. 45.

schieramento e della maschera è direttamente collegato alla perdita dei confini dell'io, all'uscita, al trans-ferimento. Lo sciamanesimo ricorre più che alla maschera al mascheramento e alle possibilità che vi sono connesse (mostrarsi, svelare, nascondere, ostentare). La maschera (in latino *persona*, il cui etimo indica "un oggetto da cui esce un suono") è lo strumento per la proliferazione delle presenze, o meglio "evidenzia la complessità di ciò che si intende per presenza"⁸⁴.

Ci sono almeno tre livelli che non ne escludono altri: la voce della maschera, la presenza ostentata della maschera e la presenza che la maschera occulta⁸⁵. La maschera è in qualche modo un "infrasottile", innanzitutto al livello più superficiale, in quanto mostra la contiguità fluida dell'apparenza e dell'essere. Ma lo è anche, e soprattutto, perché essa, non in quanto oggetto ma in quanto atteggiamento o *forma mentis*, è presentificazione della trans-izione, del trasferimento, dello spandersi della radianza. La maschera è la presentificazione dell'irrompere della *zoè* (irruzione della *zoè* come ingresso nella condizione *altra* della coscienza), in quanto portatrice di un *second sight* (sguardo secondo).

E, riguardo all'attivazione del *second sight*, ci forniscono un'ipotesi fondata e affascinante gli studi di Raymond Prince sulle endorfine e sulla "teoria del falso iperstress" come spiegazione dei fenomeni allucinatori. Prince fa riferimento a quello che nell'ambiente sportivo della corsa di fondo viene denominato "secondo fiato":

[...] gli atleti spesso riferiscono di provare dolore e affaticamento all'incirca per i primi 20 minuti di strenua attività motoria, per poi sviluppare un "secondo fiato" ed entrare in uno stato di euforia, privo di dolore. Alcune recenti e interessanti ricerche hanno confermato che i livelli di endorfina aumentano considerevolmente durante la corsa di fondo⁸⁶.

L'ottenimento di una "seconda vista" o di un "secondo fiato" è anche un'operazione di ricostruzione a partire da presupposti del tutto alieni alla condizione originaria; è cioè un'operazione di rinascita. Dionisismo e sciamanesimo si incontrano nella forma di cui tale operazione si riveste nelle pratiche rituali: lo *sparagmos*, lo smembramento (anche reale), da una parte, e lo spezzettamento del corpo e la capacità allucinatoria di vedersi come scheletro (del tutto virtuale), dall'altra. Secondo la descrizione di Eliade vi è una pratica iniziatica comune ai riti cosiddetti sciamanici dell'America del Nord e del Sud, dell'Africa e dell'Indonesia, "[...] un rituale più o meno simbolico di morte mistica, dato talvolta nei termini di uno spezzettamento del corpo e di un rinnovamento degli organi". Il "rinnovamento degli organi" è talvolta associato a un'operazione analoga ma di segno opposto che consiste nell'"estrazione dell'anima". È solo a seguito di un lungo sforzo di ascesi fisica e di contemplazione mentale che lo sciamano riesce a conseguire "la capacità di vedersi come

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Ivi, p. 93, n. 72.

⁸⁶ Citato in Zolla, *Il dio dell'ebbrezza...*, cit., pp. 381-384.

uno scheletro”⁸⁷. Il *second sight* è dunque sostenuto da una rifondazione anatomica che nasce da una preventiva disarticolazione della percezione corporea ordinaria. Questa, da una parte, conduce a una “rinominazione” degli organi che si rivestono di nomi nuovi, sconosciuti, misterici, dall’altra, restituisce l’immagine sconvolgente di un corpo privato di parti che sono considerate vitali. Questo è il *corpo della crisi*, consumato dalla voracità della radianza; un corpo dalle cui viscere è stata sfilata l’anima, o da cui è stata erosa la carne e aspirato il sangue e non è più altro che ossa. E pure esso si dovrà ricomporre; ma secondo logiche di traslazione.

Estrazione dell’anima dalle viscere, aspirazione del sangue e asportazione della carne (e si può immaginare anche degli organi) e loro dissoluzione: tutto ciò restituisce i contorni di uno svuotamento, di un corpo che si fa cavità e che non è significativo in quanto è presente ma in quanto si fa vuoto: “un corpo come spazio”. Affinché il corpo dello sciamano stesso divenga universo, deve “farsi capiente”⁸⁸. Emerge, dunque, l’immagine di un figurante nuovo, che non è più il corpo-presenza, il corpo-mente, ma un corpo-cavità dentro cui prende vita un mondo. Qui si aprono mondi e si compiono viaggi che non sono visibili all’occhio (il retinico è negato). Il simbolo di questo corpo-cavità che nasconde mondi invisibili è il tamburo dello sciamano, anch’esso cavità dentro cui sono posti oggetti che sono segni parlanti non ostentati.

4. In *Il volo magico* Ugo Leonzio sostiene che se l’uso di droghe perlopiù risponde ad un’esigenza di morte, al *cupio dissolvi*, tuttavia in chi riesce “[...] a infrangere questo muro fittizio e a passare dall’altra parte dello specchio, si manifesta la curiosa volontà di rinascere, o meglio, di *far rinascere il corpo*”⁸⁹. E così siamo al terzo ingresso. La *trance*, infatti, l’ebbrezza, l’estasi sono legate, come riferisce Ernst Jünger, all’idea di eccesso: *excedere*, cioè “andar fuori”: “in fondo – dice Jünger in *Avvicinamenti* del 1970 – l’andare fuori’ significa un abbandono del tempo normale”⁹⁰. Uno dei mezzi più efficaci per attivare l’eccesso è l’uso di droghe. Lo snodo è lo shock. Sentiamo Jünger:

Uno dei problemi centrali posti dal nostro tema riguarda l’apertura di piste di esplorazione, riguarda cioè, relativamente all’intelligenza, quel salto che i biologi chiamano mutazione. Uno shock, un’aggressione improvvisa come l’ebbrezza possono spalancare prospettive nuove, spalancare d’un solo tratto, non quindi attraverso un’evoluzione o un insegnamento. Potremmo pensare anche a un terremoto che fa crollare un muro. L’intervento è certamente violento; d’altronde bisogna considerare che senza di esso quel muro avrebbe forse per un’intera vita limitato la prospettiva [...]”⁹¹.

L’accento posto da Jünger non è tanto su un uso abituale di droghe ma su un uso iniziatico-traumatico, come nel riferimento alle pratiche esoteriche di

⁸⁷ M. Eliade, *Lo sciamanismo e le tecniche dell’estasi*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1974, p. 84.

⁸⁸ M. Nicoletti, *Vertigini in carne viva*, cit., p. 87.

⁸⁹ U. Leonzio, *Il volo magico*, Torino, Einaudi, 1969, p. 14.

⁹⁰ E. Jünger, *Avvicinamenti. Droghe ed ebbrezza*, Parma, Guanda, 2006, p. 61.

⁹¹ Ivi, p. 46.

Gurdijeff (per inciso, in *Avvicinamenti* Jünger dedica alcune pagine bellissime alla figura di Gurdijeff)⁹². La focalizzazione sulla dimensione temporale alterata, e in subordine sulla dissoluzione dell'io negli stati tossici, è preminente. Non si tratta soltanto di un trapassare in un tempo *altro* o di sostituire la temporalità ordinaria con una extra-ordinaria, ma di imbastire forme di temporalità stratificata, invertita, spezzettata: “Nell’ebbrezza, tanto nel suo effetto narcotizzante, quanto nel suo effetto eccitante, porzioni di tempo vengono anticipate, amministrate in modo diverso, prese in prestito [...]”⁹³. Ancora di più: se forse in principio il passaggio più immediato è quello da un tempo della coscienza ordinaria allo spazio/tempo dell’inconscio, nell’approfondirsi della condizione alterata si giunge poi però ai confini della memoria (gli spazi infiniti governati dal tempo della memoria implicita), al di là dei quali resta solo “il vuoto lucente e onnipotente”⁹⁴, dove lo stesso concetto di spazio/tempo perde il suo significato e la sua ragion d’essere.

Se pensiamo all’innesco dello stato di crisi, al dilatarsi dello “slargo” e all’effetto della radianza comprendiamo ciò che intende Leonzio quando afferma che l’uso di droghe impone una forma di conoscenza non agevole o addirittura dolorosa: “Non possono servire per osservare uccelli: servono per osservare una porzione esigua di un immenso vuoto”⁹⁵. Perché, e ritorniamo necessariamente al punto nodale dell’*aïsthesis*, “[...] alterare la frontiera dell’io significa prima di tutto modificare la meccanica della percezione”⁹⁶. Henri Michaux in *Miserabile miracolo (la mescalina)* del 1956 definisce il tempo della caduta come un “meccanismo d’infinità”, che è tutt’uno con la perdita del sé (“io stesso ero torrente, ero annegato, ero navigazione”)⁹⁷: “Tutto quello che appariva era coinvolto in questo meccanismo. [...] la frammentazione infinita, lo stato brulicante di ciò che è più minuscolo e che tutto divide, e compone e percorre”⁹⁸. L’esperienza di Michaux ci permette di prendere atto di quel passaggio, indicato da Leonzio, attraverso strati sempre più impalpabili di tempo in un’attesa snervante, indefinita, che porta sempre un po’ più in là sul bordo dello squarcio:

Come se ci fosse un’apertura, un’apertura che fosse un assembramento, che fosse un mondo, che fosse un può capitare qualcosa, un possono capitare molte cose [...] un brulichio del possibile [...] un prodigioso dilagare di possibilità⁹⁹.

Se si vanno a guardare i diari dei consumatori di droghe – parlo di consumatori eccellenti, poeti, artisti, intellettuali – si vede come ogni droga porti sue alterazioni specifiche nella percezione e sia in grado di edificare mondi

⁹² Ivi, p. 49.

⁹³ Ivi, p. 16.

⁹⁴ U. Leonzio, *Il volo magico*, cit., p. 4.

⁹⁵ Ivi, p. 11.

⁹⁶ Ivi, p. 16.

⁹⁷ H. Michaux, *Miserabile miracolo (la mescalina)*. *L’infinito turbolento*, Milano, Feltrinelli, 1967, p. 39.

⁹⁸ Ivi, p. 52.

⁹⁹ Ivi, p. 25.

che sono solo suoi e di nessun'altra droga, con temporalità, spazialità, forme visive che non troviamo altrove. Mi voglio soffermare per ora sulle qualità della mescalina, così come sono state descritte da Michaux. Ciò che mi ha colpito nella descrizione della "fioritura di realtà" della mescalina (Leonzio dice proprio che gli stati alterati da droga non sono fughe dalla realtà ma "fioriture di realtà") è la purezza anodina, asettica. Tart nota che in alcuni stati di coscienza alterata "una quantità molto maggiore di dati sensoriali grezzi passa alla consapevolezza"¹⁰⁰ (grezzi, cioè ripuliti di ogni sovrastruttura emozionale e interpretativa, non abbagliati di pensiero). È quanto è testimoniato da Baudelaire ne *Il poema dell'hascisc*:

A volte capita che la personalità scompaia e che l'oggettività, che è propria dei poeti panteisti, si sviluppi così fuori misura, che la contemplazione degli oggetti esterni vi fa dimenticare la vostra propria esistenza, e ben presto vi confondete in loro¹⁰¹.

Michaux sembra invece far riferimento a un fenomeno diametralmente opposto, che sgancia completamente le immagini (le allucinazioni) che si producono nello stato alterato dai dati sensoriali (in particolare dai dati visivi) della realtà presente. Cioè, le immagini e le percezioni del mondo edificato dalla mescalina non sono la rielaborazione (la rappresentazione) allucinata di dati sensoriali reali, ma creazioni proprie della mente mescalinizata: "La mescalina [...] produce immagini pure al cento per cento. Opera in laboratorio. [...] Lei (la mescalina) produce immagini così rigorosamente spoglie della bella pelliccia della sensazione [...]"¹⁰².

Al contrario, come già accennato, la condizione allucinatoria riportata da Baudelaire è proprio una ricostruzione dei dati sensoriali della realtà, in base a logiche trasformanti in grado di creare una realtà parallela dentro cui perdersi: "Le allucinazioni cominciano. Gli oggetti esterni assumono apparenze mostruose. Vi si rivelano sotto forme prima sconosciute. Poi si deformano, si trasformano, e infine entrano nel vostro essere, o meglio voi entrate in loro"¹⁰³ (anche qui abbiamo alla fine, però, un'uscita e non una possessione). Maurice Blanchot sottolinea questo punto cogliendo, mi pare, proprio un passaggio nodale dell'esperienza mescalinica di Michaux: il replicarsi dei vettori temporali e delle traslazioni spaziali che attraversano e riattraversano molteplici *infrasottili*, senza mai dare luogo a spazialità e temporalità in senso proprio, ma a vuoti inesperibili la cui velocità di replicazione giunge infine a mettere in crisi il concetto stesso di trasformazione e cambiamento:

Tutto è vertiginosamente senza vertigine; la regressione all'infinito si opera nell'arido orrore di una implacabile precisione. [...] La mescalina è quasi senza spazio, fa del pensiero la linea crudelmente diritta, infinitamente ridotta allo sbriciolamento puntuale. Sempre un'unica direzione (se non la si disturba),

¹⁰⁰ Ch.T. Tart, *Stati di coscienza*, cit., p. 97.

¹⁰¹ In Ch. Baudelaire, *Paradisi artificiali*, Milano, Garzanti, 2000, p. 85

¹⁰² H. Michaux, *Miserabile miracolo*, cit., pp. 45 e 48.

¹⁰³ Ch. Baudelaire, *Paradisi artificiali*, cit., p. 33.

e unica per l'eternità: un'eternità ridotta a punto – e, quando la si disturba, la nuova direzione è di nuovo unica per l'eternità, e assunta con tanta rapidità da distruggere il tempo stesso del cambiamento [...] e alla fine lo spirito è diviso in una infinità di direzioni indefinitamente progredienti, ognuna unica e assoluta, eterna ed eternamente ridotta a un punto eternamente riducibile¹⁰⁴.

La mescalina provoca uno stato vibratorio che non è tanto una vibrazione corporea reale, ma una vibrazione ultra-sottile (qui potremmo dire *infra-sottile*), simile alle onde sonore impercettibili all'orecchio umano, e la stessa facoltà immaginativa lavora sulla base di questa legge vibratoria *infrasottile* producendo immagini vibratorie anamorfiche¹⁰⁵:

L'allungarsi fantastico delle immagini nella visione mescalinica potrebbe avere un rapporto con le punte. All'inizio dell'intossicazione le punte sono molto alte, e si susseguono numerose, molto ravvicinate.

L'immagine visiva è (o è accompagnata da un fenomeno che è), forse, dello stesso ordine di grandezza delle vibrazioni ingrandite, il che spiegherebbe anche l'interferenza onda-immagine e anche onda-pensiero (quest'ultima perturbata fino alla pazzia), cosa che qui è stata osservata e annotata in più punti¹⁰⁶.

La visionarietà caratteristica della mescalina può essere sintetizzata, a partire dalle descrizioni di Michaux, in 5 punti fondamentali:

- 1) l'inaudita velocità d'apparizione, trasformazione, sparizione delle visioni;
- 2) la molteplicità pullulante in ogni visione;
- 3) gli sviluppi a ventaglio e a ombrello, per progressioni autonome, indipendenti e simultanee (in qualche modo, su sette schermi);
- 4) il loro genere in-emozionale;
- 5) la loro apparenza inetta, e più ancora, meccanica: raffiche di immagini, raffiche di "sì" e di "no", raffiche di movimenti stereotipati¹⁰⁷.

5. Dopo questi tre ingressi ci si presenta una mappatura concettuale intorno al tema degli stati di coscienza che, benché alquanto sfrangiata e poco stabilizzata, mi pare possa rivelare tutta la sua pregnanza agli occhi dello studioso di teatro. Prima di addentrarsi nell'esemplificazione di possibili rispondenze e applicazioni di tale mappatura alla teoria e alla prassi teatrale occorre, però,

¹⁰⁴ M. Blanchot, *L'infinito e l'infinito*, in H. Michaux, *Miserabile miracolo*, cit., p. 14.

¹⁰⁵ Michaux non ha dubbi nell'attribuire all'allucinazione qualità di purezza e di coincidenza con l'*idein* epurata dal concetto, tanto da riecheggiare incredibilmente la riflessione di Guidieri: "L'allucinazione è infinitamente più vera della visione della realtà ordinaria. La realtà, in quanto formata di elementi e di impressioni contraddittorie, è dubbia, distraente, frammentaria. Distræ. La si constata – (soprattutto come ostacolo). L'allucinazione, invece, [è] meravigliosamente sinergica, sintetica, 'd'insieme', poiché corrisponde perfettamente, senza sbavature, senza né troppo né troppo poco, all'idea [...]" (Ivi, p. 177).

¹⁰⁶ Ivi, p. 45.

¹⁰⁷ Voglio sottolineare come anche nel caso dell'uso di droghe operi sempre un fenomeno di trasferimento, di traslazione, che distingue gli stati di coscienza alterata che qui interessano da stati di inebetimento o narcosi alcolica o altri consimili.

fare una precisazione e porre una questione.

Sul concetto di *trance*, oggetto di riflessione trasversale, sottoposto a usi e abusi protratti, si è sedimentata nel tempo una notevole quantità di detriti di pensiero; ce ne hanno restituito un'immagine in qualche modo viziata ideologicamente: ci si presentano scene di invasamenti, possessioni, scatenamenti, stati convulsivi, eccitazione maniacale, follia. Ma questo tipo di *trance*, che dovrebbe essere più propriamente definita "*trance selvaggia*", indica una prospettiva del tutto parziale sui fenomeni di alterazione della coscienza e dovrebbe essere ricollocata all'interno di un più ampio ventaglio di prospettive possibili. Non si può, dunque, proseguire sulla strada di un uso proficuo del concetto di *trance* in campo teatrologico se prima non lo si ripulisce da tutto ciò che indebitamente vi si è depositato sopra.

Non solo occorre prendere atto del fatto che tra lo "stato di coscienza ordinario" e lo stato di "*trance selvaggia*" si pone una stratificazione complessa di *altri* stati di coscienza, ognuno dei quali, se indagato, potrebbe rendere ragione di una molteplicità di meccanismi ingenerati e condizioni acquisite nel "lavoro dell'attore su se stesso" tra disciplina psico-fisica, *prestazione psichica* e *prestazione interpretativa*. Occorre soprattutto chiarire che la *trance* può essere pensata come qualcosa di più e al tempo stesso di meno rispetto ad uno stato di invasamento e di *totale* perdita di "sé": qualcosa di meno, perché liberandola da queste apposizioni *new age*, giungiamo a vederla nella sua nudità (come slittamento e/o ingresso della coscienza verso territori non abitualmente esplorati a seguito di specifici meccanismi di attivazione); qualcosa di più, perché, considerandola da una prospettiva non "romantica" ma tecnicamente definita, essa è, come abbiamo cercato di mostrare nei paragrafi precedenti, *transito*, passaggio, trasferimento, transfert, apertura di possibilità, intercomunicazione tra dimensioni del *profondo*, attivazione di uno "sguardo secondo".

Certo, la questione cruciale per il tema della *trance* è quella dell'oltrepasamento dei limiti. Ma, di nuovo, occorre non farsi trarre in inganno: se la interpretiamo come scatenamento gratuito, perdita completa del dominio di sé, furore bacchico (anche qui secondo la vulgata, perché come detto per la *trance* dionisiaca si deve correttamente parlare di "*trance teletica*", cioè *trance* regolata), allora difficilmente potremo applicarla fruttuosamente alla pratica scenica e al lavoro dell'attore. Se invece pensiamo ad essa nei termini di uno spaesamento, di un travaso di densità di memoria, di una visitazione di "altri stati dell'essere" (l'attraversamento di una soglia o di più soglie), di un'esplorazione del molteplice, di una proliferazione delle presenze, di un sondare un interno per incresparsi la superficie, allora avremo in mano un utile scandaglio delle ampie possibilità insite nel *fare teatro*.

Da questa precisazione discende senza soluzione di continuità una questione. *Trance* e dionisismo dovranno continuare a rimanere termini di riferimento pertinenti esclusivamente allo studio delle forme di teatro che riscoprono il rito (insomma del teatro come azione rituale-presentativa)? Su un altro piano, essi potranno continuare a rimanere utili esclusivamente all'analisi di specifiche poetiche e drammaturgie registiche-attoriali-autoriali? Oppure, senza nulla

togliere a queste possibili vie d'indagine, che tra l'altro, a mio parere, sono ancora in gran parte da esplorare, sarà lecito acquisirli come strumentazione di base per la prassi d'indagine dello studioso di teatro? Insomma, le prospettive qui individuate, relative agli "stati alterati di coscienza", potranno diventare strumenti consolidati nell'accostare tipologie teatrali eterogenee, dalla presentatività pura (per un riferimento alto e estremo, pensiamo alla grotowskiana "arte come veicolo") fino al teatro di rappresentazione (anche a quello di più spiccata marca illustrativa, oserei dire), passando per le derive post-drammatiche e visuali, non tanto (o non solo) per quanto riguarda l'analisi dei prodotti (gli spettacoli), ma soprattutto per quanto riguarda l'analisi dei processi pre e post produttivi (*in primis* il percorso che porta l'attore a costruire la propria *parte* o la propria *partitura* e i portati e gli effetti della *performance* su *performers* e spettatori)?

Penso che la risposta a questa questione sia affermativa nel caso in cui si sia disposti, appunto, ad abbandonare pregiudizi e schemi stereotipi e a tentare di costruirsi un'ipotesi allargata sugli stati alterati di coscienza in ambito teatrale: allargata non perché più generica ma proprio perché più stringente e tecnicamente articolata. Ed è qui che ci viene incontro la rispondenza a cui mi atterrò con un certo rigore, per mantenere il discorso sulla pista scelta, quella del teatro dell'attore¹⁰⁸.

Dice Grotowski nell'*Allenamento dell'attore* (scritto che fa parte delle riflessioni che confluirono in *Towards a Poor Theatre*): "Il fulcro reale dell'abilità recitativa dell'attore è l'idoneità alla transe [...]". Ecco dunque un'affermazione che appare lapidaria e tanto più significativa in quanto pone tale "idoneità alla transe" come qualità determinante dell'"abilità recitativa". Andando a guardare più da vicino che cosa intenda Grotowski per "transe dell'attore" e in che modo utilizzi questa categoria nella sua riflessione sul teatro, riusciremo a recuperare, anche se con sfumature diverse, la prospettiva sopra auspicata, arricchita di altre interessanti stratificazioni. Sentiamo la conclusione del suo ragionamento, dove la "transe" è detta "[...] concentrazione, *distante sia da un impeto confuso nei propri compiti di lavoro come anche da una generica eccitazione dovuta alla 'trema', o anche da una fredda tecnica calcolatrice*"¹⁰⁹. I termini utilizzati sono proprio quelli che qui interessano.

Il fatto che nella visione grotowskiana l'idea di "transe" sia sempre stretta-

¹⁰⁸ L'esempio grotowskiano è funzionale e paradigmatico in questo senso e mi permette, credo, di affrontare un ventaglio molto ampio di problematiche (pur non esaurendo tutti gli spunti che il discorso preliminare su "*trance*, *transfert*, *trasferimento*" ha fatto emergere), eventualmente estendibili anche ad altre tipologie teatrali. Voglio solo accennare al fatto che tutta la parte della riflessione sull'alterazione di coscienza e sulla conseguente alterazione percettiva e produzione allucinatória dell'esperienza mescalinica, in qualche modo emarginata da quest'ultimo passaggio dell'intervento, si presterebbe a sostanziare un interessante discorso sull'operazione visuale e sulle forme onirico-allucinatorie di molto teatro post-novecentesco ("post-drammatico"), attraverso cui si recupera la *trance* per vie non organiche o corporee, arrivando a qualcosa che potremmo definire *trance* retinico-digitale.

¹⁰⁹ E. Barba, *Alla ricerca del teatro perduto: una proposta dell'avanguardia polacca*, Venezia, Marsilio, 1965, p. 136. Corsivo mio. Citato in F. Ruffini, *La stanza vuota. Uno studio sul libro di Jerzy Grotowski*, "Teatro e Storia", 20-21, 1998-99 p. 464. Ringrazio il prof. De Marinis per avermi segnalato l'articolo di Franco Ruffini.

mente legata alla pratica di “esercizi precisi e sistematici” e a un “concreto compito di lavoro” (di ascendenza stanislavskiana) non deve spingere a pensare che vi sia un deciso squilibrio verso un’impostazione razionalizzante e dunque castrante, riguardo alle modalità di attivazione e induzione di stati alterati di coscienza. Anche perché, per il maestro polacco, il punto di partenza è, grazie alla “concentrazione”, l’ingresso in uno stato di “attitudine ‘calda’, ‘morbida’, quasi passiva” dentro cui verranno inserite le “azioni sceniche”¹¹⁰. È sempre nell’*Allenamento dell’attore* (oltre che nel *Nuovo testamento del Teatro*) che egli fa un elenco di esercizi di concentrazione che sono, a mio parere, più che semplici esercizi, vere e proprie *tecniche* di induzione della *trance*, o ancora meglio forme della *trance*¹¹¹. Vediamoli nella sintesi proposta da Ruffini:

La scoperta della “verità calma e dolorosa di se stesso” attraverso l’introspezione; la “tranquillità del pensiero” [...] attraverso il rilassamento; il transfert dell’“io cosciente dalla testa alla regione del cuore”, attraverso la suggestione¹¹².

Grotowski ne parla come di “elementi della transe, inscindibili e intimamente uniti”; essi sono propriamente i mezzi attraverso cui l’attore può fondare la propria dimensione creativa.

Il raggiungimento di una particolare forma di “concentrazione” coincide con l’ingresso nello stato di “transe”, attraverso alcuni gradini intercambiabili, che portano per vie diverse alla scoperta del “motivo psichico personale” e alla traslazione di questo verso un altro luogo corporeo-immaginario (ricordiamoci che ci si trova in condizione di suggestione): vediamo cioè che un luogo oscuro del dentro del sé non si manifesta apertamente, ma semplicemente ad un tratto produce un “formicolio”, un “risveglio alla vita” ed è soggetto ad uno spostamento verso quella che il maestro polacco chiama “regione del cuore” (regione altrettanto segreta e profonda da cui partiranno le comunicazioni psico-fisiche con le altre “regioni principali dell’organismo”)¹¹³. Voglio ricordare la definizione di *transfert* come trasferimento/trascinamento di un magma di memoria, di un celato, da un luogo oscuro verso un altro luogo ambiguo, non aperto, non oggettivizzante; questa è la traslazione che dovrebbe operare l’attore grotowskiano.

Osserviamo un po’ più da vicino le caratteristiche di queste tecniche della “transe”. Esse infatti si collocano in quella dimensione di “ipertrofia dello psichico” cui ho accennato in apertura di intervento e che, come si è notato, ha profonde ricadute sullo stato e l’uso del corpo. Grotowski si riferisce alle sue ricerche intorno a regia, recitazione e percezione come a qualcosa che prende avvio da “esercizi psichici”, “anatomia del subcosciente” e “psicoanalisi ‘non-

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Grotowski dice espressamente: “Vi sono tre elementi della transe, inscindibili e intimamente uniti: 1) Attitudine introspettiva; 2) Rilassamento fisico (relax); 3) Concentrazione di tutto l’organismo nella regione del cuore” (citato in F. Ruffini, *La stanza vuota*, cit., p. 458).

¹¹² *Ivi*, pp. 465-466.

¹¹³ Grotowski citato in F. Ruffini, *La stanza vuota*, cit., p. 458-459.

privata”¹¹⁴. Quando Barba descrive la dialettica impostata al tempo dal suo maestro tra “tecnica 1” e “tecnica 2”¹¹⁵, ci mostra inequivocabilmente che, da una parte, il cammino verso la “transe” dell’attore è un vero e proprio trapasso in territori interiori sconosciuti, una caduta in uno stato di crisi che produce un’apertura, uno “slargo” la cui densità diviene in qualche modo il materiale di lavoro e, dall’altra, è un’azione tesa verso la manipolazione delle forme della percezione e verso l’espressività:

La “tecnica 2” tendeva a liberare l’energia “spirituale” in ognuno di noi. Era un cammino pratico che indirizzava il sé sul sé, dove si integravano tutte le forze psichiche individuali, e superando la soggettività, permetteva di accedere alle regioni conosciute dagli sciamani, dagli yogi, dai mistici. Credevamo profondamente che l’attore potesse accedere a questa “tecnica 2”. Ne supponevamo il cammino, ricercavamo i passi concreti da compiere per inoltrarci nella notte oscura dell’energia interiore¹¹⁶.

Questa “scienza da guaritori” in cui si trasforma l’arte dell’attore, tra “transe” e “anatomia psichica”, non deve mai essere disgiunta dalle sue ricadute espressive: le aperture e le trasmissioni che si innescano tra psiche e corpo sono proprio “nodi di espressività” per l’azione “vera” dell’attore¹¹⁷. Lo stesso “slargo” da cui emana la radianza, per usare le nozioni di cui mi sono voluta dotare qui, questo passaggio *infrasottile* tra stati di coscienza, è ciò che permette sul piano fisico, usando ora i termini dell’antropologia teatrale, di disinnescare la “premeditazione” e di condurre allo spontaneo sgorgare degli impulsi, cioè all’organicità. Sentiamo Ruffini:

Cos’è in definitiva la transe? La si può definire come lo stato in cui l’azione è spontanea e, nello stesso tempo, precisa. La spontaneità senza precisione degenera nell’“impeto confuso”; e reciprocamente la precisione senza spontaneità non può essere “passiva”, dato che a garantirla dev’esserci ancora il lavoro del pensiero. L’attore in stato di transe non pensa (per fare) ciò che fa; semplicemente, realmente e precisamente lo fa¹¹⁸.

“Agire in stato di transe” per Grotowski significa eliminare le resistenze del corpo per permettere alle dimensioni del profondo di fluire attraverso di esso, invaderlo, e divenire la guida non-cosciente dell’azione. E questa azione è, secondo le parole di Ruffini, “quella delle condizioni estreme, non della vita quotidiana”; cioè l’azione dello stato di crisi, che può presentarsi nelle forme

¹¹⁴ Ivi, pp. 462-463.

¹¹⁵ Dice Barba: “La ‘tecnica 1’ si riferiva alle possibilità vocali e fisiche e ai diversi metodi di psico-tecnica tramandatici da Stanislavskij in poi. E questa ‘tecnica 1’, che poteva essere complessa e raffinata, si poteva conseguire attraverso il *rzemioslo*, l’artigianato teatrale. La ‘tecnica 2’ tendeva a liberare l’energia ‘spirituale’ in ognuno di noi” (E. Barba, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia. Seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 64).

¹¹⁶ *Ibidem*. La “tecnica psichica” a cui pensava Grotowski era “una variante europea di *tantra* o *bhakti*” (lettera del 1963 citata in F. Ruffini, *La stanza vuota*, cit., p. 467).

¹¹⁷ Ivi, p. 458.

¹¹⁸ Ivi, p. 465.

più diverse, anche molto lontane da quelle restituiteci dalle immagini delle possessioni, degli invasamenti, degli shock nervosi. Le parole di Grotowski in questo passaggio consuonano incredibilmente, anche da un punto di vista terminologico, con le qualità della *trance* che ho cercato di tratteggiare più sopra:

Da noi tutto è concentrato sulla “maturazione” dell’attore che è espressa da *una tensione verso l’assoluto*, da *una denudazione completa*, dall’estrinsecazione degli strati più intimi del proprio essere e tutto questo senza la benché minima traccia di egotismo o di auto-compiacimento. L’attore fa dono totale di sé. *Questa è la tecnica della “transe” e dell’integrazione delle energie psichiche e fisiche dell’attore che, emergendo dagli strati più intimi del suo essere e del suo istinto, scaturiscono in una specie di “transluminazione”*¹¹⁹.

La “transluminazione” grotowskiana ha un’evidente rispondenza con quella “rimanenza incandescente” o “radianza” con cui ho voluto definire il processo di manipolazione percettiva che porta al “vedere-oltre”, alla percezione che è al tempo stesso allucinazione, cioè al vedere “oltre il percepito”, in quanto attivazione di un *second sight*.

Nella versione ufficiale di *Per un teatro povero* Grotowski dedica una riflessione breve ma densissima e decisiva alla questione della “transe”, dove emergono in modo definito, come prassi e teoria del teatro, le nozioni-suggestioni qui indagate. Egli ci offre, così, alcuni chiarificanti equazioni: “transe” è “auto-penetrazione”, è “concentrazione” su ciò che è “oculto in noi”, è “eccesso”, è “viaggio”, è “denudamento” (ricordiamo l’*ex-cedere*, l’uscita, l’aprirsi di ciò che era serrato, la saturazione che diviene svuotamento indicibile, l’irruzione improvvisa nella vita di un elemento smisurato, ecc.). La chiave di volta per lui è il “dono completo di sé”, o l’“offerta del proprio essere” da parte dell’attore, che, come si sa, nulla ha a che fare con l’abbandonarsi agli istinti, l’improvvisare, il lasciarsi andare ad azioni scomposte, bensì opera nel contesto di un estremo controllo esteriore. Ma, deve essere chiaro, l’espressione dell’attore, secondo la via della “transe” e del “dono di sé” non si propone come l’esteriorizzazione e l’illustrazione corporea di narrazioni interiori; anzi, l’espressione è proprio il residuo del “debordamento”, lo scarto della frizione tra le densità psichiche e corporee (la “natura del celato”) sotto la forma di “vari riflessi sonori e gesticolari indirizzati allo spettatore”. Questi segni però “devono essere articolati”¹²⁰; ecco come avviene il passaggio al teatro: “[...] più ci concentriamo in ciò che vi è di occulto in noi, nell’eccesso, nel denudamento, nell’auto-penetrazione, più rigida diventa la disciplina esteriore, cioè l’artificialità, l’ideogramma, il segno: su questo poggia tutto il principio dell’espressività”¹²¹. La “natura del celato” è proprio il portato, il *quid*, dell’azione dell’attore in *performance*.

La questione del *second sight*, o anche “secondo fiato”, come operazione di rinascita, è cruciale in Grotowski, e mi pare debba esserlo per qualsiasi attore

¹¹⁹ Citato in R. Ruffini. *La stanza vuota*, cit., p. 476.

¹²⁰ J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, pp. 46-47.

¹²¹ Ivi, p. 48.

non solo nel momento in cui lavora su se stesso, ma anche quando lavora sulla parte/partitura, secondo diverse gradazioni di intensità d'attivazione. L'attore è il "Dioniso fanciullo", costretto ad un doppia nascita, a oltrepassare una doppia soglia, quella della costruzione di sé, del corpo-mente come strumento di lavoro efficiente, e quella dell'ingresso nella parte o della creazione di una partitura in vista della *performance*¹²². Quella possibilità che si offre ad alcuni prescelti consumatori di droghe di "infrangere" il muro fittizio dell'essere e passare dall'altra parte dello specchio – e, dunque, di sperimentare la "volontà di rinascere" e di "far rinascere il corpo" – è proprio ciò che accade all'attore grotowskiano che si sottopone agli esercizi di concentrazione interiore e disciplina esteriore. L'allenamento che Grotowski imponeva aveva precisamente lo scopo, come ha osservato Ruffini, di "annullare il corpo" (ciò a cui, su un altro piano, corrispondeva l'annullamento della volontà), cioè di far sì che il corpo non opponesse più alcuna resistenza, di creare un *altro* corpo, un corpo in stato di radianza, o soggetto ad "afanisi" (tanto più sconvolgente in quanto in procinto di scomparire)¹²³. Si trattava, attraverso particolari tecniche psico-fisiche (specificamente quelle che ho appena analizzato in relazione alla pratica della "transe"), di alterare la propria "percezione dell'involucro" (o, da un'altra prospettiva, di attivare un livello percettivo *secondo*, in modo da vedere ciò che la "percezione distratta" non vede), cosicché questa cessi di essere definita, certa, inalterabile (dimenticarsi del corpo, pensava Grotowski, proprio perché il corpo è in stato di "transe"). La "coscienza esitante dell'involucro" mi pare una delle alterazioni dello stato di coscienza più significative per l'attore in azione. La disciplina corporea di certi attori è una vera e propria pratica di "attenzione attuativa dell'allargamento".

E come ciò possa essere implicato nel momento stesso in cui l'attore lavora in vista della creazione dello spettacolo risulta evidente dalle descrizioni che Grotowski ci ha trasmesso del lavoro che il suo attore, Ryszard Cieslak, condusse per quasi due anni per il *Principe costante* (1965). La vera e propria sperimentazione di "traslazioni psichiche" che Grotowski fece insieme a Cieslak ci permette di recuperare la nozione di "memoria implicita". È questa memoria che si attiva, al di là di ogni consapevolezza, quando l'attore lavora su se stesso secondo la via grotowskiana (ma, a mio parere, anche secondo la via di Stanislavskij, tanto quella della "motivazione interiore" quanto quella delle "azioni fisiche"). Il lavoro consapevole di Cieslak su una memoria e un vissuto

¹²² Lavorare su se stessi, entrare in un personaggio, costruire una sequenza corporea significa anche dilatare i confini dell'io (quella che ho definito "incertezza dell'involucro"), combattere costantemente una lotta con se stessi e al medesimo tempo fronteggiare un altro da sé; essere in perpetuo stato di "denegazione", secondo i termini freudiani, avere un doppio sguardo.

¹²³ Ma sentiamo Stanislavskij: "Questo spronò la mia ricerca di qualche metodo di *tecnica interiore*, di strade che portassero dal conscio al subconscio, quel regno dove avvengono i nove decimi di ogni genuino processo creativo. [...] La prima cosa era che in qualsiasi stato creativo l'attore deve avere un corpo pienamente libero, deve essere interamente *libero dalle tensioni muscolari* che inconsciamente ci dominano quando siamo sulla scena e che ci inceppano anche nella vita ordinaria e ci impediscono di sottometterci ai dettati dell'attività psichica" (K.S. Stanislavskij, *L'arte dell'attore e l'arte della regia*, in *Civiltà teatrale nel XX secolo*, a cura di F. Cruciani e C. Falletti, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 129).

psichico conscio-incoscio forte (un evento della sua adolescenza) nell'approfondirsi progressivo necessariamente mette in riverbero (come la goccia che scuote la superficie dell'acqua in uno spazio/tempo che supera la collocazione e la durata della sua azione diretta) gli strati della "memoria implicita", che, così, cominciano ad operare in segreto. Gli effetti dell'operato non-percepito della "memoria implicita" sono la vera sostanza della creazione e possono anche, se ci si abbandona ad essi, condurre in uno stato di *ulteriore* coscienza: sono la "natura del celato", apportano radianza e trasportano in una dimensione ultra-temporale ed extra-spaziale, aprono la ferita (lo "slargo") e permettono di percepire l'immenso, i possibili, l'interminato (una dimensione onirica in cui forse l'attore è davvero in *trance*)¹²⁴. Ma questi effetti non riguardano solo il *performer*. Perché, se "[...] alterare la frontiera dell'io significa prima di tutto modificare la meccanica della percezione" (Leonzio), allora l'attore che lavora sul proprio materiale psichico e sulla liberazione corporea giunge ad operare sui "margini dell'io" (dunque sullo sfaldamento dei limiti) e a porre le basi per una prassi alterativa dei meccanismi percettivi propri, ma anche dei riguardanti: un esempio per tutti è l'attivazione di percezioni temporali stratificate o smaterialiate, come nel caso del "meccanismo d'infinità" citato da Michaux.

Ho voluto sottolineare in apertura di paragrafo come questa prospettiva possa essere applicata a qualsiasi tipo d'attore, anche all'attore di un teatro rappresentativo in senso stretto, o di marca realistico-illustrativa. L'esempio-Grotowski è infatti un esempio limite, la cui profondità e precisione d'intenti permette di sviscerare tutti i livelli della questione qui affrontata nella condizione di maggiore pregnanza. Il discrimine, che non inficia la validità dell'ipotesi di una applicazione al teatro delle prospettive sugli "stati di coscienza" e la loro alterazione, si situa semplicemente tra un teatro *non consapevole* della "natura del celato", capace di subirne gli effetti o di goderne i frutti in modo del tutto transitorio e intermittente, e un teatro che ne ha consapevolezza e si muove, dunque, con intenzione sui bordi dello "slargo", curando il prodursi e il perdurare della radianza.

¹²⁴ Penso a Eleonora Duse, a quella sua tendenza a far scomparire il corpo, in cui si poteva scorgere "una qualche connotazione mistica", al suo fascino "sottile", a quei suoi momenti di "dominante movimento automatico, frequente, disattento", di movimento continuo e irrequieto (i tic furiosi, il toccare tutto, il passarsi le mani sul viso, il battersi sui fianchi) e, all'estremo opposto, la dizione lenta, estatica, smaterialata, svuotata o affastellata, eccessiva, sconnessa (cfr. C. Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 114-124). Penso anche a Carmelo Bene e alla sua estetica dell'abbandono, del recitare "fuori di sé", della "lettura automatica"; ma soprattutto al suo emblematico "apparire alla Madonna" in cima alla Torre degli Asinelli a Bologna il 31 luglio 1981 recitando la *Divina Commedia*, che fu, secondo le sue parole, quel miracolo che ogni attore dovrebbe praticare: "svanire nel dire" (cfr. C. Bene, *Sono apparso alla madonna*, in *Opere. Con l'autografia di un ritratto*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 1120-1131).

LOGICA DELLA PROSSIMITÀ: VERSO UN'ESTETICA DEL TATTO

0. Disposizioni: note sul metodo

La relazione tra le discipline è sempre stato un punto centrale negli studi legati alla nuova teatrologia; questo ha rappresentato la necessità di ripensare – nelle situazioni migliori – gli strumenti analitici attraverso i quali indagare, sotto un'altra luce e da un'altra prospettiva, i territori della scena. Ciò ha significato e significa tutt'ora, per quanto ci riguarda, ripensare radicalmente il punto di vista dal quale posizionarsi e con il quale osservare criticamente la scena contemporanea. E, nello specifico, pensare alle modalità per ri(de) costruire la responsabilità dello sguardo e accedere così a una "politica" della percezione, a un'estetica del sentire.

In questa cornice, ad essere evocati, sono due punti metodologici:

- la crisi e la necessaria ridefinizione degli strumenti d'analisi;
- il conseguente riposizionamento teorico-critico di chi osserva.

Chiaramente, come sappiamo bene, la riflessione sul metodo – soprattutto a contatto con gli oggetti di cui ci occupiamo – spesso non precede ma segue la pratica. Dunque si tratta di spunti teorico-analitici che – parafrasando Giorgio Agamben – definiremo, per così dire, ultimi o penultimi. Altra questione evidente a questa legata è che non esiste un metodo valido in assoluto, così come non esiste una logica che possa prescindere dai suoi oggetti.

La necessità di riposizionamento dello sguardo passa per una ridefinizione degli strumenti d'analisi, attraverso la possibilità di lavorare risonanze che si attestano su oggetti comuni affrontati (anche) da prospettive diverse. A essere in gioco sono concetti, modalità, visioni. Ciò che emerge all'orizzonte è una rete di relazioni fondata su concetti, temi condivisi. Tuttavia, e su questo punto vorremmo essere chiari, non si tratta più di accorpare visioni disciplinari che possano concorrere al rinnovo degli strumenti, ma si tratta di territorializzare problemi analoghi. In altri termini, l'incontro tra le discipline non avviene quando l'una si mette a riflettere sull'altra, ma quando una di queste si accorge di dover risolvere – e nel risolvere è compreso un ripensamento degli strumenti, così come lo è la ridefinizione tanto urgente quanto necessaria di un *lexicon* condiviso – per proprio conto e con i propri mezzi un interrogativo analogo a quello che si manifesta anche in un'altra disciplina. Qui, per citare Deleuze, si tratta delle stesse scosse in territori diversi. Questo è il nostro modo per rendere operativa la *risonanza* tra le discipline. Quindi si tratta anche, e quasi inevitabilmente, di una politica delle tracce, dei segni, di un'"archeologia dello sguardo" e, forse, della presa in carico del *prolungamento* – sotto forma di scrittura – di quella crisi che un lavoro performativo porta sempre con sé. Scrive Agamben in *Signatura Rerum*, affrontando alcune pagine dedicate alla questione del metodo:

Ogni ricerca dovrebbe implicare una cautela archeologica, cioè regredire nel proprio percorso fino al punto in cui qualcosa è rimasto oscuro e non tematizzato. Solo un pensiero che non nasconde il proprio non-detto, ma incessantemente lo riprende e lo svolge può, eventualmente, pretendere all'originalità¹²⁵.

Tornano qui diverse questioni: l'idea che tutte le cose – ivi comprese le opere performative – portino con sé un segno che tradisce, manifesta e rivela la loro qualità invisibile che è il nucleo che si sottrae, che si nasconde come in una cripta. E che, però, è l'unico punto con il quale vale davvero la pena fare i conti, come una *texture* di fondo, latente, alla quale è sempre più urgente avere accesso, non per disinnescarne il potenziale bensì per seguirne lo svolgimento. Il compito di questo intervento è allora quello di cercare un possibile ingresso in questa cripta, *toccare* questo limite.

1. Paradigma della tattilità

Interrogando una comune vibrazione tra i territori della filosofia e quelli sempre più attigui – nelle modalità e nei contenuti – della scena contemporanea è proprio il concetto di tattilità a ricoprire un ruolo di prim'ordine sul quale vale la pena soffermarsi.

Dobbiamo partire però da una constatazione inequivocabile: l'estetica occidentale è, nel suo insieme – come evidenzia Nancy in *Le Muse* – un'estetica della *contemplazione*. È un'estetica della distanza¹²⁶. Dunque con questo termine – *distanza* – dobbiamo fare i conti, dato che, a prima vista, sembra esattamente collocarsi nella direzione opposta rispetto al concetto di *tatto* che andremo ad indagare. Come da questa distanza si possa passare a una vicinanza, a una prossimità, è il nostro obiettivo.

Questa contemplazione sulla base della quale riposa o ha riposato per lungo tempo l'estetica occidentale – a partire proprio da Aristotele, che si domanda nella *Metafisica* dove sia il *luogo* del toccare e dove il tatto abbia luogo, passando poi, più prossimo a noi, per Hegel – esclude la tattilità dal dominio delle arti.

Aristotele nel *De Anima* collega il tangibile al tatto e li dispone nel medesimo orizzonte di senso¹²⁷. L'enunciato aristotelico tende a definire lo spazio in cui si articola l'organo tattile come sede del *sensorio*, cercando inoltre di stabilire se tale organo s'identifica con la carne, con la superficie del corpo, o se è situato all'interno della membrana, in posizione arretrata rispetto alla pelle. Secondo la conclusione di Aristotele, la carne non è esattamente coincidente con l'organo sensorio ma ne definisce la modalità attraverso la quale si articola il senso del tatto. Se il tatto, attraverso l'organo sensorio, è interno al corpo, la

¹²⁵ G. Agamben, *Signatura rerum*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 3.

¹²⁶ J.-L. Nancy, *Les Muses*, Paris, Galilée, 1994, trad. it. di C. Tartarini, *Le muse*, Reggio Emilia, Diabasis, 2006.

¹²⁷ Aristotele, *Anima*, 422 b 17. Cfr. J.-L. Nancy, *De "l'âme"*, in AA.VV., *Le Poids du corps*, Le Mans, Ecole des Beaux-Arts du Mans, 1995.

carne, la sua pellicola, è il luogo dello scarto e dell'effrazione.

Ma di cosa ci parla qui Aristotele se non della relazione tra superfici? E il concetto di superficie diventa allora – dal nostro osservatorio – il termine chiave che ci guida nell'indagine del concetto di tattilità sulle due sponde, della filosofia e della performance contemporanea.

Facendo un passo ulteriore nella nostra indagine, per Hegel il tatto, fra tutti i sensi, è quello più adatto ad avere rapporto solo con l'apparenza sensibile, quindi è contatto immediato, senza distanza, con l'oggetto fisico¹²⁸.

Esattamente per la stessa ragione il tatto è completamente interdetto all'interiorizzazione idealista. Quindi è, a ragion veduta, il meno spiritualista di tutti i sensi. Ne deriva che il tatto è un senso materialista.

Questo potrebbe essere colto come il nostro punto di partenza: il tatto ha a che vedere sempre con una materialità. E cos'è questa materialità per eccellenza, se non il corpo? Ma vediamo – con un'altra parentesi, stavolta heideggeriana – di che tipo di corpo si tratta. Heidegger dice ne *Concetti fondamentali della metafisica*:

La pietra è nel mondo. La pietra si trova, per esempio, sulla strada. Noi diciamo: la pietra esercita una pressione sul suolo. In questo modo essa “tocca” la terra. Ma quel che qui noi chiamiamo “toccare”, non è per nulla un tastare. Non è la relazione che ha una lucertola con una pietra quando è distesa al sole su di essa. Questo contatto della pietra e del sole non è, *a fortiori*, il toccare del quale facciamo esperienza quando la nostra mano riposa sulla testa di un essere umano¹²⁹.

Heidegger sembra avere qui una visione astratta della pietra, perché mette in secondo piano il suo peso da un lato e il fatto stesso che la pietra è in contatto con un'altra superficie, quella del suolo, e per suo mezzo con il mondo come reticolo di superfici. Inoltre pare negare, a ben vedere, il concetto di superficie in generale, quelle superfici che per Nancy sono invece il luogo stesso del contatto. E qui è dunque necessario fare attenzione, perché si parla di tutte le superfici, superfici che sono il reticolo del mondo, dato che il mondo stesso è fatto di superfici che si toccano, che si urtano, e tra queste ci sono anche i corpi. Quindi Nancy ci suggerisce che pensare il tatto è in realtà pensare una *filosofia quantistica* – “atomica”, “discreta” la definisce ne *Il senso del mondo* –, che pensa la sostanza di cui sono fatte le cose che si toccano¹³⁰. Se l'accezione aristotelica del *tocco* rimanda alla dimensione sensoriale del toccare, e Hegel lega la manifestazione del tatto alla materialità, nel nostro enunciato il *tocco* vale assolutamente come iterazione tra superfici.

Nancy sembra qui incontrare Merleau-Ponty, là dove quest'ultimo spinge il

¹²⁸ Dunque il corpo è il solo – per la nostra prospettiva – oggetto in cui si esercita il toccare. Lucrezio nel *De Rerum Natura* ha affermato, in questo senso, che il toccare “è il senso del corpo tutto intero”.

¹²⁹ M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica*, Genova, Il Melangolo, 2005, p. 297.

¹³⁰ J.-L. Nancy, *Le sens du monde*, Paris, Galilée, 1993, trad. it. di F. Ferrari, *Il senso del mondo*, Milano, Lanfranchi, 1997, p. 81.

suo pensiero a evidenziare il tratto reversibile dello scarto che separa i corpi¹³¹. Nel *tocco*, si definisce la partecipazione delle cose-corpo allo stesso ambito al quale noi apparteniamo come *Leib*, come *corpo proprio*. E solo a partire da questa constatazione si dà l'estensione che un corpo sempre è.

Qui si aprono due direttrici per una possibile filosofia del tatto, il *toccare a distanza* mediato dall'occhio, e il *contatto* del corpo-a-corpo, della vibrazione tra i sensi, quel chiasma al contempo attivo-passivo di cui parlava Merleau-Ponty: *toccare* è sempre un *essere toccati*¹³². Tralascio volutamente le pagine fondamentali di Merleau-Ponty e vado direttamente alla posizione espressa da Nancy che ha lungamente frequentato i territori del tatto nella sua dimensione filosofica, proprio a partire dalla questione del corpo.

Ne *Le Muse* Nancy dice:

Il toccare non è altro che il *tocco del senso tutto intero e di tutti i sensi*. Sentito e sentire. [...] il toccare è la *distanza prossima*. Fa sentire ciò che c'è da sentire (ciò che è sentire): *la prossimità del distante, l'approssimarsi dell'intimo*. [...] Il toccare fa del sentire un corpo, non è che il *corpus* del senso¹³³.

Tuttavia è proprio a partire da queste note preliminari che potremmo affermare che filosofia e performance affrontano la tattilità a partire da un punto di convergenza comune: il corpo o meglio, come lo chiama Nancy, il *corpus*, distinguendolo radicalmente dal "corpo" inteso come organizzazione autoriferita e gerarchica, qualcosa che rinvia a una chiusura. Solo là dove c'è apertura ci può essere il *tatto*. È una filosofia del tatto *a parte corporis*, che fa del corpo la sede e il mezzo del tatto.

Il tatto cui ci siamo riferiti fino ad ora ha una caratteristica: è fuori dall'appropriazione. E questa è un'altra caratteristica che la scena condivide con il pensiero filosofico fin qui svolto. Il *toccare* è piuttosto una dimensione che riguarda lo spazio tra le superfici¹³⁴. Ogni cosa ha una superficie: il corpo-pelle. Gli oggetti, la loro faccia. Ogni superficie è quindi sempre un'*esposizione*. In un certo senso la scena – così come il mondo – è un reticolo di superfici. Lo

¹³¹ In tal senso è fondamentale ricordare che il testo di Derrida in omaggio a Nancy si intitola *Le toucher*, il toccare. Cfr. J. Derrida, *Le toucher*, Paris, Galilée, 2000, trad. it. di A. Calzolari, Genova, Marietti, 2007.

¹³² Cfr. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, trad. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore, 1965. Vedi anche Id., *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, trad. it. di M. Carbone, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 1993.

¹³³ J.-L. Nancy, *Les muses*, cit., p. 36. Distanza che è presente anche nel *Noli me tangere*, in quel "non mi toccare" che recita il vangelo di Giovanni – passo che non a caso dà il titolo a un'altra opera di Nancy, in cui si affronta nuovamente la questione della relazione tattile tra i corpi. Cfr. J.-L. Nancy, *Noli me tangere*, Paris, Bayard, 2003, trad. it. di F. Brioschi, *Noli me tangere*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.

¹³⁴ Per una analisi approfondita del *toccare* si veda Platone, *Fedone*. Vedi anche Aristotele, *De Anima* (417a-422b); cfr. inoltre Plotino, *Enneadi*, IV, 3, 19 – IV, 4, 23; VI, 9, 7; e Marsilio Ficino, *Tactus – Qui per omnia membra universalis est animae sesus*, L. VIII, C.6. Per una ricostruzione filosofica del concetto, si veda J. Derrida, *Le toucher*, cit., inoltre J.-L. Nancy, *Le sens du monde*, cit. p. 77; Id., *De "l'âme"*, cit., e J.-L. Chrétien, *L'appel et la réponse*, Paris, Minuit, 1992, pp. 101 e sgg, nelle cui linee ci muoviamo.

spazio non è altro che quella dimensione che si determina a partire dall'esposizione reciproca di più superfici. Nel tocco si dà differenza di luoghi, dislocazione senza appropriazione di uno da parte dell'altro.

La scena – e quella contemporanea in particolare – diventa, o può diventare, una filosofia dello scarto.

Non si danno quindi soggetto e oggetto, ma piuttosto, solo posti e luoghi. Senza questo reticolato di superfici esposte le une alle altre non si darebbe nessuna scena¹³⁵. Qui in gioco è il concetto di materia di cui le superfici sono costituite. Il loro avere peso interessa in quanto volume che determina un certo spazio, occupa una certa area.

Scrivendo Derrida, come a ribadire questo concetto legato allo scarto, nel volume dedicato a Nancy dal titolo *Il toccare*:

Non possiamo che toccare una superficie, vale a dire la pelle o la pellicola di un limite. [...] Ma un limite, *il limite stesso*, per definizione, sembra privato del corpo. Il limite non si tocca, non si lascia toccare, esso si sottrae al tocco, non l'attenta mai o lo trasgredisce per sempre¹³⁶.

Dunque il *sensu* del tatto non è altro che l'urtarsi delle superfici. Si danno solo tocchi tra superfici di corpo, e in questo si danno solo tocchi locali. Scivolamenti, scarti determinati da un tatto che differenzia e differisce ogni superficie. E, oserei dire, solo in questa dinamica è possibile la differenziazione. Senza tocco o scivolamento tra superfici, non ci sarebbe – a rigore – differenza tra gli enti.

1.1. Sulla tattilità dell'immagine

Tuttavia è proprio qui che entra in gioco la questione dell'immagine scenica:

Sul versante della performatività individuiamo dunque diversi gradi di tattilità che mettono in gioco quel processo di avvicinamento tra *distanza* e *prossimità* di cui abbiamo parlato. Penso come primo esempio alla camera d'oro presente sulla scena della Raffaello Sanzio.

<u>Caratteristiche:</u>	Camera iperbarica, riflettente.
<u>Temperatura:</u>	incandescente.
<u>Condizioni visive:</u>	perdita della prospettiva, trionfo della superficie.
<u>Qualità acustica:</u>	suono che vibra.

La camera d'oro è una forma e il *dorado* è il colore di una superficie.

¹³⁵ Secondo questo assunto, penso alla *Tragedia Endogonia* (2002-2004) della Raffaello Sanzio, nella quale (poi vi torneremo nello specifico) non c'è letteralmente nessuna messa in scena, nessun *mettere* che presupponga la scena. La scena è una *venuta*, e come tale non smette di *venire*. La scena è, per così dire, *gettata* e non *pro-gettata*. È quindi *esposta*, sempre e comunque, come reticolo delle singole *esposizioni* che in essa hanno luogo. Di conseguenza lo spazio che determina non fa che confermare un doppio movimento, da un lato la *venuta*, dall'altro la *tenuta*.

¹³⁶ J. Derrida, *Le toucher*, cit., p. 16.

Potremmo partire da questo dato. Essa compare fin dal primo episodio della *Tragedia Endogonidia C.#01 Cesena* (2002), per ritornare poi in *A.#02 Avignon* (2002) e *BN.#05 Bergen* (2003)¹³⁷.

La caratteristica straordinaria che l'oro veicola – al di là dalle implicazioni che rinviano all'icona – è il suo essere *riflettente*; tende ad annullare lo spazio¹³⁸. *Incendia* l'aria, la mette in vibrazione, dissolvendo il contorno della figura che vi si trova inscritta. La dinamica percettiva che l'oro induce, porta a trasfigurare l'oggetto in icona, ritagliando lo spazio che lo contorna, inabissando lo spettatore dentro ciò che sta guardando. A discapito di questo *effetto* e delle implicazioni che induce a livello visivo, questa camera gode di un'accentuata profondità che, combinata con un taglio particolare della fonte luminosa, permette di ottenere due diversi ma complementari effetti ottici: da un lato la percezione di uno spazio completamente piatto, come una superficie; dall'altro, cambiando la posizione del corpo luminoso, la percezione di uno spazio infinito, imponderabile. Analogamente, la dimensione sonora composta da Scott Gibbons doppia l'atmosfera incandescente dell'oro attraverso una forma sonora invariabile che attraversa il volume come un'onda vibratoria. Quindi, anche in questo caso, la dimensione sonora *tocca* il corpo a distanza per mezzo delle sue onde.

Conseguentemente, sul versante della visione, l'immagine di cui il corpo è parte è un'immagine nuda, laddove la nudità è la sua superficie. Nell'immagine nuda nulla viene ad essere svelato, nulla d'invisibile viene portato al visibile, piuttosto si ha una estensione del visibile stesso. La visione scivola anch'essa sulla superficie dell'immagine, la *tocca*, e nel toccarla ne *tocca* anche la differenza, la frammentazione e la discontinuità. Il toccare con lo sguardo non assorbe l'immagine, non se ne appropria, non la penetra ma la percorre, si sposta di tratto in tratto seguendo il tracciato.

Il *paradigma del tatto* che andiamo delineando funziona quindi in due direzioni. Da un lato, sulla scena, è la dimensione attraverso la quale le superfici si espongono le une alle altre; dall'altro, sul versante della visione (o sarebbe meglio dire percezione), è il principio regolatore attraverso il quale si accede alla scena. Quando la visione tende a non distinguersi da ciò che vede o dal visibile è come se l'occhio toccasse la cosa stessa, o meglio, suggerisce Didi-Huberman, come se in questo incontro, la visione si facesse *toccare* dalla cosa¹³⁹. Trasparenza del dispositivo e reversibilità continua del tocco ne sono dunque le principali caratteristiche.

Su questo versante il *paradigma del tatto* sembra investire ogni singolo senso: ogni sguardo è anche un *toccare* così come lo è ogni ascolto. Esso procede quindi per metonimia. Una visione simile si richiama ad una dimensione *aptica* piuttosto che semplicemente *ottica*. Là dove la visione si fa prossima, lo spa-

¹³⁷ E. Pitozzi, A. Sacchi, *Itinera. Trajectoire de la forme* Tragedia Endogonidia, Arles, Actes Sud, 2008.

¹³⁸ L. Wittgenstein, *Remarks on Colour*, Oxford, Basil Blackwell, 1977, § III, 142 e 144, trad. it. di M. Trinchero, *Osservazioni sui colori*, Torino, Einaudi, 1981.

¹³⁹ Cfr. G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, pp. 9 e sgg.

zio che si determina non è visuale e l'occhio acquisisce una funzione tattile¹⁴⁰.

A questo punto, da cosa e come può essere data la visione *ravvicinata* in ambito scenico?

La *logica della prossimità* qui introdotta sembra regolare sia la presenza dei corpi sulla scena come la loro visione complessiva. In un certo senso il *senso della Tragedia Endogonia* è il *toccare*: essere qui esposti e percepiti, di superficie in superficie, di localizzazione in localizzazione, del corpo come della visione, secondo una *logica della prossimità*.

1.2. Prossimità del dettaglio

Il toccare si manifesta anche, sulla scena, come un'estetica del dettaglio. Limitiamoci a due esempi distinti ma centrali nell'orizzonte di senso della nostra riflessione: da un lato il lavoro di William Forsythe e dall'altro quello di Myriam Gourfink. Due modi di concepire il movimento e la composizione coreografica del tutto differenti ma accomunati da una particolare caratteristica operativa che ci porta a parlare di una esposizione del dettaglio; come se fossimo di fronte a un movimento che procede come una forma di ingrandimento di un particolare e che porta – esattamente in linea con ciò che abbiamo sostenuto sul versante della filosofia – il corpo a esplodere, a espandersi ben oltre i suoi limiti, a estendersi, a farsi *res extensa*. In altri termini, come per il Nancy di *Corpus*, il corpo è ciò che non può essere preso in uno sguardo inglobante ma ciò che – invece – può essere percorso: sulla stessa direttrice concettuale anche la camera d'oro porta a far esplodere – a incendiare – la figura in essa contenuta e dunque, ancora una volta, a far perdere il *confine* del corpo, come se fosse esposto, letteralmente, sopra una fiamma. Così, in linea con questa dimensione, anche il lavoro di Forsythe e Gourfink si proietta al di là della forma del corpo per lavorare sulle sue intensità.

a) Grazie a un'attenzione minimale al dettaglio nel movimento, Forsythe lavora nella direzione di un'estetica molecolare – e qui siamo esattamente sul terreno di una filosofia quantistica declinata nella pratica e, così come precedentemente enunciato, articolata attorno a una dinamica d'intervallo che regola la disposizione e la concatenazione dei singoli frammenti.

Ciò che chiamo frammento è l'espressione di un fenomeno che sperimento preservando uno spazio tra gli eventi, al fine che qualcosa, in esso, possa prendere forma, emergere e mettersi in azione. Creare uno spazio perché le cose possano accadere, uno spazio privo di segni, di simboli o oggetti¹⁴¹.

¹⁴⁰ L'*aptico* è un concetto formulato da A. Riegel, *Grammatica storica delle arti figurative*, Bologna, Cappelli, 1983, pp. 169 e sgg. Usiamo qui il concetto secondo l'interpretazione che ne ha dato G. Deleuze in *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981, trad. it. di S. Verdicchio, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, 1995, pp. 79 e sgg. Analogamente si veda P. Gambazzi, *Pensiero, pittura. A proposito del Bacon di Deleuze*, in "aut-aut", n. 277/278, gennaio-aprile 1997.

¹⁴¹ Si veda W. Forsythe in A. Noltenius, *Forsythe detail*, Issy-Les-Moulineaux/Bruxelles, Arte Editions/Éditions Complexe, 2003, pp. 40-41.

Per Forsythe, infatti, i momenti di discontinuità nel passaggio da un movimento a un altro, momenti che potremmo definire di caduta nel movimento, sono i veri connettori della scrittura coreografica e permettono di lavorare con livelli temporali differenti. La caduta nel movimento non è altro che l'*accento*: questo è tecnicamente ottenuto grazie a una caduta di peso all'interno del movimento fino a modificare la dinamica stessa dell'azione. In altri termini un movimento costituito da una certa tonicità muscolare si modifica nel passaggio a un altro; è così che si rende percepibile una faglia nella continuità stessa della *frase*. Qui la *frase*, elemento costitutivo di un'estetica del movimento, soprassiede alla distribuzione del peso, dell'energia, delle dinamiche e del tempo nel movimento; concerne essenzialmente il suo sviluppo e la sua durata. Spesso, in Forsythe, è l'intensificazione del movimento a rallentare, creando così una tensione, là dove, nel passaggio, il suo abbandono è rapido. Potremmo affermare che, in un certo senso, l'evento che genera altri eventi sta nella sospensione o in un *gap*, in un intervallo. Seguendo questa riflessione, la parte *mancante*, la parte che fa vuoto in un movimento, è quella che lo qualifica in senso ritmico e dinamico. Questa procedura di pieno/vuoto espone il movimento a una sorta di sparizione, le cui figure centrali sono la linea curva, la piega, la spirale e il cerchio; le uniche a poter mantenere il corpo in uno stato di vibrazione permanente¹⁴². Questa articolazione permette una esposizione del dettaglio di movimento, che viene portato in primo piano.

b) Punti cardine del lavoro compositivo di Myriam Gourfink sono il suolo e la respirazione. In questo schema, la relazione del movimento con il suolo è una relazione di *contatto*, dunque tattile, con una superficie che diventa – insieme al peso e alla gravità – uno strumento di composizione.

Ciò significa che ogni minimo movimento investe sensibilmente tutto il corpo. In ogni lavoro – come in *Contraindre* o *This is my house* – ci sono una infinità di movimenti che sono al limite della percepibilità o che non si rivelano che nella durata. Di colpo, se ti sposti di un millimetro, questo spostamento ha una risonanza in tutto il corpo: il *segnale* arriva ovunque. È necessario attivare una percezione diffusa per poter focalizzare l'attenzione sull'unghia del piede, trovare una traiettoria nel braccio, spostarsi per andare al di sopra della testa. O, ancora, trovare un tragitto nel corpo per ripartire e arrestarsi sul tallone destro, sulla pelle, o ascoltare il peso risalire come in un flusso all'interno della gamba, andare dentro la carne, all'interno del bacino e ruotare verso il limite massimo, trovare un punto preciso o, all'inverso, una grande superficie. È necessario sentire come questo aiuti il corpo a sollevarsi, a muoversi, a trovare un desiderio per andare in una direzione precisa. Questi passaggi sono completamente sostenuti dalla respirazione¹⁴³.

¹⁴² A questo proposito si veda l'intervista a Forsythe in G. Sigmund, *Choreographic thinking*, in "Ballet International/Tanz Aktuell", numero annuale, 2001. Si veda inoltre A.-S. Vergne, *Forsythe, révolution de principe*, in "Mouvement", n. 18, septembre-octobre 2002, pp. 56 e sgg., e E. Pitozzi, *Il collasso della linea da un punto di vista cellulare*. "You made Me a Monster" di William Forsythe, in "art'O", n. 19, inverno 2005-2006, pp. 11 e sgg.

¹⁴³ M. Gourfink, in E. Pitozzi, *L'intima percezione del movimento: verso una fenomenologia della lentezza*, in "art'O", n. 25, primavera 2008.

Questa dimensione della tattilità e del contatto con il suolo è altrettanto percepibile in un lavoro come *Corbeau* anche se, paradossalmente, la danzatrice non va mai al suolo, perché tutte le contrazioni presenti nella composizione del movimento tessono un legame specifico tra il corpo e l'aria. La danzatrice, grazie a queste contrazioni, cerca costantemente la resistenza all'aria. Detto in altro modo, le contrazioni fanno sì che lei si possa trovare con il corpo in uno spazio immaginario, in cui *l'aria è il suolo*. L'aria è la superficie di appoggio. Quindi è come se il suolo del palco si *verticalizzasse* e l'aria toccasse il corpo e viceversa, il corpo sentisse l'aria come una pressione.

La partitura chiede alla danzatrice una selezione delle informazioni. Le chiede, nello specifico, di concentrarsi in modo sempre più complesso su uno dei cinque sensi: è dunque attraverso l'odorato o il gusto che entrerà in relazione con l'atmosfera che la circonda; le chiederà, inoltre, di guardare, contemplare o toccare, ascoltare ogni particella d'aria. E qui, non è difficile notarlo, siamo di fronte a un'altra declinazione di una possibile filosofia quantistica.

Entrambe queste poetiche danno forma a una sorta di haiku, in cui la messa in rilievo del particolare interviene sfocandone altri, vale a dire tralasciando quelli che *contornano* il dettaglio del movimento in questione. E questo gesto del tralasciare è, in realtà, un *fare il vuoto* intorno al particolare, andare in profondità scavando ossessivamente nelle sue maglie. Emerge da questa prospettiva un vero e proprio gusto per il *dettaglio*, per la composizione di una geografia della vicinanza e della superficie delle cose; superficie che qui non è altro che pelle, tratto del volto, incrinatura del sorriso. Un gusto leggero per una forma di *tattilità* che si libera alla dimensione dello sguardo ravvicinato, che si inabissa in questa geografia minima dei corpi e delle cose, una prospettiva che ci restituisce un corpo *infinito* che, letteralmente, non può essere esaurito ma deve essere, invece, avvicinato e percorso.

1.3. Toccare a distanza

Oltre a queste dimensioni della tattilità, la scena contemporanea sembra muoversi su altri binari che mettono in discussione l'assetto e la funzione del dispositivo stesso e, di conseguenza, fanno riferimento a un'estetica delle interfacce tecnologiche. L'interfaccia ha quindi a che vedere, in senso ampio, con l'iscrizione di un limite che separa-unisce due enti, siano essi materiali o immateriali. Ciò che distingue le odierne macchine informatiche da quelle "tradizionali" è un certo grado di *sensibilità*. Con questo termine intendiamo riferirci, come postulato nella metà del secolo scorso dalla nascente cibernetica, a una certa *apertura* del sistema. Tale apertura consiste in un insieme, più o meno ampio, di punti di contatto sensibili (o *membrane*), che permettono di ricevere e scambiare un numero elevato di dati e informazioni provenienti dall'esterno del sistema. Ciò permette a una componente esterna di dialogare con la macchina e viceversa. Questi sistemi di contatto, che organizzano il

trasferimento dei dati, sono chiamati *interfacce*¹⁴⁴. L'interfaccia non è precisamente qualcosa di materiale. Nella maggior parte dei casi l'interfaccia è più una *funzione* che una cosa; è dunque *impalpabile*. Tecnicamente l'interfaccia è un dispositivo che assicura la comunicazione tra due sistemi di diversa natura e che eseguono operazioni di gestione e transcodifica di un flusso, più o meno ampio, d'informazioni. All'interfaccia potremmo attribuire alcune qualità essenziali, sulla base delle quali abbozzeremo, in seguito, una prima definizione unitaria¹⁴⁵:

- *L'interfaccia è un agente di differenziazione*. Se l'interfaccia s'interpone tra due sistemi (anche eterogenei), ciò implica una doppia funzione: da un lato li separa ma, separandoli, li determina e li definisce;
- *L'interfaccia è un canale*. Vale a dire che la sua funzione è quella di assicurare il transito d'informazioni tra una sorgente e un destinatario. In questa prospettiva la qualità prevalente dell'interfaccia è la *trasparenza*: uno spazio di transizione, a carattere circolare, all'interno del quale avviene il passaggio dei dati;
- *L'interfaccia è un filtro*. Questo significa che il prelievo delle informazioni è eseguito sulla base di determinati parametri: un filtro seleziona le informazioni, ne sceglie alcune e ne scarta altre, sulla base di precise indicazioni precedentemente programmate;
- *L'interfaccia è un veicolo di trasformazioni*. In base al processo di selezione effettuato sulle informazioni, l'interfaccia non si caratterizza più solamente come una semplice comunicazione tra due sistemi eterogenei, ma può intervenire modificando e trasformando tali informazioni. Essa qualifica, pertanto, la relazione tra i due sistemi che mette in comunicazione. Questa trasformazione è possibile grazie al processo di codifica digitale delle informazioni acquisite e trattenute.

Sulla base di queste caratteristiche potremmo quindi definire l'interfaccia come una funzione che, come tale, separa e unisce al contempo due sistemi tra loro eterogenei, definendoli per differenza. La relazione che s'instaura tra i domini è quindi di carattere *interattivo*, e il modello sulla base del quale questa relazione si determina è il circuito: *azione, percezione e reazione* così come avviene nel *feedback* teorizzato dalla cibernetica¹⁴⁶.

L'interfaccia permette un'azione esterna sul sistema¹⁴⁷. Quest'ultimo reagì-

¹⁴⁴ Per quanto riguarda il concetto di *interfaccia* e le sue applicazioni in ambito performativo si veda: AA.VV., *Interfaces*, "Anomalie digital art", n. 3, 2003. Si veda inoltre AA.VV., *Dance and technology*, in "Ballet International / Tanz Aktuell", maggio 1997.

¹⁴⁵ Cfr. la riflessione di E. Quinz in *Seuil de mutation. Note sur la notion d'interface*, in AA.VV., *Interfaces*, cit., p. 10; e quella successiva in E. Quinz, *Les strates de l'interface*, "Bil BO K. Magazine des errances contemporaines", n. 27, janvier 2006. Si vedano anche gli atti del convegno *La chorégraphie et les nouvelles technologies*, Pont-à-Mousson, Centre Culturel Des Prémontrés, 1992; B. Stiegler (a cura di), *Les acts du corps au corpus technologique*, Blagnac, Odysseus, 1996, e R. Allsopp, S. Delahunta, *The connected body?*, Amsterdam, School of Arts, 1996.

¹⁴⁶ Cfr. N. Wiener, *Cybernetics*, Cambridge, Massachusetts Institut of Technology - MIT Press, 1948 [1961].

¹⁴⁷ Possiamo citare qui *Very Nervous System* (1986-1990), dell'artista canadese David Rokeby.

sce producendo una trasformazione visibile che ristrutturata la relazione tra i due enti. Questo processo ha due conseguenze principali: da un lato, le informazioni acquisite dal sistema possono essere rielaborate e trasformate in dati; dall'altro, permette alla loro relazione di variare continuamente in termini di qualità e di quantità delle informazioni scambiate. Tuttavia sarebbe illogico ridurre la retroazione del sistema allo schema stimolo-risposta; questo perché un dispositivo interattivo è in grado di modificare, in qualunque momento, la relazione che stabilisce tra un *input* (ingresso e raccolta d'informazioni) e un *output* (uscita dati). In altri termini, la macchina non risponde solo al segnale ma tratta un'informazione. Questo trattamento avviene per mezzo di un processo di *digitalizzazione* dei segnali; i dati possono essere manipolati e trasformati (transcodifica) in altro. A una singola informazione in entrata (*input*) possono corrispondere diversi dati in uscita (*output*). Se questo vale per la relazione con il corpo, a un secondo livello l'interfaccia si relaziona con l'ambiente, con l'esterno. Non più superficie di contatto, ma spazio interattivo. Il movimento si fa costruzione dello spazio, dinamica di relazione.

L'interfaccia tecnologica permette dunque di *toccare* a distanza, ma questo tocco è reale, modifica lo sviluppo della performance. Si tratta, in altri termini, della possibilità, da parte dello spettatore, di intervenire – proprio grazie a una interfaccia che è, a conti fatti, un'altra superficie, anche se immateriale – sul corpo del performer, determinare parte del suo movimento. Questo passaggio ci porta ad affermare che le tecnologie sono regolate, secondo il nostro punto di vista, sulla dimensione del tatto.

a) Ciò è quanto si verifica in un lavoro del 1992 dal titolo *Il giardino delle cose* della formazione multimediale Studio Azzurro, in cui una camera termica permette di far emergere l'immagine solo ed esclusivamente attraverso l'interazione della mano sulla superficie. In altri termini, l'oggetto appare solo se la camera riconosce il posarsi di una mano sulla superficie del video. Solo allora, grazie al calore della mano, emerge l'immagine. Ogni oggetto o corpo è dunque chiamato in vita dal calore delle mani; lo spettatore, parte integrante dell'opera, è chiamato a essere testimone *tattile* del farsi dell'immagine. L'immagine è qui qualcosa di estremamente fragile, come una condizione temporanea destinata a fermare il suo movimento al mancare del tocco.

Questo è un *ambiente sensibile* in cui l'intervento del corpo dello spettatore, in una stanza appositamente predisposta, provoca degli eventi sonori che a loro volta reatragiscono, sul modello del circuito prima definito, sulla percezione del soggetto stesso. In questo sistema non contano, come parametri, le caratteristiche fisiche dello spettatore che interviene, ma ciò che conta è il movimento che compie. Per il sistema l'*input* sarà allora il movimento dello spettatore e l'*output* sarà il suono prodotto; per lo spettatore l'*input* è il suono emesso dal sistema e l'*output* il movimento. Si vedano alcune riflessioni che Rokeby stesso ha tratto da questo progetto in *The Construction of experience: Interface as Content*, in C. Dodsworth Jr., *Digital Illusion: Entertaining the Future with High Technology*, Massachusetts, Reading Addison-Wesley Publishing, 1998. Su questo aspetto pionieristico del lavoro di Rokeby e sulle implicazioni in relazione al *soggetto* ha dedicato alcune pagine D. de Kerckhove, *Esthétique et épistémologie dans l'art des nouvelles technologies*, in L. Poissant (a cura di), *Esthétique des arts médiatiques*, 2 voll., tome 2, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1995, pp. 19-30.

L'immagine si dà come un processo da stimolare fisicamente. Analogamente, in una installazione del 1995, *Tavoli (perché queste mani mi toccano?)*, l'ambiente installativo – e poi tornerò su questo concetto di ambiente – è composto da sei tavoli disposti nello spazio; sopra questi tavoli ci sono sei immagini che restituiscono sei figure immobili. Una donna distesa, una mosca sul tavolo, una goccia che cade in una ciotola... questa calma apparente viene interrotta quando il visitatore *tocca* l'immagine: essa reagisce, si attiva. Ancora una volta siamo all'interazione con una superficie, che sia di pelle o di *materia* poco importa: il toccare si esercita, e in questo caso produce attivazione. Si assiste qui al passaggio dall'immagine come semplice oggetto di contemplazione – e ritorniamo a poco sopra, quando mi riferivo all'estetica occidentale come contemplativa – a un'esperienza interattiva che spinge lo spettatore ad essere parte integrante dell'opera. Siamo di fronte a una forma di polifonia tattile che rimette in questione la relazione tra materiale e immateriale e ridefinisce il ruolo dello spettatore come agente su entità che devono essere attivate¹⁴⁸.

b) Un'altra modalità di *interazione* sulla quale vorrei concentrare qui – seppur brevemente – l'attenzione concerne quei dispositivi che chiamano direttamente in causa l'intervento dello spettatore. In questa direzione – e lo abbiamo precedentemente introdotto – possiamo citare il lavoro *The Puppet(s)* (2007) della compagnia Canadese Kondition Pluriel. Il dispositivo dello spettacolo è costituito da una serie di interfacce di contatto, disposte in diverse aree dello spazio scenico, attraverso le quali lo spettatore può intervenire direttamente su alcune componenti che organizzano la scena oppure toccando direttamente il corpo dei performer. Con la trilogia composta da *The puppet*, *The puppet(s)* e l'ultimo lavoro *Passage* (2009), Kondition Pluriel indaga radicalmente la relazione con il pubblico, giocata in rapporto ai performer e all'ambiente virtuale. La nozione di prossimità e di tocco, oltre alla relazione tra lo spazio pubblico e lo spazio privato, sono le componenti principali di questo progetto. In un ampio contesto di interdisciplinarietà e di co-creazione, *The Puppet(s)* tende a decostruire le strutture coreografiche tradizionali, organizzandole piuttosto in modo non lineare. La singolarità di questa proposta compositiva risiede soprattutto nella possibilità che i visitatori siano invitati a interagire ed entrare in relazione diretta con gli interpreti. In effetti, lo spettatore può influenzare, in modo significativo, la globalità della performance e può farlo a partire da due modi distinti: manipolando i sensori distribuiti nell'installazione o toccando il corpo del performer. Così i performer diventano un'interfaccia attraverso la quale si permette allo spettatore di fare ingresso nel lavoro, sperimentando un ambiente interattivo.

¹⁴⁸ B. di Marino, *Studio Azzurro. Videoambienti e ambienti sensibili*, Milano, Feltrinelli, 2007. Si veda inoltre Studio Azzurro, J. Derrida, C. Sini, *Pensare l'arte, verità, figura, visione*, Milano, Federico Motta Editore, 1998.

2. Postilla: verso una tattilità della ricezione

Tuttavia, e qui mi avvio a concludere, potremmo parlare per entrambe le dimensioni, citate nei precedenti paragrafi, di una proprietà tattile nel lavoro visivo e sonoro. Il suono elaborato secondo la strategia di molecularizzazione/ disposizione spaziale opera con frequenze molto alte o molto basse tendendo ad articolarsi attraverso una linea-onda continua, di cui anche le voci fanno parte, instaurando così una costante relazione con i corpi in ascolto. Là dove nell'immagine si dà *palpitazione* attraverso la messa in gioco di uno sguardo aptico, tattile-visivo, nel suono si dà *pulsazione* tattile-uditiva.

La definizione di un ambiente performativo è già una situazione che ci immerge in una dimensione tattile, si pensi a lavori come *Tavoli* di Studio Azzurro, in cui la tattilità organizza l'intera installazione. Oppure a lavori come *360°* (2002) dei Granular Synthesis in cui l'ambiente installativo, visivo e sonoro, chiede una tattilità diffusa in cui le onde sonore *urtano* la superficie del corpo, lo toccano, così come l'immagine tocca la retina.

Non si tratta in questi casi di esporre il pubblico ad una situazione sonoramente o visivamente estrema, la comunicazione passa per la resa dei diversi livelli cromatici del suono e dell'immagine, diversi livelli di vibrazione; il pubblico è quindi immerso nella vibrazione continua. È su questa scala di variazioni che l'attenzione deve essere posta. Quindi ciò che voglio dire è che i parametri da mettere in campo non sono più semplicemente ottico-visivi o uditivo-sonori, ma sempre di più, oggi, ogni intervento performativo chiede uno sguardo ed un ascolto sinestesico, una relazione attiva e contemporanea dei sensi. È necessario configurare diversamente i corpi per poter ricevere questi segnali. Non basta più l'occhio per vedere l'invisibile così come l'orecchio per sentire l'inudibile.

Annalisa Sacchi

SU UN'-ABILITÀ DI WALTER BENJAMIN: LA CITABILITÀ DEL GESTO

Premessa anacronistica: la nozione di iter-abilità in Derrida

Il dibattito tra teatrologia e studi filosofici ha acquisito recentemente un rilievo crescente, testimoniato, specie in area anglosassone e tedesca, dall'emergere di quella che Erika Fischer-Lichte annuncia essere una *nuova estetica della performance*. In tale direzione mi pare emblematico sin dal titolo – *Philosophers and Thespians* – l'ultimo lavoro di Freddie Rokem, organizzato attorno a quattro casi di studio: il *Simposio* platonico, la corrispondenza tra Friedrich Nietzsche e August Strindberg, la figura di Amleto come pietra angolare della convergenza tra filosofia e teatro, e infine il dialogo tra Bertolt Brecht e Walter Benjamin. L'interesse che quest'ultimo caso continua a su-

scitare, e la fioritura di studi sul pensiero teatrale di Benjamin, mi inducono a interrogare a mia volta il discorso del filosofo tedesco relativamente a ciò che Samuel Weber ha definito come una delle *abilità* di Benjamin¹⁴⁹: l'iscrizione, nel suo saggio sul teatro epico, del termine "cit-abilità" (del gesto).

Sarà utile, in via preliminare, analizzare brevemente cosa questa *abilità* comporti e in che termini pertenga allo specifico teatrale. Per farlo, mi riferirò a un caso apparentemente eccentrico rispetto a quello qui preso in esame, ovvero a una diversa *-abilità*, definita da Derrida nella sua famosa risposta a John Searle.

Il contesto della *querelle* tra i due riguardava la pubblicazione di *Firma Evento Contesto*¹⁵⁰, il saggio del 1971 in cui Derrida commenta la teoria degli atti linguistici di Austin, criticando in particolare la nozione degli usi parassitari (non seri) del linguaggio. Searle ribatte in difesa di Austin in un saggio breve apparso nel 1977¹⁵¹, a cui Derrida a sua volta replica con il noto *Limited Inc*¹⁵².

Uno degli argomenti centrali della disputa riguarda la differenza tra linguaggio scritto e parlato, e la posizione che il soggetto occupa nei due domini. Secondo Derrida il concetto di scrittura è inseparabile da quella abilità che qui mi interessa analizzare: l'iterabilità¹⁵³, opposta al principio di permanenza che per Searle caratterizzerebbe la forma scritta. Quest'ultima infatti, implicando una presenza assoluta, sarebbe già impastata, afferma Derrida, con l'iterabilità, poiché "l'iterazione più pura – ma non è mai pura – comporta in se stessa lo scarto di una differenza che la costituisce in iterazione"¹⁵⁴. La permanenza non può darsi in quanto pura ma solo in quanto *restance*, ovvero come idealizzazione minima necessaria "affinché l'identità dello stesso sia ripetibile e identificabile *nella, a traverso* e perfino *in vista della alterazione*"¹⁵⁵. Secondo Derrida ciò che definisce la scrittura è il suo *poter essere* leggibile e dunque iterabile in *assenza* del mittente. È qui che si gioca la questione della iterabilità: Derrida non ritiene che questa assenza sia *necessaria*, ma che necessaria sia la sua *possibilità*.

L'iterabilità, il potere o la potenzialità di ripetere o essere ripetuto, non coincide con la ripetizione, poiché si tratta di una possibilità strutturale, potenzialmente all'opera anche laddove non si realizza. Memoria e ripetizione sono elementi costitutivi dell'identità nella misura in cui sono iterabili, cioè

¹⁴⁹ Samuel Weber ha intitolato il suo ultimo libro *Benjamin's -abilities*, proponendo una rigorosa disamina del pensiero del filosofo attraverso una serie di abilità: criticability, calculability, impart-ability, translatability, etc. (Harvard University Press, 2008).

¹⁵⁰ J. Derrida, *Firma Evento Contesto*, in *Margini della filosofia*, Torino, Einaudi, 1997 [1972].

¹⁵¹ J.R. Searle, *Reiterando le differenze: una risposta a Derrida*, "aut-aut", n. 217/218, gennaio-aprile 1987, pp. 200-210.

¹⁵² J. Derrida, *Limited Inc.*, Milano, Raffaello Cortina, 1997.

¹⁵³ "Questa iterabilità – *iter*, nuovamente, verrebbe da *itara*, *altro* in sanscrito, e tutto quel che segue può essere letto come la messa a frutto di questa logica che lega la ripetizione all'alterità – struttura il marchio di scrittura stesso, qualunque sia, peraltro, il tipo di scrittura (pittografica, geroglifica, ideografica, fonetica, alfabetica, per servirsi di queste vecchie categorie)", J. Derrida, *Firma Evento...*, cit., pp. 403-404.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 78.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

si fondano sull'*abilità* che un evento ha di essere ripetuto. La possibilità di una simile ripetizione trattiene in sé sia l'alterazione che l'uguaglianza, l'uguaglianza attraverso l'alterazione.

L'iterabilità inoltre apre un fronte essenziale, escluso da Austin, tanto verso la performance che verso la citazione.

In uno dei passaggi centrali di *Come fare cose con le parole* Austin sostiene infatti che un enunciato performativo sarà "in un modo particolare vacuo o nullo se pronunciato da un attore sul palcoscenico"¹⁵⁶, escludendo dunque, di fatto, la performance teatrale dal perimetro della performatività. Opponendosi all'analisi di Austin, che annovera tra gli atti linguistici innaturali e parassitari la citazione di enunciati performativi nei contesti più svariati, Derrida sostiene al contrario che proprio tale citazione fonda la condizione di possibilità di qualsiasi uso dei segni. Derrida contrappone l'idea di parassitario a quella di iterabilità, intesa come infinita possibilità di ri-citare (ma corretto sarebbe anche dire re-citare) e ri-contestualizzare. Nella "citazionalità generale" o "iterabilità", si deve riconoscere il presupposto necessario di un "enunciato performativo":

Un enunciato performativo potrebbe riuscire se la sua forma nonripetesse un enunciato "codificato" o iterabile, ovvero se la formula che pronuncio per aprire un convegno, varare una nave o fare un matrimonio non fosse identificabile come *conforme* a un modello iterabile, se non fosse dunque identificabile in qualche modo come "citazione"?¹⁵⁷.

Grazie alla sua iterabilità, "è sempre possibile prelevare un sintagma scritto al di fuori della catena nella quale è preso o dato [...] Nessun contesto può racchiuderlo"¹⁵⁸.

In quanto condizione normale dell'atto performativo, l'iterabilità favorisce un costante mutamento, in termini di *différance*, di quanto viene ripetuto: l'iterabilità include una trasformazione di quanto viene iterato.

Derrida sottolinea dunque il legame fra le attualizzazioni performative e la situazione in cui esse hanno luogo, esaltando l'illimitata apertura di significato che contraddistingue i performativi. La ripetizione che garantisce stabilità e continuità si accompagna a un'irriducibile polisemia, poiché il significato degli eventi muta in rapporto ai diversi contesti in cui essi si trovano evocati. In questo stesso senso opera la citazione: inserendo ciò che sembra riprodurre in un diverso contesto, la citazione lo altera da subito, modificando, ad un tempo, il contesto che in tal modo non risulta mai completamente determinabile.

¹⁵⁶ J. L. Austin, *Come fare cose con le parole*, a cura di C. Penco e M. Sbisà, Genova, Ed. Marietti, 1987, p. 21.

¹⁵⁷ J. Derrida, *Firma evento contesto*, cit., p. 27.

¹⁵⁸ Ivi, p. 15.

Come un tipografo spazieggi le parole

Walter Benjamin tentò, a partire dal saggio sulle *Affinità elettive* e poi in maniera assai più cospicua ne *Il dramma barocco tedesco* e nei *Passagenwerk*, di “sviluppare al massimo grado l’arte di citare senza virgolette”¹⁵⁹, secondo una teoria “intimamente connessa con quella del montaggio”¹⁶⁰ e assecondando un proposito per cui, come ricorda Adorno, “la sua opera fondamentale non avrebbe dovuto consistere che di citazioni”¹⁶¹. In ciò un ruolo essenziale giocò la passione benjaminiana per il collezionismo, evocata da Hannah Arendt, nel ricordo dedicato al filosofo, in rapporto alla sua raccolta di citazioni:

negli anni Trenta niente era più caratteristico per lui dei piccoli quadernetti di appunti rilegati in nero che portava sempre con sé e in cui trascriveva instancabilmente in citazioni ciò che la vita o il leggere quotidiano gli offriva come “perle e coralli”, per poi mostrarle o recitarle, quando capitava l’occasione, come pezzi di una collezione scelta e preziosa¹⁶².

La citazione in Benjamin, hanno osservato in molti, elude la composizione testuale in termini di efficacia retorica e di appello all’autorità della tradizione. Essa è piuttosto inserita all’interno del messianesimo benjaminiano e informa integralmente la sua filosofia della storia, come viene ricapitolato nella Terza tesi:

Certo, solo all’umanità redenta tocca interamente il suo passato. Vale a dire che solo per l’umanità redenta il passato è citabile in ognuno dei suoi momenti. Ognuno dei suoi attimi vissuti diventa una “citation à l’ordre du jour” – e questo giorno è il giorno finale¹⁶³.

Infatti il problema della citazione coincide al limite col problema stesso della storiografia, poiché “scrivere storia significa *citare* storia”¹⁶⁴.

Come ha notato Gabriele Scaramuzza¹⁶⁵, la tecnica con cui Benjamin inartava le citazioni nel testo non compone un disegno armonico, la sua logica piuttosto mira a scompaginare l’ordine del discorso intaccandone linearità e unitarietà, la sua funzione è di interruzione, di rottura ritmica. L’inserimento delle citazioni non è adeguatamente preparato, né argomentato, né commentato a sufficienza.

¹⁵⁹ W. Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo. I “passages” parigini*, a cura di R. Tiedemann, Torino, Einaudi, 1986, p. 593.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ Th.W. Adorno, *Profilo di Walter Benjamin*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1972, p. 245.

¹⁶² H. Arendt, *Walter Benjamin: L’omino gobbo e il pescatore di perle*, in *Il futuro alle spalle*, a cura di L. Ritter Santini, Bologna, Il Mulino, 1981, p. 164.

¹⁶³ W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1982, p. 76.

¹⁶⁴ W. Benjamin, *I “passages” di Parigi*, a cura di E. Gianni, vol. IX delle *Opere complete*, Torino, Einaudi, 2000, p. 535.

¹⁶⁵ G. Scaramuzza, *Citazione come oblio*, <http://www.ledonline.it/leitmotiv/allegati/leitmotiv020201.pdf>.

Ne risulta un disturbo nel fluire legato della lettura, un arresto, una sincope in cui il pensiero s'arresta e il senso pare dileguare o farsi impenetrabile. Questa strategia d'interruzione è la stessa che Benjamin scorgerà nel teatro brechtiano, un teatro fondato sull'interruzione e sull'irruzione del gesto citabile, come vedremo in seguito.

“Come sempre interessato – scrive Scaramuzza – più al ‘negativo’ della ‘critica ai rapporti vigenti’ che alle ideologie ‘positive’, Benjamin accentua la funzione distruttiva della citazione, più che quella conservativa o preservativa. Sembra colpito, molto più che non dai suoi aspetti costruttivi, dal momento di violenza intrinseco al citare. Nota Deuring che ‘sotto l'apparente duplicazione del già detto, il suo consolidamento attraverso il nome dell'autore / dell'autorità, resta nascosta un'operazione violenta’”¹⁶⁶.

In un passo famoso di *Strada a senso unico*, Benjamin così definisce la sua logica: “Le citazioni, nel mio lavoro, sono come briganti ai bordi della strada, che balzano fuori armati e strappano l'assenso all'ozioso viandante”¹⁶⁷.

La distruzione del contesto da cui la citazione viene prelevata comporta ad un tempo un movimento di perdita e di salvazione, poiché diviene funzionale al successivo “montaggio” dei frammenti citati all'interno di un nuovo testo, garantendo così a questi materiali un principio di iterabilità la cui marca è la stessa del discorso di Derrida.

Nel 1924, scrivendo all'amico Scholem in merito a *Il dramma barocco tedesco*, Benjamin osserva: “Mi sorprende soprattutto il fatto che, se si vuole, il testo che ho scritto consista quasi totalmente di citazioni. È la tecnica di mosaico più folle che si possa immaginare”¹⁶⁸. Di lì a poco, nel 1927, avrebbe cominciato a raccogliere in archivi che via via diventeranno sistematici, i *Konvoluts*, la messe sterminata di citazioni e appunti che dovevano comporre l'immagine, in forma d'atlante o di tavola di montaggio, della vita parigina durante il Secondo Impero.

A un primo livello la citazione, così come la intende Benjamin, ha a che fare col commento e dunque col linguaggio scritto, specie relativamente al prelievo che essa opera nei confronti del “classico”. Ma Benjamin apre una doppia prospettiva che, attenendoci esclusivamente alla sua analisi del lavoro di Brecht, insiste su due bordi, quello del testo lirico e quello del testo spettacolare, ovvero quello della citazione testuale e quello del gesto citabile, che è quanto intendo qui più dettagliatamente analizzare.

Converrà iniziare dal commento benjaminiano alla produzione lirica brechtiana, nel quale si trova ad essere ricapitolata la posizione di Benjamin nei confronti della citazione in quanto prelievo da un contesto destinato alla rovina, e la sua mancata adesione a un concetto di *auctoritas* del classico. Benjamin sembra parodiare la citazione atta a riconfermare l'autorità della fonte e at-

¹⁶⁶ G. Scamurra, *Citazione come oblio*, www.ledonline.it/leitmotiv/allegati/leitmotiv020201.pdf.

¹⁶⁷ W. Benjamin, *Strada a senso unico. Scritti 1926-1927*, a cura di G. Agamben, Torino, Einaudi, 1983, p. 59.

¹⁶⁸ W. Benjamin, *Lettera a G. Scholem del 22.12.1924*, in *Lettere 1913-1940. Raccolte e presentate da G. Scholem e Th.W. Adorno*, Torino, Einaudi, 1978, p. 107.

testare lo scrivente nella sua posizione, e lo fa attraverso quella che potrebbe dirsi una strategia mimetica del lavoro citazionale. Ora, se la citazione rientra nel dominio del classico che vuole commentare, il lavoro di Benjamin sulle liriche brechtiane mira ad allontanarle, inguainarle nell'aura del classico, operare *come se* Brecht, benché suo contemporaneo, fosse già canonizzato in quanto autore tradizionale. Ed ecco l'intervento della citazione, reso plausibile dal fatto che, negli anni trenta, il tentativo di *rendere classico per salvare* muoveva dalla consapevolezza

alla quale anche altrimenti va attinto al giorno d'oggi il coraggio della disperazione: la consapevolezza cioè del fatto che già il giorno a venire potrebbe recare distruzioni di una portata così gigantesca che noi ci vediamo separati dai testi e dai prodotti di ieri come da secoli¹⁶⁹.

Il paradosso del ricorso a uno strumento per classici serviva a Benjamin per superare le difficoltà che derivavano da un eccesso di immediatezza: per dirla nei suoi termini, egli simulava un' "aura" intorno al testo, un' "aura" classica, classicamente culturale, appunto, per renderlo interpretabile. Edoardo Sanguineti s'è trovato a riflettere su questa operazione benjaminiana, scrivendo: "Il primo gesto di un commentatore è citare. Sarebbe anzi più corretto affermare che un commento è un insieme di citazioni. [...] Si tratta, e si deve trattare, di giustificare, esclusivamente, il fatto che sono state scelte quelle citazioni, e quelle soltanto. A rigore, le citazioni dovrebbero, come si dice, parlare da sole. [...] Ciò che viene giustificato, spiegato, commentato, non è affatto la rete delle citazioni: è l'operazione che è stata compiuta. Nessun discorso critico può essere all'altezza delle sue citazioni (se così fosse, non sarebbe un commento, ma un testo). L'ambizione del discorso critico è di giustificare il commentatore, difendere cioè, non la scelta citazionale che è stata compiuta e che si deve difendere da sola, ovviamente, nella sua oggettività, ma la scelta soggettiva, l'atto citazionale"¹⁷⁰.

Il montaggio citazionale sarebbe in altri termini la cifra definitiva del commentatore, il suo gesto più proprio: ma il prelievo che il commentatore compie, come abbiamo visto, trattiene nel testo che cita l'impronta di una violenza e di un'arbitrarietà, poiché non è il testo d'origine a segnalare quanto debba essere compreso nella catena dei ritorni. C'è però almeno un esempio, tra quelli analizzati in Benjamin, in cui il testo (quello spettacolare in questo caso) promuove esso stesso ciò che si offre all'iterabilità.

Nel 1938, nella rivista "Mass und Werk" di Zurigo (di cui con altri era direttore Thomas Mann) compare un breve saggio a firma di Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?* Egli vi definisce, come caratteri essenziali della pratica brechtiana, alla base del principio di straniamento e del rapporto con lo spettatore, l'interruzione e il gesto citabile.

L'interruzione, sostiene, è

¹⁶⁹ W. Benjamin, *Commenti ad alcune liriche di Brecht*, in *L'opera d'arte all'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. it. Torino, Einaudi, (1966) 2000, pp. 139-140.

¹⁷⁰ E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 163-164.

uno dei procedimenti fondamentali di ogni strutturazione della forma. Il procedimento prevalica di molto il settore dell'arte. Per non citare che un esempio, esso sta alla base della citazione. Citare un testo implica interrompere il contesto in cui rientra. È così perfettamente comprensibile come il teatro epico, che si basa sull'interruzione, sia in senso specifico un teatro citabile. Ma la citabilità dei suoi testi non ha ancora, in sé, nulla di particolare. Diversa è la situazione per i gesti che vengono compiuti nel corso della rappresentazione. "Rendere citabili i gesti", è questo uno degli esiti essenziali del teatro epico. L'attore dev'essere in grado di spazieggiare i suoi gesti, come un tipografo le parole¹⁷¹.

È utile sottolineare che il tedesco *zitieren* riprende l'origine latina del termine, che letteralmente significa "chiamare", mettere in movimento. La citazione ha però anche a che fare con un arresto, l'arresto del *continuum* del contesto, poiché citare un testo significa interrompere il contesto cui esso appartiene. La citazione interviene così come salvezza e catastrofe, poiché strappa il singolo gesto dal contesto che viene in tal modo distrutto. Essa mostra due bordi, quello dell'incitamento e quello dell'arresto, accomunati dalla constatazione che la base della citazione è in genere l'interruzione: "Sono proprio il carattere ritardante dell'interruzione, il carattere episodico dell'incorniciamento che, detto per inciso, fanno del teatro gestuale un teatro epico"¹⁷². L'interruzione, ci ricorda Benjamin, è uno dei processi fondamentali attraverso cui si dà la forma, e così del gesto

è possibile fissare il suo inizio e la sua fine, a differenza delle azioni e delle imprese degli uomini. Questa rigorosa chiusura e delimitazione di ogni elemento di un contegno che nella sua totalità è tuttavia caratterizzato da un vivo fluire, è addirittura uno dei fondamentali fenomeni dialettici del gesto. Ne traiamo un'importante conseguenza: otteniamo tanti più gesti, quanto più spesso interrompiamo un'azione¹⁷³.

In altre parole, se abbiamo ragione a guardare la "forma" come la categoria costitutiva della moderna estetica, Benjamin ci indica qui che l'origine del lavoro d'arte, la sua prima "formazione", si basa meno su un modello di creatività o di costruzione – ancor meno su uno di espressività – quanto su un processo di *separazione*, attraverso il quale un movimento intenzionale e teleologico – chiamiamolo una "trama" – è arrestato, dislocato e riconfigurato. Riconfigurato come cosa? Come un gesto reso citabile.

La citazione invoca così ad un tempo una messa-in-movimento e una sospensione, e insieme anche una distruzione, una delocazione e una ri-localizzazione dalla quale non è assente, come abbiamo già visto, l'alito di una certa violenza, quella dell'azione di chi compie un simile prelievo. Un gesto, quindi, è un movimento corporeo che interrompe e sospende il movimento intenzionale-teleologico-narrativo verso un obiettivo dotato di senso, pren-

¹⁷¹ W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?*, in *L'opera d'arte...*, cit., p. 131.

¹⁷² W. Benjamin, *Studi per la teoria del teatro epico*, in *Opere complete*, vol. IV, *Scritti 1930-1931*, Torino, Einaudi, 2002, p. 373.

¹⁷³ Ivi, pp. 372-373.

do in questo modo alla possibilità di un diverso tipo di spazio: quello di una singolarità incommensurabile.

Essendo il luogo della citazione, questo spazio non è mai chiuso o auto-contenente, poiché esso deve necessariamente riferirsi ad un altro spazio, un altrove dal quale è venuto e che dovremo riscoprire in uno stato futuro alterato. Per questo il momento citativo del teatro epico si può riferire, oltre che a un passato già trascorso, anche a un passato ancora a venire: il passato della citazione è anche quello di un futuro che potrebbe essere altrove. Così Peter Szondi ha ragione a parlare della *speranza nel passato* nutrita da Benjamin, perché è lì che egli cerca la profezia di ciò che sarà.

In quella che ad oggi costituisce l'analisi più minuziosa della citabilità del gesto, Samuel Weber osserva:

The citability of gesture interrupts its immediate manifestation and constitutes it as interruption, which is to say, as something that cannot simply be seen, but that can give rise to *Nackdenken*, to after-thoughts. Such thoughts consider the "after", the aftermath, the *citability* of the gesture as disjunctive and discontinuous. Through this disjunction, the essence of the gesture resides in its tendency to always come too late, and yet at the same time never to arrive fully; it belongs to the future, never simply to the present or to the past¹⁷⁴.

Dunque ciò che il gesto è chiamato a interrompere è nientemeno quello che, dall'analisi di Aristotele in poi, fonda il teatro in quanto genere drammatico, ovvero l'azione. O, meglio sarebbe dire, l'intreccio. Pare ironico che un teatro che designa se stesso in quanto epico sia l'occasione, per la teoria occidentale del teatro, di aggredire la sua tradizionale subordinazione alla trama e all'azione. Da Aristotele, il teatro è stato generalmente interpretato e compreso non direttamente in quanto rappresentazione di un'azione ma attraverso la sua composizione entro la rappresentazione di una trama, di un mito. Accanto a ciò sta la tendenza a determinarlo in quanto genere, ovvero un modo della rappresentazione definito da ciò che esso rappresenta (un'azione composta per essere unitaria), e quindi da come ciò viene rappresentato, dal modo della narrazione.

È esattamente una simile azione e la sua illustrazione rappresentativa che il teatro epico brechtiano, in quanto teatro di gesti, interrompe: *otteniamo tanti più gesti, quanto più spesso interrompiamo un'azione*.

Si può dunque affermare con Weber che, poiché è l'attore a farsi veicolo di un simile gesto, nel teatro brechtiano "acting consists in the interruption of action by gesture. Epic theatre is thus situated in the singular zone that stretches from the noun, *action*, to the gerund, *acting*"¹⁷⁵.

Ma l'interruzione non comporta solo il collasso dell'unitarietà dell'azione. Essa coinvolge da subito anche lo spettatore:

Il teatro epico, come le immagini di una pellicola cinematografica, procede a

¹⁷⁴ S. Weber, *Benjamin's - abilities*, cit., p. 105.

¹⁷⁵ Ivi, p. 99.

sossoni. La sua forma fondamentale è quella dello shock. I *song*, le didascalie, le convenzioni fantomatiche staccano ogni situazione dall'altra. Così si generano intervalli che tendono a limitare l'illusione del pubblico. Essi paralizzano la sua predisposizione all'immedesimazione¹⁷⁶.

In questo modo, si comprende meglio come il gesto citabile non assurga mai a valore assoluto in sé, ma si doti di senso come elemento compreso entro quegli intervalli tesi al suo "incorniciamento", ovvero, che la citabilità risulti tale grazie al lavoro del montaggio.

Seguiamo ancora Weber:

gesture is a "form-giving", shaping, insofar as it not only "interrupts" an ongoing sequence, but at the same time *fixes* it by enclosing it in a relatively determined space, one with a discernible "beginning" and "end". But *at the same time*, the closure brought about by gesture remains caught up in that from which it has partially extricated itself: the "living flux" of a certain temporality¹⁷⁷.

Poiché per Benjamin il carattere ritardante dell'interruzione fa del teatro epico un laboratorio drammatico operativo, un luogo di sperimentazioni opposto all'idealità della Gesamtkunstwerk,

the notion of experiment to which Benjamin, citing Brecht, here recurs also entails a certain iterability, but not one that involves the reproduction of the identical. Rather, the goal of the theatrical experiment is the instantaneous emergence of the singular, the incommensurable, the irreducibly different¹⁷⁸.

In questo senso la citabilità del gesto, la sua iterabilità, in virtù di quella dialettica tra ripetizione e alterità di applicazione che la fonda, trasgredisce e distrae ogni limite soggettivo e temporale della presenza scenica. In questo modo si realizza tanto la sospensione dell'immedesimazione che in Brecht coincide col principio di straniamento, quanto la critica e l'esautoramento della nozione aristotelica di carattere, in quanto il gesto citabile perfora il campo semantico ed ermeneutico alla ricerca di eccedenze di senso e di tempo. Ne risulta una pratica disseminante che non si esaurisce nell'ordine polisemico e nella rottura del contesto, ma comporta una proliferazione cairologica.

Rendere un gesto citabile vuol dire infatti, in ultima battuta, saturarlo di memoria (anche di quella paradossale "memoria del futuro" di cui già parlava Ariosto) e, allo stesso tempo, indurre nello spettatore la consapevolezza dell'attimo, del presente. Vuol dire caricare a tal segno il gesto di passato e di attesa da creare un collasso, una sospensione, vuol dire fare dell'arresto uno shock, un'intensità, un'emergenza, nella doppia accezione di un apparire e di un allarme.

Il gesto citabile definito da Benjamin sembra così sostituire all'imperativo

¹⁷⁶ W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?*, cit., p. 133

¹⁷⁷ S. Weber, *Benjamin's -abilities*, cit., p. 100.

¹⁷⁸ Ivi, p. 108.

dell'*hic et nunc*, ovvero il *qui e ora* alla base dell'evento scenico, quello che potrebbe dirsi un *li e dopo*, la proiezione nel tempo e nello spazio di ciò che, sfuggendo alla metafisica dell'assenza attribuita all'effimero, torna a balenare in altre scene, in altre immagini, in altri pensieri. Certamente, e innanzitutto, ciò che torna a balenare nella memoria dello spettatore, nella mente di chi rappresenta, come afferma Romeo Castellucci, il *palcoscenico definitivo*.

Francesca Bortoletti

LO SPECCHIO DI DIONISO

Dioniso fra gli orfici

Nella folla degli dei dell'Olimpo sono due gli attori privilegiati, Dioniso e Apollo, la cui complicata e multiforme identità tramandata dal mito non può essere compresa senza contemplarne l'intreccio e, come notava Marcel Detienne, "la loro complicità, le interferenze e gli scambi particolari ai quali piace loro abbandonarsi un po' dappertutto[...]". Un intreccio tra l'uno e l'altro dio che tradizionalmente si compone nella figura di Orfeo. "Un intreccio tutto biografico – scrive lo studioso – in cui Dioniso, attirato dal polo notturno, lascia ad Apollo il privilegio di una sconcertante somiglianza con l'Orfeo citaredo". Per inverso, prosegue Detienne "la morte di Orfeo per smembramento [...], così violenta che la voce ed il canto vengono ricacciati nella testa staccata dal corpo, sembra ricollegarsi di diritto al culto fanatico di un dio trace, angloso, a quel Dioniso del Pangeo che, come dice Erwin Rohde, non ha ancora purificato la luce dell'umanità greca". Si tratta di una dicotomia che trova conferma in alcuni particolari rappresentati nelle pitture vascolari: quella ad esempio di "un Orfeo che incanta il suo uditorio trace con il capo cinto da una corona d'alloro, vestito alla greca e dall'aspetto così apollineo che solo l'abbigliamento variopinto del suo seguito di guerrieri permette di non confonderlo col padre suo"; e insieme quella della rappresentazione della sua morte, in cui si vede "Dioniso che si dimena in mezzo alle Menadi, facendo eco alla frenesia scatenata delle omicide attorno ad Orfeo bello quanto Apollo"¹⁷⁹.

Nell'orfismo Dioniso è ripensato all'interno di un nuovo ordine delle potenze divine e a una nuova concezione della molteplicità del divino che contempla "una congiunzione tra l'Orfeo apollineo e le potenze di Dioniso, sia che questa compresenza si risolva nella formula 'orfica e bacchica' usata da Erodoto a proposito dell'Egitto riguardo al divieto di seppellire i morti in un sudario di lana¹⁸⁰, sia che questa stessa associazione derivi dall'*Ippolito* orfico

¹⁷⁹ M. Detienne, *La scrittura di Orfeo*, trad. it. a cura di M.P. Guidobaldi, Bari, Laterza, 1990, p. 114 (ed. orig. 1989).

¹⁸⁰ Lo studioso si riferisce a quei riti di purificazione e alle pratiche religiose che evidenziano in Erodoto, secondo alcuni studiosi, una assenza di distinzione tra Dioniso e Apollo. Fra gli Egizi non potevano infatti essere portate nei santuari vesti di lana, perché non era permesso dalle

messo in scena da Euripide: regime vegetariano, vibrante purezza, una purezza di un giovane che ‘fa il baccante’ con gli scritti di Orfeo”¹⁸¹. Così Teseo si rivolge a Ippolito:

[...]Ed or, millanta e ciuma,
col tuo nutrirti solo d'erbe, segui
i precetti d'Orfeo, celebra i riti,
dei molti libri suoi venera il fumo:
ch'ora in fallo sei còlto [...] (vv. 952-955)

Su questo orizzonte fra gli orfici si innesta la dicotomia Apollo e/o Dioniso in relazione ad Orfeo. Gli orfici operano per una reinvenzione dell'ordine delle potenze divine, una nuova teoria genealogica dei poteri, un ripensamento della molteplicità del divino. Nella cosmogonia orfica, raccontata in una serie di poemi, gli dei sono eccentrici, stravaganti, mostri polimorfi. In questo divenire genealogico che procede attraverso l'attività sessuale (dentro e fuori le regole “civili”), Dioniso è il figlio di Zeus, è un bambino goloso, amante dei banchetti e al quale il padre consegna il potere regale. “Dunque il piccolo Dioniso – commenta ancora Detienne – con una notevole predisposizione, una sorta di desiderio per il sacrificale ancora a venire”. È un dio iniziatico. Dalla sua uccisione, violenta e atroce, compiuta dai Titani che attirano il dio bambino con piccoli giochi e lo dilaniano, lo sgozzano, lo fanno bollire e arrostire, nasce “l'umanità degli altari e della città”¹⁸². Il suo cuore, infatti, si salva dalla distruzione e viene lasciato da parte. Sarà Zeus, secondo almeno la tradizione di Clemente Alessandrino, ad assegnare ad Apollo il compito di seppellire il corpo dilaniato di Dioniso. Apollo lo depone ai piedi del Parnaso, in quello stesso santuario in cui la tradizione segnala per l'appunto la presenza di una tomba di Dioniso¹⁸³.

L'esegesi orfica ripercorsa da Detienne muove nella direzione della problematica dell'uno e del multiplo, che tuttavia non nasconde il profondo e inscin-

leggi sacre, analogamente a quei precetti sia orfici che bacchici.

¹⁸¹ M. Detienne, *La scrittura di Orfeo*, cit., pp. 117-118.

¹⁸² Ivi, pp. 122-123. Nella versione della storia orfica, a partire da Onomacrito, i Titani avevano preso di sorpresa il bambino Dioniso, che, ucciso, è fatto a brandelli in sette parti e preparato sul fuoco per il banchetto e il pasto, impedito tuttavia da Zeus che scaglia il suo fulmine contro i Titani. Un sacrificio cannibalesco, come nota Karl Kerényi, “perché esseri divini si preparavano a divorare un essere divino”, e che gli uomini avrebbero imitato nelle loro azioni sacre sostituendo il dio fanciullo con un animale sacrificale. “Dioniso stesso – commenta sempre Kerényi – venne chiamato *Ériphos*, ‘capretto’: questo era il suo aspetto ferino più noto nella mitologia”. E a quell'aspetto tenebroso si richiamavano gli orridi riti sacrificali, come lo *sparagmos* di giovani capretti, a lui offerti dalle Menadi in determinati periodi dell'anno. Riti violenti di cui sopravvisse una forma semplificata nei vigneti, sacrificando alle viti un capretto, che morendo consentiva loro di ricrescere nuovamente dalla terra. Cfr. K. Kerényi, *Dioniso*, Milano, Adelphi, 1992 (ed. orig. 1976), p. 231 e pp. 234-235.

¹⁸³ Direttamente, invece, dai Titani, secondo la tradizione di Callimaco, Apollo riceverà il corpo straziato di Dioniso e deporrà i pezzi in un paiolo posto al centro della sua dimora. Fu Pallade, invece, secondo quanto raccontato nelle *Fabulae* di Igino, a raccogliere il cuore di Dioniso e a portarlo al padre Zeus, che “ne ricavò una bevanda e la diede a bere a Semele: così Dioniso nacque per la seconda volta”. Mentre nella versione evemeristica il cuore di Dioniso fu nascosto in un cesto e portato in giro “nel corredo degli strumenti dionisiaci”. Ivi, p. 242.

dibile “legame delle due divinità fraterne ai piedi del Parnaso e nel tempo”. La cura manifestata da Apollo per le membra dilaniate di Dioniso è infatti restituita dallo stesso Dioniso al corpo di Orfeo, anche lui lacerato e fatto a pezzi. L’amore per il dio Apollo che il cantore tracio aveva espresso, recandosi, come messo in scena da Eschilo, ogni mattina sul monte Pangeo a salutare il sorgere del Sole (per lui Apollo) rendendogli omaggio, aveva offeso Dioniso, che manda contro Orfeo le donne tracie, le Bassare, per infliggergli la morte: queste lo braccano, lo fanno a pezzi e spargono le sue membra. Ma poi, Dioniso, secondo alcune versioni (altre parlano della pietà delle Bassare), fa raccogliere i brandelli del corpo lacerato di Orfeo e fa seppellire la sua testa (ancora cantante) sull’isola di Lesbo nel proprio *Bacchèion*. “Sul Panteon c’è dunque un Dioniso che assomiglia come un fratello all’Apollo di Delfi. Illusione? Miraggio allo specchio? – domanda Detienne. Eschilo lo esclude con il solo frammento in versi della tragedia di Orfeo e delle Bassare. Qui compare un Apollo nelle vesti di Dioniso o un Dioniso nelle vesti di Apollo: ‘Apollo, tu che porti la corona di edera (*kissèus*), tu che sei il divino ispirato da Bacco (*baccheiomantis*)”¹⁸⁴. Si tratta, come prosegue subito dopo lo studioso, di una “invocazione la cui posizione all’interno dell’intreccio tragico non è precisabile, ma che ormai, per tutti i lettori di Eschilo, diverrà la formula di un Apollo identico a Dioniso. Lo stesso Dio sotto due nomi diversi, come dirà Macrobio alla fine dell’Antichità. E più di ogni altro, certamente, Orfeo conosce i nomi silenti delle divinità”.

La congiunzione Dioniso/Apollo parrebbe trionfare se però, come nota sempre Detienne, “non affiorasse il problema di una devozione esclusiva, di un rapporto privilegiato con un dio che sta in disparte fra tutti gli altri. Così accade nell’esperienza del delirio e del *tiaso* in cui il baccante, l’iniziato di Dioniso, si definisce attraverso uno stato che rappresenta il comune denominatore tra il dio e l’uomo. Colui che vede Dioniso faccia a faccia – ed è diverso dal dio delle liturgie civiche – diventa *bacchos* come lo stesso Dioniso nei suoi misteri, quando viene indicato come *bacchos*, *baccheios* o ancora *bacchèus*. Parallelamente e in termini quasi di plagio Orfeo, l’uomo in cerca della purezza assoluta, concepisce la salvezza come un rapporto totale possessivo con un dio[...]”¹⁸⁵. Il Sole.

Tra melanconia e stato estatico

Del Sole avevano parlato i neoplatonici (da Porfirio e Giamblico a Plotino e a Pseudo Dionigi Areopagita). E gli inni al Sole, scritti o rappresentati nel Rinascimento, sono numerosissimi, com’è noto e come mostrano gli studi del Garin e del Vasoli con esempi significativi della loro diffusione¹⁸⁶. Così

¹⁸⁴ Ivi, p. 129.

¹⁸⁵ Ivi, p. 125.

¹⁸⁶ Fra i numerosi studi cfr. E. Garin, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*, Firenze, Sansoni, 1992 (1961); Id., *L’umanesimo italiano: filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Roma, Laterza, 1994 (1968); C. Vasoli, *Il “ritorno” quattrocentesco della “sapientia” platonica*, in “Studi Umanistici Piceni”, XV, 1995, pp. 227-239; Id., *Tra “maestri” umanisti*

come numerose sono le rappresentazioni e descrizioni del Sole con l'aspetto di Apollo, fin anche nelle feste.

Del Sole tratta a lungo Marsilio Ficino nei suoi scritti. Tutta la teurgia ficiniana è costruita su inni al Sole. Il Sole, nella reinterpretazione cristiana degli dei pagani, è Cristo, è Apollo-Orfeo. Titoli di opere come *De sole et lumine* (la cui fonte è non a caso Dionigi Areopagita), l'*Orphica comparatio solis ad deum, atque declaratio idearum*, o ancora il *Liber de Sole*, dove sin dall'intestazione è fatto esplicito riferimento al Sole (ma altri ancora potrebbero essere i testi da menzionare) si impongono quali punti di riferimento per la letteratura filosofica del tempo. L'immagine della lucerna al sole diviene uno dei *topoi* di questa letteratura solare. È la luce che si fa tramite della volontà divina, come indicato da Ficino nel *De lumine* (scritto dopo il *De sole*); è la luce che assicura i legami tra ciò che è in alto e ciò che sta in basso. Sette sono gli effetti provocati dal Sole: "penetrat, illustrat, accendit, excitat, amplificat, elevat, format"¹⁸⁷.

Nel primo libro del *De Vita*, in cui maggiormente fra le opere di Ficino è riprodotta l'immagine ambigua della duplicità di Bacco e di Apollo tramandata dagli stessi misteri orfici, i riferimenti relativi alle cure e ai rimedi sotto l'influenza di Saturno culminano in un inno al Sole, in cui si specchia Apollo e che si conclude con l'apologia della luce. E nel terzo libro egli scrive che "il sole muove ogni cosa che trova il suo posto nella realtà: fiori, pietre, dipendono dai pianeti"¹⁸⁸. Nella sua opera Ficino arriva a costruire un sistema dell'universo secondo uno schema triadico plotiniano e pullulante di immagini divise secondo precisi schemi mnemonici. È nella forza di tali immagini che si realizza il mondo di Ficino, mosso dalle forze celesti e dalle favorevoli disposizioni divine. Tuttavia, secondo Ficino in ripresa di Plotino e di Pitagora (considerato quest'ultimo comunemente l'inventore della teoria nota come "armonia delle sfere"), ogni cosa è regolata dalle parole e dal canto. Le parole e la musica infatti agiscono sulle immagini e le animano; così Orfeo, divino cantore e musico, è, nel mito, processo animatore dell'universo, che si muove sui processi armonici. L'anima sente per simpatia l'influsso della musica celeste che ha su di lei un processo terapeutico, come le medicine lo hanno sul corpo.

La *Melanconia* dei letterati e la sua forza, la *mania*, la bile, studiati da Panofsky, Saxl, Klibansky¹⁸⁹, sono oggetto della riflessione ficiniana sin dal I libro del *De vita*, dove Ficino espone i rimedi necessari, di natura sia fisica sia psichica. Nel primo caso i rimedi sono quelli comuni come il vino, l'acqua pura, il cibo giusto; nel secondo di tipo intellettuale, come la musica. Idea, quest'ultima, già proposta da uno fra i più noti autori medievali, Costantino Africano, che ricordava come il medico avvertiva che, per attenuare "i sospetti

e teologi. Studi Quattrocenteschi, Firenze, Le Lettere, 1991.

¹⁸⁷ Cfr. P. Castelli, *Orphica*, in *Il lume del sole: Marsilio Ficino medico dell'anima*, atti del Convegno (Figline Valdarno, 18 maggio-19 agosto 1984), a cura di P. Castelli, P. Ceccarelli, A. Mozzanti, C. Paolini, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze, Opus Libri, 1984, pp. 51-61 (pp. 54-55).

¹⁸⁸ Cfr. P. Castelli, *Marsilio Ficino: i segni e le immagini*, in *Il lume del sole*, cit., pp. 11-23.

¹⁸⁹ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia*, Torino, Einaudi, 2002 (1964); G. Zanier, *La medicina astrologica e la sua teoria: Marsilio Ficino e i suoi critici contemporanei*, Roma, ed. dell'Ateneo e Bizzazzi, 1977, pp. 21-22.

dei melanconici, calmare il loro furore”, si doveva “impiegare parole ragionevoli e piacevoli, perfetto ingegno e opportuni ricordi, cercando di eliminare ciò che hanno radicato nell’anima, con musiche di vario tipo e vino aromatico, chiaro e molto leggero”¹⁹⁰. Si tratta di un’opera “sul corpo”, in cui Ficino, come spiega nella dedicatória a Lorenzo de’ Medici, dopo essere stato per lungo tempo nelle altre sue opere “medico dell’anima”, vuole ora proporsi come “medico del corpo”. Sono scritti sul corpo, quelli assemblati da Ficino nel *De Vita*: sono scritti sulla presenza della corporeità, con i quali in realtà Ficino continua a parlare dell’anima, preoccupandosi di definire i modi per consentire all’anima di liberarsi dalle costrizioni che le giungono per l’appunto con la mediazione del corpo.

Negli scritti di Ficino la *coniunctio* tra universo, anima, musica, medicina, ritorna costantemente e assume un rilievo peculiare proprio nel *De vita*, in cui la musica, come abbiamo visto, si presenta quale rimedio per la melanconia. Seguendo gli insegnamenti platonici, per Ficino la musica è per l’anima quello che la medicina è per il corpo; così Apollo è chiamato “*medicinae inventorem ac citharae pulsandae regem*”. Nella musica si manifesta apertamente quell’armonia universale di cui Ficino si fa teorico, assumendo il *Timeo* di Platone come modello. In realtà sono concetti che ritroviamo diffusamente nella trattatistica umanista di matrice neoplatonica e nelle teorie sulla musica, sul modello pitagorico e in riferimento al *De musica* di Boezio, ricche di riferimenti simbolici. Nell’opera di Ficino, tuttavia, la musica accentua il suo valore allegorico e iniziatico e si perpetua il riferimento al potere della musica di lenire gli affanni dell’uomo, noto sin dall’antichità, come risulta dalla storia di Saul e di David. La musica calma – secondo Ficino – il *furor* e la pazzia, predisponendo l’animo all’unione col tutto e ad accogliere l’armonia delle sfere a cui sovrintende Orfeo. Solo gli adepti, cioè, possono raggiungere tale armonia. E Ficino è tra questi: egli è filosofo, egli è musicista egli è cantore che intona, secondo la tradizione, gli inni orfici fra gli amici della accademia, o nel circolo di Careggi; ed egli, al pari di altri adepti musicisti e cantori, è salutato come il nuovo Orfeo.

La pratica del canto monodico è concepita come momento sublime e di svago eletto della mente dell’umanista. L’esecuzione dei canti orfici diviene modulo catalizzatore di opzioni ideologiche, valori simbolici che, sull’esempio del *De summo bono* laurenziano, trasformano in letteratura il legame tra miti, culti e recitazione¹⁹¹. Qui Ficino, chiamato ad intervenire nella disputa fra Lauro (Lorenzo) e il pastore Alfeo (Feo Belcari), veste così la maschera di Orfeo: egli è Orfeo; egli incarna, con il suono della sua lira, la musica del cantore tracio che sembra attraverso il suo canto riapparire dall’antichità; egli suona la dolce

¹⁹⁰ M. Ficino, *De Vita*, I, ed. a cura di A. Biondi e G. Pisani, Padova, Biblioteca dell’immagine, 1991.

¹⁹¹ T. Zanato, *Percorsi della bucolica laurenziana*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a cura di S. Carrai, Padova, Antenore, 1998, pp. 109-150 (pp. 132-133). Cfr. anche E. Wind, *Misteri pagani del Rinascimento*, trad. it., Milano, Adelphi, 1971 (1958), pp. 67-101; R. Guarino, *Generi e tecniche nell’“Orfeo” del Poliziano*, in *L’officina del teatro europeo*, a cura di A. Grilli e A. Simon, vol. I, *Performance e teatro di parola*, Pisa, Plus, 2001, pp. 89-104 (pp. 92-93).

lira di Orfeo e con la dolcezza della sua esecuzione (di musica, parola, gesto) allietta l'udito, la mente e la vista dei suoi "compagni di certame".

Pensai che Orfeo al mondo ritornasse o quel che chiuse Tebe col suon degno sì dolce lira mi pareva sonasse.	9
– Forse caduta è dal superno regno la lira ch'era tra lle stelle fisse – diss'io – e 'l ciel sarà senza il suo segno;	12
o forse, come quello antico disse, l'alma d'alcun di questi, trasmutata, nel suonator per suo destin si misse. –	15
E mentre che tra fronde e fronde guata e segue l'occhio ove l'orecchio tira, per veder tal dolcezza onde è causata,	18
ecco in un punto sente, intende e mira l'occhio, la mente nobile e l'orecchio, chi suona, sua dottrina e la sua lira[...] ¹⁹² .	21

È qui fissata la qualità di una prestazione, ora sublimata nella rievocazione dell'immagine e voce di Orfeo e nella proiezione del cantore tracio sulla visione del poeta-filosofo Ficino che canta accompagnato dalla lira. La speculazione ficiniana attorno alla musica e allo strumento orfico si fissa, nella prima stesura dell'*Altercazione* di Lorenzo, in termini di immagini ed opzioni letterarie che, riattivate nel contesto rappresentativo e di intrattenimento, producono una nobilitazione di pratiche consuete. Orfeo è assunto come maschera del *cantor*: nella scrittura letteraria come nei luoghi dell'intrattenimento elitario.

La pratica del canto monodico si pone, specie a Firenze e nella cerchia neoplatonica di Marsilio Ficino, come momento illuminante del canto orfico: realtà sublime che partendo dalla ragione giunge alla bocca, alle mani e al corpo e si traduce nel discorso, nel canto e persino nei movimenti dei danzatori. "La musica de l'animo di grado in grado discende et si conduce a tutte le membra del corpo. La quale anchora gl'oratori, i poeti, i dipintori, gli scultori, gl'architettori ne l'opere loro vanno imitando", scriveva Ficino al Canisiano¹⁹³. E con il canto accompagnato dalla sua cetra marchiata da un medaglione di Orfeo, Ficino – che sempre si mostrava "festibus ac confabulator egregius", come racconta il suo biografo – allietava i sodalizi dell'Accademia a Careggi intervallando, in rispetto della parola di Platone, le austere conversazioni con la soavità della sua voce, e includeva nei rituali della sua teurgia platonica il canto sulla lira di inni orfici.

Il processo di assimilazione di Ficino (e del musico-filosofo) con il sommo Orfeo è, in realtà, complesso e difficile e porta con sé la molteplicità del mito

¹⁹² L. De' Medici, *Opere*, a cura di T. Zanato, Torino, Einaudi, 1992 (*De summo bono*, II, vv. 7-18), pp. 273-274.

¹⁹³ Cfr. A. Chastel, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*, Torino, Einaudi, 1964 (1959); Id., *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Librairie Droz, 1975; D.P. Walker, *Le chant orphique de Marsile Ficin*, in *Musique et poésie au XVI^e siècle*, Paris, CNRS, 1954, pp. 15-33.

di Orfeo, governatore dell'armonia dell'universo, ma insieme ispiratore di un divino *furor*. Acceso dal canto alla lira, preso dal *furor* e invasato dal Dio, è descritto Ficino nelle pagine del Campano: "tunc ardent oculi, tunc planta exsurgit utraque. Et quos non didicit, comperit ille modos"¹⁹⁴. In realtà è questa l'unica nota che descrive una prestazione inebriata e infuriata, simile a un bacchico delirio. Solo il Campano lo descrive come rosso e acceso e in uno stato estatico. Ma sono frequenti i luoghi in cui gli amici Pico e Poliziano chiamano il più anziano filosofo e musicista "il nostro Dioniso", poiché, come scrive Albano Biondi nella prefazione all'edizione del *De Vita*, "Dioniso, o Bacco, o Libero è il dio del corpo esilarato, del corpo che si pone in sintonia con i grandi ritmi del mondo e, perciò stesso, diviene albergo di un'anima libera e luminosamente creativa"¹⁹⁵. È lo stesso Ficino a ricondurre la sublimità del canto da lui teorizzata e praticata, e quella dei misteri orfici, in una dimensione bacchica e di valore iniziatico. Se ne trova marcata traccia sempre nel *De Vita*, sin dal Proemio dedicato a Lorenzo, ma anche lungo tutta l'opera, in cui è fatto esplicito richiamo a Bacco liberato, che i poeti sono soliti cantare come il "due volte nato", ritenendo forse, spiega subito Ficino, che

[...] il futuro sacerdote, al momento dell'iniziazione, deve rinascere; o che la mente del sacerdote infine perfetto, tutta ebbra di Dio, sembra già a se stessa rinata; o fors'anche, in più terrigno senso, che il vino come germe di Bacco si genera una prima volta nelle vite (la quale è come Semele) nei grappoli maturati dal sole; e che si genera, una seconda volta, dopo la culminazione vendemmiale, come vino nel suo vaso, puro come nel femore di Giove¹⁹⁶.

L'esordio del testo ficiniano è rivolto a Dioniso e ai sacri misteri e l'incedere della scrittura mira a proseguire con toni "giocosi" e "liberi", poiché, chiarisce poco dopo Ficino, "è dal padre Libero che, non so come, ci è accaduto di esordire. E giustamente dico 'non so come': giacché uno più prudente avrebbe preso gli auspici per la medicina da Febo, proto-medico, piuttosto che da Bacco". È nella dichiarata "incoscienza" di quell'esordio rivolto a Bacco ("non so come, ci è accaduto di esordire"); è nell'intento di proporsi con la sua nuova opera come "medico del corpo", dopo aver praticato per lunghi anni "salutare medicina degli animi", in cui si staglia l'*excursus* di Ficino, che scorge "forse un augurio non vano nella bocca che ora, per uno strano caso, proferisce il nome di Bacco: poiché Bacco con certo suo vino vivificatore, e con la serenità ebbra di letizia che conferisce, medica forse in modi più salutari, che non faccia Febo con le sue erbe e con i suoi incantesimi"¹⁹⁷, fatti di musica e parole.

¹⁹⁴ P. Kristeller, *Supplementum Ficinianum*, Firenze, Olschki, 1937, II, p. 230; A. Della Torre, *Storia dell'Accademia Platonica di Firenze*, Firenze, 1968, p. 791 (I ed. 1902).

¹⁹⁵ M. Ficino, *De Vita*, cit., p. X.

¹⁹⁶ Ivi, pp. 5-9.

¹⁹⁷ L'ispirazione bacchica, viva, incosciente e quasi casuale sembra definire la materia di questi "libri del corpo", che Ficino si augura possano far rivivere la sua anima attraverso l'alito e il respiro del suo signore, Lorenzo: "così infatti, al tuo respiro, questo corpo vivrà della sua anima, e scambievolmente la nostra anima, congiunta ormai a questo suo corpo, riposerà nella tua casa". *Ibidem*.

Il richiamo al dio del vino liberatore si ripete in altri passi dell'opera ficiniana e, fra tutti, nella *Prefazione alla Teologia mistica* di Dionigi Areopagita, in cui Marsilio Ficino descrive lo stato di inebriamento bacchico e di estasi dai quali Dioniso esprime i suoi enigmi e compone ditirambi, riconoscendo la necessità di un *divino furore* per comprendere o imitare il “modo di esprimersi quasi orfico”:

Gli antichi teologi platonici credevano che lo spirito del dio Dionisio fosse l'estasi e il rapimento delle menti (l'abbandono delle menti sgombre) che, in parte per innato amore, in parte perché spinte dal Dio, si separano dal corpo e oltrepassando i limiti naturali dell'intelligenza e miracolosamente si trasformano nell'amato Dio stesso: dove, inebriati da un qualche nuovo sorso di nettare e da una gioia incommensurabile, infuriano, si abbandonano per così dire, a un delirio bacchico. Inebriato di vino dionisiaco puro, il nostro Dionisio esprime la sua esultanza: diffonde enigmi, compone ditirambi.

Pertanto, così come è arduo penetrare i suoi significati più profondi con l'intelligenza, altrettanto è difficile imitare le meravigliose composizioni di parole, il modo di esprimersi quasi Orfico e soprattutto infine tradurli con vocaboli latini. Certamente, perché riusciamo bene in questo compito, ci è massimamente necessario un *divino furore*. Bisogna supplicare direttamente con preghiera la Trinità medesima, affinché infonda ora in noi la medesima luce di ricercare piamente che una volta Dio infuse a Dionigi, per comprendere i misteri dei Profeti e degli Apostoli, in noi che similmente lo supplichiamo per capire ed esprimere felicemente il senso e l'eloquio suoi.

È nell'estasi dionisiaca, nel *divino furore* e nel rapimento delle menti che si separano dal corpo, superando i limiti naturali corporei e dell'intelligenza, che si celebra la trasformazione e l'identificazione con l'amato Dio. È nell'abbandono alla furia e al delirio bacchico che Dioniso, inebriato del suo nettare, compone ditirambi. Ed è nell'abbandono ad una furia divina che è possibile imitare e comporre una musica e un canto “quasi orfico”. Solo nella ricerca di una tale “infusione” con il divino possono essere compresi, secondo Ficino, i misteri dei Profeti e degli Apostoli e cercata la purezza e la salvezza assoluta¹⁹⁸. Orfeo è profeta, mago e principalmente musico. Orfeo è Apollo, colui che dà forma a tutte le cose, egli è il Sole (“Orpheus Apollinem vivificum coeli oculum appellavit [...] Sol oculus aeternus omnia videns”), ma la sua musica, il suo canto, le sue parole sono raggiungibili solo se accese da un *divino furore* che, nel passo sopra indicato, il pensiero neoplatonico e cristiano di Ficino affianca a quello bacchico, estatico e di iniziatico rapimento.

D'altronde, se riprendiamo il mito orfico, la devozione di Orfeo al Sole, che egli chiama Apollo, la ricerca della massima sublimazione e elevazione del poeta, musico e cantore si consuma con il “rito sacrificale” e nella scena dello smembramento del suo corpo, che coincide fortemente con il momento di massima identificazione del poeta tracio col bambino della teogonia nel rito sacrificale, il bambino Dioniso: “stesso corpo mutilato, stessi pezzi dispersi e,

¹⁹⁸ La ricerca di un rapporto totale con il divino che – come in Eschilo con la sua tetralogia intorno alla storia di Dioniso, in cui mette in scena un Orfeo posseduto dall'amore devoto per un unico dio, Apollo – conduce alla morte, ma attraverso questa ad una nuova rinascita.

in luogo di Apollo, le Muse a ricomporli e seppellirli. Ma c'è dell'altro: se del primo si salva il cuore, dell'altro è la testa che sfugge alla violenza, conferendo ad Orfeo una sorta di altra vita. Testa viva essa rotola fino al mare e le onde lo trascinano su un'altra sponda, dove continua a cantare. È Orfeo trasfigurato, diventato la sua essenza: una voce senza ombra, incorporea, che canta e vaticina¹⁹⁹.

Dioniso: il celebrante del rito

Orfeo altro non è che la proiezione del Dioniso vittima e sofferente, così come appare in altri miti che non sembrano essere stati utilizzati dagli orfici, ma che a loro erano certamente conosciuti. Il dio, vittima e celebrante del rito, è dunque assunto in un sistema circolare di sottili influssi, che corrisponde pienamente al clima di ambivalenza e di antinomia che costituisce il tratto dominante di Dioniso e del dionisismo. Come sostiene Otto, Dioniso è celebrato come il donatore della vite, il dio dell'ebbrezza soave e del più estatico amore; ma egli è anche un dio della "frenesia" e della catarsi, la cui presenza afferra gli uomini e le donne, li eccita al delirio epidemico e persino alla sete di sangue.

D'altronde della tragica morte di Orfeo dilaniato dalle Baccanti che rendono omaggio a Dioniso si compone anche il mito di Orfeo e Euridice. Qui è il pianto di Orfeo (che per sette mesi, secondo il racconto virgiliano del IV libro delle *Georgiche*, sovrastava la natura "ammansendo le tigri e muovendo le querce col canto"), e insieme la sua collera per aver perso per la seconda volta la sua Euridice, a scatenare l'ira delle Baccanti che lo fanno a pezzi spargendo i resti nei campi, mentre il fiume Ebro (sempre secondo il racconto virgiliano) "trascinava via il capo staccato dal marmoreo collo, la voce, la lingua ormai gelida, mentre la vita fuggiva, 'Euridice, misera Euridice', invocava; lungo il fiume 'Euridice' ripetevano le rive".

Il mito ebbe in realtà molti cantori e una fra le numerose tradizioni narra che Orfeo fu ucciso da un fulmine di Zeus. Si tratta di una tradizione meno nota e certamente meno ripresa che non interessò neanche il Poliziano che, per la scrittura scenica di quello che è conosciuto come il primo dramma profano in volgare, la *Fabula di Orpheo*, preferì riferirsi alla tradizione virgiliana (ma naturalmente anche a quella euripidea e a quella ovidiana delle *Metamorfosi*), inserendo a compimento del dramma il coro delle Baccanti, composto di sestine di ottonari con ripresa di due versi (xx ababx), vicino ai canti carnascialeschi, e con l'inserzione di assonanze linguistiche, come la nota interiezione "euoè". Noto è il passo di "El coro delle Baccanti":

Ognun segua, Bacco, te!
Bacco, Bacco, euoè!

Chi vuol bere, chi vuol bere,
venga a bere, venga qui.

¹⁹⁹ M. Detienne, *La scrittura di Orfeo*, cit. p. 127.

Voi 'mbottate come pevere:
i' vo' bere ancor mi!
Gli è del vino ancor per ti,
lascia bere inprima a me.

Ognun segua, Bacco, te!
Bacco, Bacco, euoè!
[...]²⁰⁰

Composta “in tempo di dua giorni”, come scritto nella dedicatoria dal Poliziano, in uno stato evidentemente di ispirazione intensa ma di breve durata – stato del poeta che, come già notato, trova una corrispondenza nella definizione del *subito calor* data dal poeta fiorentino nelle *Sylvae* (composte “calorem atque impetum sequentes ex tempore scribunt”) – la *Favola* del Poliziano è stata ricondotta all’ambiente fiorentino degli anni Settanta, ficinianamente orientato, e risente probabilmente della linea interpretativa (platonica e cristiana al tempo stesso) che i poeti laurenziani (sulla scorta della lettura del carne di Boezio del *De Consolatione Philosophiae* III, 12) davano del mito, vedendolo come “fallimento nell’ascesa dell’imperfezione, della sensualità o dell’ignoranza, alla perfezione, fosse quest’ultima quella dell’amore o della sapienza”. Questa la linea di lettura, in chiave allegorica, indicata da Mario Martelli in riferimento alla *Fabula di Orpheo* del Poliziano e rintracciata anche nel commento ficiniano del *Simposio*, nel *Commento* alla canzone d’amore del Benivieni e nell’*Argomentum* del *Comento de’ miei sonetti* del Magnifico, in cui si sostiene, attraverso la ripresa del mito di Orfeo, che “il principio della vera vita è la morte della vita non vera”²⁰¹. Il tema della morte come passaggio alla vita, ad una vita priva delle inadeguatezze umane, era un tema vivo e ricorrente nelle scritture del circolo laurenziano, orientate dal problema, ereditato dalla tradizione esegetica medievale, dell’interpretazione in chiave cristiana della letteratura classica.

Un tema che il Poliziano affronta attraverso la riproposizione del mito di Orfeo in forma drammatica, illustrando *sub specie theatri* verità filosofiche (e religiose) care al circolo laurenziano e ricollegando, notava Martelli,

in uno tre Orfei: quello che, civilizzatore dell’originaria ferinità, simboleggiava la vita politica; quello che, nel suo fallito tentativo di recuperare nel regno dei morti Euridice, simboleggiava l’incapacità di funzionalizzare la vita politica a quella contemplativa; quello infine che[...] simboleggiava la corruzione e la

²⁰⁰ A. Poliziano, *Fabula di Orpheo*, ed. a cura di A. Tissoni Benvenuti, Padova, Antenore, 1986, pp. 166-167, vv. 309-342.

²⁰¹ M. Martelli, *Il mito di Orfeo in età laurenziana*, in “Interpres”, VIII, n. 7, 1988, pp. 7-40 (poi ed. con aggiornamenti in Id., *Angelo Politiano. Storia e metastoria*, Lecce, Conte, 1995, pp. 74-101); cfr. anche P. Ventrone, “*Philosophia. Involucra fabularum*”: la “*Fabula di Orpheo*” di Angelo Poliziano, in *Scrittura per la scena*, a cura di A. Cascetta, num. monog. di “Comunicazioni Sociali”, XIX, 1997, pp. 137-180; e F. Bausi nell’introduzione alla recente ed. da lui curata delle *Poesie* del Poliziano, contenente anche il testo dell’*Orpheo* (Torino, Utet, 2006, pp. 28-34; ed. testo pp. 241-277). Sottolineava la vicinanza del Poliziano alle interpretazioni ficiniane del mito anche la Tissoni Benvenuti, in modo coerente con l’ipotesi di datazione.

pena che inevitabilmente conseguono a quel fallimento²⁰².

La lettura allegorica di Martelli dell'opera teatrale del Poliziano, proposta in relazione alle speculazioni filosofiche di matrice ficiniana, ha certamente il merito di aver ricollocato la scrittura entro il suo reale ambito germinativo, portando ad escludere, una volta per tutte, l'ipotesi di una origine mantovana e in età più tarda. Ha anche consentito, come notava Paola Ventrone, di "giustificare le vistose anomalie che la *Fabula* presenta nella caratterizzazione di alcuni personaggi e nella concatenazione degli avvenimenti". E qui la studiosa porta come esempio "il repentino mutamento di Orfeo nel giudizio del sesso femminile, che al culmine del compianto per la morte della moglie lo fa indirizzare verso l'amore efebico e tacciare le donne di volubilità nella famosa ottava misogina", inserita in modo apparentemente incongruente con il precedente svolgimento degli eventi. Si tratta di incongruenze e contraddizioni che, se appaiono incomprensibili sul piano di uno sviluppo psicologico dei personaggi, si chiariscono nel momento in cui si ammette una loro "funzionalità all'espressione di un contenuto che, come per tutta la drammaturgia quattrocentesca, non ha finalità realistiche, ma si sviluppa invece in aggregazioni di *topoi* [...]"²⁰³. Tuttavia, se consideriamo proprio il procedimento di costruzione dell'*Orpheo* che inserisce "per quadri" (o con una tecnica "a intarsio")²⁰⁴ moduli, motivi e "generi" di diversa provenienza (dialogo pastorale, ballata, *inframessa* comica, canzone, compianto funebre, "concitazione verbale della drammaturgia euripidea" dello smembramento di Orfeo, fino alla canzone carnescalesca delle Baccanti), l'inserzione finale del coro in onore di Dioniso può condurci, a mio avviso, ad un ulteriore livello di considerazioni e di proposte interpretative rivelatrici di un'idea di teatro (che in Poliziano aveva valore di eccellenza e di eccezione), che nel suo nascere contempla la coniugazione tra la festa (il non rituale) e il sacrificio (il rituale), riproposti attraverso il mito: il tentativo, cioè, (di forte modernità) di unire nel contesto rappresentativo l'apollineo e il dionisiaco.

La conclusione dionisiaca dell'*Orpheo* del Poliziano, che vede lo strazio del corpo di Orfeo per opera delle Baccanti (le quali ritornano con la testa di Orfeo, come recita una delle poche didascalie del dramma poliziano); l'inserzione del coro delle donne inneggiante a Bacco, contraddistinto da un ritmo incalzante (quasi indiolato), reso frenetico dalla presenza di più voci (sembrerebbero almeno tre, a ciascuna delle quali spetta un distico, più un'altra voce); e ancora l'invito al *bevare* da queste rivolto alla micro-comunità lì riunita, coniugano il sacrificio di Orfeo con la trasposizione del rituale bacchico entro i confini della finzione rappresentativa, attraverso la quale esprimere l'essenza della vita e invitare ad una partecipazione condivisa la comunità lì

²⁰² M. Martelli, *Angelo Poliziano...*, cit., p. 101.

²⁰³ P. Ventrone, "*Philosophia. Involucra fabularum*", cit., p. 196.

²⁰⁴ Per queste definizioni si vedano P. Ventrone, "*Philosophia. Involucra fabularum*", cit. p. 148; R. Bessi, *Per un nuovo commento alle "Stanze" del Poliziano*, in "Lettere italiane", XXXI, n. 3, 1979, pp. 311-314; G. Ghinassi, *Il volgare letterario nel Quattrocento e le "Stanze" del Poliziano*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 83-89.

presente. Dioniso è l'ospite straniero; il sacrificio è compiuto su Orfeo. Ma il potere dionisiaco libera lo stesso Orfeo dai limiti corporei che lo hanno portato a fallire nel cammino verso la vera conoscenza. Alla morte di Orfeo segue, secondo il mito, la sua resurrezione a nuova vita.

Significativa, in questo senso, è l'"applicazione" della scena bacchica dell'*Orpheo* (che si aggiunge alle presunte riprese dell'intera *Fabula*) nei circuiti dell'intrattenimento cortigiano, che sembrano recuperare, pur tradendolo, il modulo formalizzato di una dimensione ritualistica. Così almeno accade nel 1506 a Ferrara dove, a termine della rappresentazione centrale del palinsesto festivo e a conclusione dell'intera giornata festiva, fu messa in scena una "rivisitazione" del mito di Orfeo dilaniato dalle Baccanti. Il soggetto sembra in realtà non essere compreso dai presenti e da uno dei massimi cronisti dell'epoca, Bernardino Prosperi, che scrive:

vene uno App. [sic!] Apollo sonando la lira, quale lo sequia uno Leone uno orso et un altro animale artificiosamente facti. Et mentre sonava usite alcune Nimphe quali lo percossino et reticolo fra loro. Lo soggetto de questo non lo intesi, se non fosse stato per la gratia concessa a le forze della incantatrice²⁰⁵.

La scena descritta dal Prosperi ripropone il "quadro", di probabile derivazione poliziana, dell'Apollo/Orfeo dilaniato dalle Baccanti, astraendolo dalla storia del mito orfico e traducendo il rito sacrificale (sebbene deformandolo) entro i confini della festa e gli usi rappresentativi dello spettacolo di corte.

Nella composizione drammaturgica dell'*Orpheo* compiuta per moduli musicali e recitativi, Poliziano aveva compiuto il tentativo di vivere il dionisismo, riproponendolo entro un ordine simbolico e attraverso l'identificazione del banchetto contemporaneo con i banchetti dionisiaci. La *mania* di Dioniso, l'invito a bere delle Baccanti, l'inneggio a Bacco mirano alla fuoriuscita dal sistema rappresentativo verso la dimensione di una partecipazione comunitaria, con evidente richiamo alle feste attiche.

Come insegna Euripide, non esiste un beneficio che non implichi un sacrificio. Un sacrificio che "pretende la morte"²⁰⁶. Un sacrificio che per il suo valore iniziatico, insito nel mito di Orfeo e recuperato dalla tradizione neoplatonica ficiniana, aveva consentito al Poliziano di congiungere entro i sistemi rappresentativi "festa" e "rito", opponendo il "disordine della festa", di cui parla Nietzsche, all'"ordine del sacrificio". L'invito del coro delle Baccanti a bere in onore di Bacco, che introduce il rituale dionisiaco a seguito del "sacrificio" di Orfeo e del sangue "purificatorio" versato dal cantore tracio, rompe la linea di

²⁰⁵ L'incertezza interpretativa del Prosperi sul personaggio mitologico apparso a conclusione dell'egloga si rivela anche a livello grafico, laddove il cronista inizia a scrivere e poi cancella il nome (in questo modo: "App") per poi riscriverlo per intero. La perplessità del Prosperi trova giustificazione anche nella sovrapposizione iconografica e talvolta anche semantica fra Apollo *Kitharodos* e Orfeo cantore mitico per eccellenza. Cfr. D. Restani (a cura di), *Miti musicali nell'antica Grecia*, Bologna, il Mulino, 1993.

²⁰⁶ Come nota Achille Mango in uno studio sul dionisismo nel contemporaneo: A. Mango, *Il dionisismo nel mondo contemporaneo*, in *Studi sul dionisismo*, a cura di M. Grande, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 81-109.

separazione che la rappresentazione del mito e della *fabula* aveva posto fra sé e gli astanti e conduce la micro-comunità all'interno del "cerchio" delimitato dall'agire bacchico. I presenti arrivano così a superare, almeno simbolicamente, le rispettive limitazioni in quell'attimo di "dionisismo partecipativo" e di congiunzione tra il momento del sacrificio e il momento della festa: tra il momento della morte e il momento del rinnovamento. Immagini di morte e canti di lode alla vita sono canalizzati in manifestazioni di cruda violenza e licenziosità ritualizzate, proprie del culto estatico dionisiaco, che il Poliziano armonicamente ricomponne entro l'invenzione e finzione drammaturgica, attualizzando per una comunità di eletti la presenza di Dioniso e la forza del rituale dionisiaco attraverso il mito del cantore apollineo.

Adele Cacciagrano

L'INVENZIONE DEL FEMMINILE
Costituzione di un oggetto tra psicanalisi e scena performativa

Elaborare un saggio sulla costruzione del femminile come oggetto teorico tra psicanalisi e scena performativa ha richiesto l'assunzione di un procedimento antropologico che passasse da un'elaborazione fornita dallo sguardo dell'Altro (in questo caso, una teorizzazione del femminile di stampo maschile) ad una formulazione auto-percettiva di psicanaliste ed artiste donne.

Dal punto di vista psicoanalitico, il discorso si snoda dalle tesi di Charcot e Freud fino alle riflessioni di Melanie Klein, Julia Kristeva e Luce Irigaray.

Dal punto di vista teatrale, l'analisi si è concentrata sulla teorizzazione di "corpo esplicito" elaborata dalla studiosa Rebecca Schneider²⁰⁷ per rendere conto del lavoro di alcune artiste femministe della scena performativa statunitense che, tra il 1960 e il 1990, hanno operato sulla resa/traduzione letterale degli archetipi di femminilità di matrice maschile decostruendoli di fatto. Una serie di exempla declina, infine, le due linee di analisi nella scena contemporanea.

L'oggetto donna nella letteratura psicanalitica

1. Le isteriche di Charcot

Negli ultimi decenni dell'Ottocento, l'Ospedale parigino della Salpêtrière era un vero e proprio inferno delle donne. Ricettacolo degli scarti di femminilità deviata che nessun altro ospedale parigino poteva, per legge, accogliere

²⁰⁷ Cfr. R. Schneider, *The Explicit Body in Performance*, London and New York, Routledge, 1997.

o curare, il suo “piccolo Arsenale” costituiva una sorta di città dolente nel cuore della *ville lumière*. Fu lì che Charcot scoprì l'isteria inventandola. L'individuazione della malattia nervosa come oggetto nosologico, l'isolamento delle pazienti isteriche dalle epilettiche, le Lezioni del Martedì nella saletta anfiteatro dell'ospedale in cui i corpi miracolosi delle pazienti erano chiamati a celebrare l'appassionante drammaturgia dell'attacco isterico, furono tappe di una nevrosi dell'intero apparato discorsivo che generò “la donna” come immagine dell'isteria²⁰⁸. Che l'isteria fosse una malattia appannaggio delle donne era stato stabilito sin dalla sua primigenia definizione. *Hystéra*: ciò che si trova indietro, nel fondo, stava ad indicare nient'altro che la posizione dell'utero all'interno del corpo femminile, cosicché la *bête noire* della medicina (espressione utilizzata da Freud nei suoi *Studi sull'isteria*) veniva a configurarsi come il sintomo stesso del sentirsi donna²⁰⁹. In realtà, fu proprio Charcot a dover ammettere che l'isteria nell'uomo non era un fenomeno così raro; ciò nonostante bisognerà aspettare il 1881 perché gli uomini entrino alla Salpêtrière come malati e il 1888 affinché *l'Iconographie photographique*, la grandiosa opera documentaria voluta da Charcot, presentasse il primo ritratto di uomo isterico. Le procedure legate alla riscoperta dell'isteria tendevano, quindi, a presentare la malattia come una tipologia-dote della femminilità e le figure tracciate dall'*Iconographie* sono quasi esclusivamente femminili.

Nell'opera di tassonomia isterica di cui *l'Iconographie* è emblema, una giovane paziente assurse al ruolo di isterica-modello. Si trattava di Augustine, una ragazza bionda, massiccia, particolarmente sviluppata e di umore variabile ricoverata alla Salpêtrière per una paralisi della sensibilità al braccio destro e per attacchi gravi d'isteria preceduti da dolori nella parte destra del basso-ventre. Augustine divenne in breve la punta di diamante, un capolavoro di convulsioni che incarnò, per un certo periodo, il concetto stesso di isteria. Ciò che rendeva Augustine la star indiscussa dell'attacco isterico e, di conseguenza, la modella privilegiata per gli scatti dell'*Iconographie* era una particolarissima scansione temporale dei suoi attacchi che, ben alternando momenti di riposo a convulsioni e intermezzi, costituivano un caso di isteria plasticamente regolare, in grado di soddisfare tanto le esigenze didattico-teatrali di Charcot quanto quelle fotografiche di Régnard.

2. Le donne di Freud

Nella vicenda di invenzione dell'isteria nella Parigi di fine Ottocento, non è possibile passare sotto silenzio la presenza di un giovane e ancora sconosciuto studente viennese: Sigmund Freud. Condotta nella capitale francese dalla fama di Charcot, Freud vi soggiornò dal 13 ottobre 1885 al 28 febbraio 1886, dividendosi tra il Louvre, il teatro e la Salpêtrière, dove eseguiva necropsie e dove poté essere testimone delle mirabili contorsioni isteriche durante le

²⁰⁸ G. Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Genova-Milano, Marietti, 2008, p. 107.

²⁰⁹ *Ivi*, p. 101.

Lezioni del Martedì²¹⁰. Una volta tornato a Vienna, Freud tradusse Charcot in parte criticandolo; resta però innegabile l'influsso che la Salpêtrière e il suo teatro di corpi femminili ebbero per l'accensione dei suoi interessi nello studio dell'isteria. È interessante notare come nel corpus di scritti freudiani il discorso sul femminile si distanzi progressivamente dall'immagine dell'isterica per approdare finalmente all'idea di una donna come identità autonoma e indipendente.

- Dora, ovvero l'isterica e la malata

Seguendo le indicazioni di Charcot, l'isterica soffrirebbe una menomazione del linguaggio che la costringe a rifugiarsi nella mimesi corporea dell'oggetto innominabile e represso. Che anche per Freud l'isteria abbia a che fare con un indicibile segreto è evidente sin dagli *Studi sull'isteria* (1892-95):

Nel caso della signorina Elisabeth era per me verosimile fin dal principio che ella fosse consapevole dei motivi della propria sofferenza, che ella dunque avesse solo un segreto e non un corpo estraneo nella coscienza²¹¹.

Nel controllo conscio e inconscio del segreto, la donna trasforma ogni parola in un enigma indecifrabile. Il racconto delle malate è lacunoso, incompleto e disordinato, vi mancano degli "anelli" ed è "paragonabile a un fiume non navigabile il cui corso ora è ostruito da rocce, ora deviato e impoverito da banchi di sabbia"²¹². È compito dello psicoterapeuta riportare alla luce ciò che la donna isterica nasconde, non mediante la costrizione dell'ipnosi ma servendosi di ciò che essa esibisce attraverso il linguaggio del corpo.

Chi ha occhi per vedere e orecchi per intendere si convince che ai mortali non è possibile celare nessun segreto. Chi tace con le labbra chiacchiera con la punta delle dita, si tradisce attraverso tutti i pori. Perciò il compito di rendere coscienti le cose più nascoste dell'anima è perfettamente realizzabile²¹³.

Se, come attesta nella Lezione 33 su *La femminilità*²¹⁴, la bisessualità è la norma, nella "crisi" che ha per scopo di impedire ogni *Krisis*, l'isterica raffigura e dissimula in maniera "plastica" la fantasia bisessuale. Può accadere, per esempio, che una malata con una mano stringa a sé le vesti (in quanto donna) mentre con l'altra cerchi di strapparsele (in quanto uomo) interpretando le due parti, quella maschile e quella femminile, con una simultaneità e contraddittorietà che rende il sintomo indecidibile e resistente.

Eppure, nell'evoluzione che deve portarla verso la femminilità, la bisessua-

²¹⁰ Per il periodo parigino di Freud, cfr. almeno S. Freud, *Relazione sui miei viaggi di studio a Parigi e a Berlino*, in *Opere*, vol. 1, 1886-1895. *Studi sull'isteria e altri scritti*, Torino, Bollati Boringhieri, 1967, pp. 5-14 e S. Freud, *Lettere 1873-1939*, Torino, Bollati Boringhieri, 1960, pp. 147-150; 156-159.

²¹¹ S. Freud, *Studi sull'isteria* in *Opere*, cit., vol. 1, p. 293.

²¹² S. Freud, *Frammento di un'analisi d'isteria (caso clinico di Dora)* in *Opere*, vol. 4. 1900-1905. *Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti*, cit., pp. 312 e sgg.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ Ivi, pp. 219-241.

lità è anche la condizione che predispone le donne alla nevrosi. Costretta a fronteggiare una dualità di zone erogene (clitoride-vagina) e la necessità di passare, ad un dato momento, da una zona all'altra rinunciando per sempre a quella di auto-soddisfacimento fallico, l'isteria costituisce un incidente di percorso quasi inevitabile. Tale passaggio, infatti, non avviene naturalmente e senza scosse per la donna-bambina. Di qui l'entità della rimozione, il suo carattere eccessivo e l'isteria come ritorno massiccio di una mascolinità infantile che sembrava abolita, ma a cui non si è mai veramente rinunciato. La restaurazione, in qualche modo, dentro di sé, della zona erogena perduta.

- La castrata o la ferita

Nella Lezione 33 su *La femminilità*, è evidente come, per Freud, il vero oggetto di interesse non risieda nello scandagliare e teorizzare una qualsivoglia essenza di donna, ma di delineare piuttosto, in maniera del tutto positivista, le tappe attraverso cui il bambino a tendenze bisessuali diventi donna. Scrive a tal proposito il padre della psicanalisi:

La scoperta della propria evirazione è un punto di svolta nello sviluppo della bambina. Da essa si dipartono tre indirizzi di sviluppo: uno porta all'inibizione sessuale o alla nevrosi; il secondo a un cambiamento nel carattere nel senso di un complesso di mascolinità; l'ultimo, infine, alla femminilità normale²¹⁵.

Nella produzione teorica di Freud, dall'*Organizzazione genitale infantile* (1923) al *Feticismo* (1927), il tema dell'orrore provocato dalla vista degli organi genitali femminili, e di quelli materni in particolare, è quasi sempre legato alla percezione di una sessualità incompleta per mancanza di pene. Si delinea una scopofobia dei genitali femminili paragonabile al timore-ribrezzo suscitato dalla testa di Medusa, simbolo greco dello spavento e figura stessa del sesso della madre, tanto più terrificante in quanto isola l'effetto di orrore dall'effetto di piacere. Se si deve a Ferenczi il primo accostamento del sesso femminile alla testa di Medusa, Freud porta come contributo personale l'idea che in quel simbolo sia esibito il sesso della Madre. Scrive, infatti, in un testo del 1922 pubblicato postumo:

Il terrore della Medusa è dunque terrore della castrazione legato alla vista di qualcosa. Da numerose analisi apprendiamo che ciò si verifica quando a un bambino, il quale fino a quel momento non voleva credere alla minaccia della castrazione, capita di vedere un genitale femminile. Si tratta verosimilmente del genitale circondato da peli di una donna adulta, essenzialmente di quello della madre. (...) Questo simbolo dell'orrore è posto sulla veste di Atena, la dea vergine. Giustamente Atena diventa perciò la donna inavvicinabile, colei cui ripugna ogni sorta di brama sessuale. Non a caso esibisce lo spaventevole genitale della madre²¹⁶.

²¹⁵ S. Freud, *Introduzione alla psicanalisi (nuova serie di Lezioni). Lezione 33/La femminilità*, trad. it. di M. Tonin Dogana e E. Sagittario, in *Opere*, cit., vol.11, 1930-1938. *L'uomo Mosé e la religione monoteistica e altri scritti*, 1979, p. 232.

²¹⁶ S. Freud, *La testa di Medusa*, in *Opere*, cit., vol. 9, 1917-1923. *L'Io e l'Es e altri scritti*, 1977,

Lo spavento che provocano i genitali femminili è legato al desiderio e al timore delle relazioni incestuose, perché se il padre ha già castrato la madre, sua complice, altrettanto potrebbe capitare al figlio. Se nel bambino maschio l'angoscia di castrazione finisce per sfociare in una tendenza generalizzata alla degradazione dell'oggetto d'amore ovvero della "donna, quest'essere evirato"²¹⁷, nella bambina darà vita, per contro, ad una triplice possibilità di maturazione sessuale, che produrrà o il totale rinnegamento della posizione deficitaria (la donna virile), o l'apparente rassegnazione al piacere castrato, salvo poi prevedere un ritorno sintomatico del rimosso (l'isterica), o lo sviluppo delle arti di nascondimento del fallo mancante, che è, per Freud, l'unica via per una femminilità completa. Al di sotto delle varie configurazioni psichiche perenni, tuttavia, l'universale degradazione nella considerazione della donna che accomuna l'uomo e la donna stessa.

Quando la bimba si accorge del suo difetto, accetta la brutta sorpresa solo dopo lunga esitazione e non senza riluttanza. In altri casi la bambina considera dapprima l'evirazione come una sventura individuale, solo più tardi la estende ad altre bambine e infine ad alcune donne adulte. Quando comprende che si tratta di un carattere negativo universale, si produce in lei una grave svalutazione della femminilità e quindi anche della madre²¹⁸.

- La narcisista (bambino, animale, criminale, umorista)

C'è tuttavia un testo che ha un indirizzo del tutto diverso. Si tratta di *Introduzione al narcisismo* (1914), scritto in un periodo in cui Freud era particolarmente affascinato da Lou Andreas-Salomé. Qui il padre della psicanalisi introduce, per la prima volta, la figura della *narcisista*.

Quando sviluppandosi le donne acquistano in bellezza, interviene in esse una sorta di autosufficienza che le compensa dei sacrifici che la società impone alla loro libertà di scegliersi il proprio oggetto. A rigore queste donne amano, con intensità paragonabile a quella con cui sono amate dagli uomini, soltanto sé stesse. [...] Esse esercitano un enorme fascino (*Reiz*) sugli uomini non solo per ragioni estetiche (di regola sono le più belle), ma anche in virtù di alcune interessanti costellazioni psicologiche. È infatti accertabile con evidenza che il narcisismo di una persona suscita una grande attrazione su tutti coloro i quali, avendo rinunciato alla totalità del proprio narcisismo, sono alla ricerca di un amore oggettuale; l'attrattiva (*Reiz*) del bambino poggia in buona parte sul suo narcisismo, sulla sua autosufficienza e inaccessibilità, al pari del fascino (*Reiz*) di alcune bestie che sembrano non occuparsi di noi, come i gatti e i grandi animali da preda. Nelle raffigurazioni poetiche che ne vengono date, perfino i grandi criminali e gli umoristi ci avvincono per la coerenza narcisistica con cui sanno tener lontano tutto ciò che potrebbe rimpicciolire il loro Io²¹⁹.

p. 416.

²¹⁷ S. Freud, *Sessualità femminile* in *Opere*, vol. 11, cit., p. 67.

²¹⁸ Ivi, p. 71.

²¹⁹ S. Freud, *Introduzione al narcisismo*, trad. it. di R. Colorni, Torino, Biblioteca Boringhieri, 1976, p. 40.

La donna, in questo caso, sarebbe enigmatica non più per effetto della sua abilità nel camuffare la mancanza originaria del pene, ma per un'autosufficienza narcisistica che le permette di non essere più lei a invidiare l'uomo, diventando lei stessa oggetto d'invidia grazie a una posizione libidica inafferrabile. Il fascino della narcisista, condensato da Freud nella reiterazione della parola *Reiz*, non deriva tanto dalla sua bellezza, quanto da un narcisismo originario ben conservato che la equipara ai bambini, ai gatti e grandi animali da preda, ai criminali e umoristi: tutti soggetti che attraggono prepotentemente il sesso maschile per la totale inaccessibilità, indipendenza, noncuranza ed elevatissima stima di sé.

3. *Lo sguardo fallotropico di Freud*

La questione della donna ha suscitato sin da subito una tenace opposizione all'interno della psicanalisi, scatenando una vera e propria guerra intestina. Le psicanaliste sono insorte contro Freud dicendo che sulla donna un uomo, fosse pure il fondatore della psicanalisi, non avrebbe mai potuto formulare un discorso neutro e scientifico ma solo costruire un sistema tendenzioso non fondato sull'autopercezione²²⁰. In effetti, almeno in un primo momento della sua indagine sulla sessualità femminile, Freud era partito proprio da se stesso essendogli l'uomo servito come punto di partenza e modello. L'ammissione di colpevolezza è in un passaggio di *Alcune conseguenze psichiche della differenza anatomica tra i sessi* (1925), in cui dichiara che nell'indagare "le prime configurazioni psichiche della vita sessuale infantile, assumemmo di norma a oggetto della nostra indagine il bambino di sesso maschile, il maschietto: pensavamo che nelle bimbe le cose si svolgessero in modo abbastanza simile, seppure con qualcosa di diverso"²²¹.

Nulla di male nel partire dall'uomo per uno studio sulla differenza psichica dei sessi, se non fosse che un atteggiamento ambiguamente "positivistico" lo ha portato ad innalzare a *telos* e *archè* quello che doveva essere un semplice cominciamento epistemologico fino a subordinare, in maniera aristotelica e comtiana, la donna all'uomo, pensandola, cioè, come un uomo diminuito. Bisogna aspettare gli ultimi testi e la scoperta del pre-edipico perché Freud arrivi a riconoscere alla donna una differenza scevra a parallelismi e simmetrie.

Abbiamo rinunciato da tempo a ogni aspettativa riguardante un perfetto parallelismo tra sviluppo sessuale maschile e femminile. (...) La cognizione di un'antica epoca preedipica nella femmina ha provocato in noi una sorpresa simile a quella che, in un altro campo, ha suscitato la scoperta della civiltà minoico-micenea precedente alla civiltà greca²²².

²²⁰ S. Kofman, *L'enigma donna. La sessualità femminile nei testi di Freud*, Milano, Bompiani, 1982, p. 11.

²²¹ S. Freud, *Alcune conseguenze psichiche della differenza anatomica tra i sessi*, in *Opere*, vol. 10, cit., p. 208.

²²² S. Freud, *Sessualità femminile*, in *Opere*, Vol. 11, cit., p. 64.

La conoscenza del preedipico sembra, quindi, essere la chiave d'accesso per un riconoscimento dell'alterità radicale della donna, ma ciò non impedisce a Freud di continuare a richiamarsi, ancora una volta, ad un modello maschile. Infatti, subito dopo aver paragonato la scoperta del preedipico della bambina a quella della civiltà minoico-micenea, e nel punto stesso in cui ci si aspetterebbe una rivoluzione metodologica, Freud scrive che "il paragone continuo con le situazioni maschili tornerà assai utile alla nostra esposizione"²²³. Privilegio dell'uomo preso a titolo di *esempio* anche quando si riconosce la specificità irriducibile della donna e della sua sessualità²²⁴.

4. La madre onnipotente di Melanie Klein

Se l'universo di Freud è incentrato sulla figura maschile del padre, quello kleiniano è dominato dalla madre. Con la Klein l'accento si sposta, infatti, sulla madre come oggetto buono e cattivo che il bambino deve interiorizzare, cannibalizzare e mettere proficuamente a morte prima di tornare ad amarla nell'esperienza del lutto. È stata Julia Kristeva, in un libro dedicato al genio femminile della psicoanalista austriaco-britannica, a sottolineare questo confine sottilissimo che sottende tutta l'opera kleiniana sempre in bilico tra culto della madre ed elogio del matricidio²²⁵. Scrive la Klein:

Ho espresso ripetutamente l'opinione che relazioni oggettuali esistono sin dall'inizio della vita e che il primo oggetto è il seno materno, il quale per il lattante si scinde prestissimo in seno buono (soddisfacitorio) e cattivo (frustrante); questa scissione ha come risultato la disgiunzione e la separazione dell'odio e dell'amore. [...] Anche la pulsione distruttiva è rivolta sin dall'inizio all'oggetto, e si esprime dapprima in fantastiche aggressioni sadico-orali al seno della madre che poi si trasformano ben presto in attacchi sadici di ogni tipo a tutto il suo corpo²²⁶.

Nell'immaginario clinico della Klein è il corpo della madre a contenere ogni sorta di ricchezze, fra cui altri bambini e il pene del padre²²⁷, relegando di fatto quest'ultimo alla funzione di pura "appendice". In questo modo, l'Edipo della bambina non deriverebbe affatto dall'angoscia di castrazione, così come teorizzato da Freud, ma da una pulsione sadico-orale riconoscibile come "invidia del seno" e delle sue capacità creative. A causa dell'intensità delle pulsioni distruttive contro la madre, la bambina mobilita le funzioni urinarie ed escrementizie come attacchi contro l'interno della madre e di se stessa, e nella fase fallica sogna, quanto il suo corrispondente maschile, di "fare un bambino" alla propria madre. In questo modo, la relazione madre/bimba e il successivo desiderio di maternità delle donne non sono affatto l'estrinsecazione di un'invidia

²²³ Ivi, p. 65.

²²⁴ S. Kofman, *L'enigma donna...*, cit., pp. 34-35.

²²⁵ Cfr. J. Kristeva, *Melanie Klein. La madre, la follia*, Roma, Donzelli Editore, 2006.

²²⁶ M. Klein, *Note su alcuni meccanismi schizoidi*, in *Scritti 1921-1958*, Torino, Bollati Boringhieri, 1971, p. 410.

²²⁷ H. Segal, *Introduzione all'opera di Melanie Klein*, Firenze, Martinelli, 1975, p. 19.

del pene, ma l'espressione di un rapporto narcisistico "più indipendente nei riguardi dell'uomo, e strettamente connesso con il proprio corpo [di donna] e con l'onnipotenza dei propri escrementi". Quello che Melanie Klein afferma con grande energia e convinzione è che l'oggetto di desiderio di una donna rimane, dopo tutto, sempre l'altra donna.

Altra importante deviazione della Klein rispetto al discorso freudiano sul femminile consiste, poi, nell'individuazione di uno *stadio femminile primario* comune all'uomo e alla donna. Scrive la Klein. "Il raggiungimento definitivo della posizione eterosessuale può verificarsi per il ragazzo solo qualora egli abbia vissuto normalmente la precoce fase femminile di sviluppo e l'abbia superata favorevolmente"²²⁸. Si tratta, in definitiva, del riconoscimento di un materno arcaico come matrice di due diverse forme di femminilità: quella specifica della donna e un'altra altrettanto caratteristica dell'uomo. Proponendo una *passività femminile* del bambino, Melanie Klein ha inaugurato, di fatto, le ricerche sul femminile dell'uomo, da intendersi sia come componente dell'eterosessualità maschile, sia come passaggio all'omosessualità.

Nello slittamento dal pene al seno e dal padre alla madre, anche il complesso di Edipo risulta soppiantato dal complesso di Oreste. In *Alcune riflessioni sull'Orestide*²²⁹, un testo incompleto pubblicato postumo, la Klein assume l'intrigo della tragedia di Eschilo ad *imago* del proprio universo clinico in cui la libido è assorbita dalla pulsione di morte. Nell'uccisione di Clitennestra, la Klein traccia la *conditio sine qua non* per accedere al simbolo. Se l'omicidio della madre effettuato dal bambino nella posizione depressiva genera rimorsi e sensi di colpa, è solo attraverso il gesto matricida che Oreste può acquisire una libertà estrema e la più elevata capacità simbolica: questo perché si è liberato d'un solo colpo di colei che, temuta perché infligge il pentimento, è di fatto "il prototipo di Dio"²³⁰.

5. Le figlie della malinconia di Kristeva

Analizzando in *Sole Nero* le figure della depressione femminile, Julia Kristeva mette in rilievo come

il fatto che i frammenti riportati siano tratti dal discorso di alcune donne non è semplicemente un caso che si potrebbe giustificare con la maggiore frequenza sociologicamente attestata delle depressioni femminili. Questo fatto rivela forse anche un tratto della sessualità femminile: la sua dipendenza dalla Cosa materna e la minor facilità con cui si dà alla perversione riparatrice²³¹.

Per l'uomo come per la donna, il lutto della madre è una necessità biologi-

²²⁸ M. Klein, *Le conseguenze delle prime situazioni d'angoscia sullo sviluppo sessuale del bambino* in *La psicanalisi dei bambini*, Firenze, Martinelli, 1969, pp.290-291.

²²⁹ M. Klein, *Alcune riflessioni sull'Orestide*, in *Il nostro mondo adulto e altri saggi*, Firenze, Martinelli, 1972, pp. 37-78.

²³⁰ Ivi, p. 52.

²³¹ J. Kristeva, *Sole nero. Depressione e melanconia*, trad. it. di Alessandro Serra, Milano, Feltrinelli, 1988, p. 66.

ca e psicologica sulla strada dell'autonomizzazione. Riallacciandosi all'ultima produzione di Melanie Klein, la Kristeva non esita a ribadire che il matricidio è una necessità vitale purché abbia luogo in modo ottimale e possa essere erotizzato²³². Il cannibalismo melanconico dei sogni dei depressi sarebbe, in questo caso, una sconfessione della realtà della perdita e della morte. Trattenendo all'interno della bocca l'oggetto amato/odiato, il depresso soddisfa la voglia di distruzione e di possesso di ciò che sente di aver perduto. Dopo aver introiettato l'oggetto materno, al matricidio subentra la messa a morte melanconica dell'Io. È la fase della posizione depressiva che segna l'entrata dell'infante nel mondo della parola e della simbolizzazione con la conseguente trasformazione della madre in una figura di donna mortifera. Ma per una donna, dice la Kristeva, in cui l'identificazione speculare con la madre e l'introiezione dell'io materno sono più immediati, l'inversione della pulsione matricida in figura materna mortifera è più difficile, se non impossibile. Ne consegue un umore implosivo e nascosto che costituisce una sorta di "cripta" atta a murare la presenza lancinante della madre come un fantasma dell'affetto indicibile. Agglutinata alla Cosa (*Res*), la depressa vive un crollo spettacolare del senso che si evidenzia immediatamente come difficoltà a integrare la catena significante universale: il linguaggio. Il discorso depresso, fatto di segni assurdi, di sequenze rallentate, dislocate, bloccate o, al contrario, da singolarissime associazioni e accostamenti di campi semantici lontani, esprime lo sprofondamento del senso nell'innominabile in cui si inabissa. Nella depressa, donna incapace di trasportare sul piano simbolico l'oggetto innominabile, cattiva traduttrice che non conosce la metafora, il passaggio all'atto prende il posto del linguaggio.

Pudica, mutacica, senza legami di parola o di desiderio con gli altri, essa si consuma infliggendosi colpi morali e fisici che non le procurano tuttavia piaceri sufficienti. Sino al colpo fatale – alle nozze definitive della Morta con la Medesima, che non ha ucciso²³³.

Il legame privilegiato con Thanatos e la particolare resistenza all'elaborazione del lutto, fa delle figure femminili tracciate dalla Kristeva delle creature di "morte" che incarnano realmente la metafora dell'essere cadaverizzate, castrate, ridotte a un silenzio e immobilità astrali e minerali.

6. Speculum e la mimesi isterica di Luce Irigaray

È stata Luce Irigaray, per prima, a rilevare il carattere "fallotropico" della Lezione 33 su *La femminilità*²³⁴ di Freud. Scrive la psicoanalista:

In Freud la differenza sessuale si risolve in un più o in un meno d'un sesso: il pene. E "l'altro" nella sessualità si riduce a "non averlo". La mancanza di pene

²³² Ivi, p. 31.

²³³ Ivi, p. 33.

²³⁴ Vedi sopra.

della donna come l'invidia che ne ha, *assolvono la funzione di negativo*, servono da rappresentanti della negatività in *una* dialettica che potremmo chiamare *fallogentrica*. O fallotropica²³⁵.

Nel suo testo più noto, *Speculum. L'altra donna*, la Irigaray si chiede perché la donna si presti tanto facilmente a realizzare l'idea di sessualità femminile elaborata dalla politica del desiderio maschile e trova che il mimetismo forzato dell'isterica abbia rappresentato, storicamente, l'unica via di scampo concessa alle donne per fronteggiare la castrazione di (auto)rappresentarsi perpetrata a loro danno.

Lei non può essere altro che così, comprese le modalità perverse cui si sottopone per "piacere" e adeguarsi alla "femminilità" che da lei ci si aspetta. (...) E del resto perché non dovrebbe essere "isterica"? L'isteria almeno conserva, nella sofferenza, qualcosa del mimo la cui messa in scena è inseparabile dal piacere sessuale. Il problema è che il ludismo mimetico, la finzione, il "fare come se", il "fare mostra" – di cui sappiamo l'incredulità, la repressione, gli scherni che hanno attirato addosso all'isterica – si trovano definiti, istradati e comandati da un significante capitale, il Fallo, e dai suoi rappresentanti²³⁶.

Avverso la possibilità di continuare ad essere lo specchio piano che rinvia all'uomo l'immagine di una sessualità femminile come puro inverso del sesso maschile, la Irigaray suggerisce alla donna di trovare una propria modalità peculiare di specularare (sul)la propria sessualità. Dopo essere stata variamente verniciata a fini spettacolari, avvolta in metafore, sepolta sotto una massa di figure stilistiche, tropi e tropismi di origine maschile, la donna è chiamata ad incarnare la funzione dello *speculum*, specchio concavo e divaricatore che scosta le labbra, i bordi e le pareti di un logos che la caratterizza da sempre come castrata, in particolare di parole. Come per Kristeva, anche per Irigaray è il linguaggio il campo in cui la donna deve operare iniettando immagini inedite di (auto)rappresentazione. "Mettere ogni significato sotto sopra, scuoterlo radicalmente, insistere sui vuoti del discorso, riscriverli come scarti in ellissi ed eclissi che sfasciano gli schemi logici del lettore-scrittore, sconvolgere la sintassi interrompendone l'ordine teleologico": quello che Irigaray prospetta alla donna è un programma anarchico di sconcerto nel linguaggio "almeno fino a quando l'orecchio non si sarà abituato ad un'altra musica, la voce non si sarà messa a cantare e lo sguardo avrà smesso di spalancarsi unicamente davanti i segni della sua auto rappresentazione e la (ri)produzione non toccherà più al medesimo (ai medesimi) e nelle stesse forme, figura più figura meno"²³⁷.

²³⁵ L. Irigaray, *Speculum. L'altra donna*, trad. it. a cura di L. Muraro, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 46-47.

²³⁶ Ivi, p. 54.

²³⁷ Ivi, p. 138.

L'oggetto donna nei Performing Studies

1. Il corpo esplicito come tecnica di disinnesco

Nell'introdurre *The Explicit Body in Performance*, Rebecca Schneider riporta un aneddoto che funge da esempio per la tecnica del corpo esplicito presa in esame nel suo volume. L'aneddoto riguarda la comparsa, a Manhattan nel 1985, di alcuni strani poster di denuncia della politica di esclusione messa in atto dalle grandi gallerie di New York nei confronti delle artiste donne e nere. Un poster, in particolare, rappresentava una donna camuffata da gorilla che chiedeva: "Le donne devono forse travestirsi per entrare in un museo?". I poster erano opera di una "gang" femminista di artiste, *The Guerrilla Girls*, che apparivano in pubblico indossando maschere da gorilla. Se l'utilizzo della maschera, garantendo l'anonimato, permetteva alle artiste di puntare liberamente il dito contro i codici ideologici che sovrintendevano alle scelte delle gallerie d'arte di Manhattan, la scelta del nome della gang e dell'animale che le avrebbe rappresentate non era casuale ma rientrava nel piano di una tattica che la Schneider individua come tecnica del "corpo esplicito" e che consiste nella rappresentazione letterale di un codice metaforico. Rendendo letterale il paradigma simbolico che etichettava le donne e le persone di colore come soggetti meno evoluti rispetto al primate per eccellenza, l'Uomo Bianco, le maschere da gorilla creavano un cortocircuito linguistico e, con un *coup de théâtre*, svelavano il codice sotteso alla considerazione delle artiste donne e di colore nella società statunitense.

Il termine "corpo esplicito", coniato dalla Schneider con riferimento particolare alle performance di alcune artiste femministe attive tra il 1963 e i primi anni '90 negli Stati Uniti (Carolee Schneemann, Annie Sprinkle, Karen Finley, Ann Magnuson, Spiderwoman e altre), è uno strumento teorico utile per riconsiderare performance apparentemente molto distanti tra loro per estetica e modalità di espressione, sotto la lente del comune ricorso a tecniche di traduzione letterale degli stereotipi relazionali e sociali che gravano implicitamente su un corpo femminile in stato di rappresentazione. Scrive a proposito la Schneider:

Ho coniato la nozione di "corpo esplicito" come uno strumento per affrontare quei lavori [performativi, ndt] che cercavano di esplicitare la natura di corpi relazionati socialmente. È interessante notare che le parole "esplicito" e "esplicitare/spiegare" derivano dal latino *explicare* che vuol dire "sfogliare". Sfogliare il corpo, come tirando le tende di velluto su un palco, significava, per le artiste performative presentate in questo libro sbucciare gli strati di significazione che circondavano i loro corpi come fantasmi in una tomba. Spellando i livelli di significazione e portando i fantasmi ad una condizione di visibilità, le artiste non erano interessate ad esporre un corpo originario, vero o redento, ma quegli stessi strati sedimentati²³⁸.

²³⁸ R. Schneider, *The Explicit Body...*, cit., p. 2 [trad. dell'autrice].

Tradurre una metafora con un gioco di omofonie o alla lettera come se le parole fossero materialmente interscambiabili, dà un rilievo assoluto al significante contro il portato simbolico, ostacolando le possibilità di comprensione. Già Walter Benjamin aveva sottolineato questo rischio, ammettendo che una traduzione troppo letterale “sconvolge la riproduzione del senso e rischia di condurre difilato all’inintelligibilità”²³⁹. A livello psicanalitico, una cattiva trasposizione linguistica è frutto di un disinvestimento metaforico della realtà a favore dell’incarnazione materica del significante tipica delle regressioni psicotiche ed isteriche. Come l’isterica “prendendo alla lettera l’espressione linguistica, avvertendo come un fatto reale la ‘fitta al cuore’ o ‘lo schiaffo in faccia’ non compie un abuso spiritoso, ma riattiva impressioni alle quali l’espressione linguistica deve la propria giustificazione”²⁴⁰, così le artiste prese in esame dalla Schneider, insistendo sulla resa letterale delle proiezioni che avvolgono i loro corpi, sovraespongono i meccanismi di rappresentazione storica e culturale del femminile. Per le artiste del corpo esplicito non si tratta di presentare se stesse come “reali” – cosa che coinciderebbe con il ripetere la separazione tra sogno e realtà, fantasma e verità che vogliono, invece, analizzare – quanto, piuttosto, di abbracciare i fantasmi con ironia²⁴¹.

Exempla

1. “Hey Girl!” della Societas Raffaello Sanzio, ovvero il sistema fallotropico in azione

Un lavoro sull’adolescenza: così Romeo Castellucci presentava nel 2005 l’opera che avrebbe inaugurato il suo nuovo percorso di regista solista della Societas Raffaello Sanzio.

Un tavolo di ferro immerso in uno spazio vaporoso e vuoto sostiene il disgelo di un bozzolo anamorfico da cui fuoriesce una ragazza adolescente ed efebica. I seni non ancora pronunciati e il corpo acerbo dell’attrice Silvia Costa fanno di lei l’abbozzo di una donna in attesa di *deiscenza*. L’incipit, calcando l’artificiosità di una nascita di Venere al contrario, con la spuma del mare sostituita dalla materia rosea siliconata, richiamo lontano alla seconda pelle chirurgica, e la conchiglia rimpiazzata da un aseptico tavolo operatorio, contrassegna la scena come il campo di rivelazione di un femminile che è stato forgiato dai canoni del desiderio maschile. Già l’ambientazione da sala chirurgica, convocando il fantasma di un artefice dell’operazione, nega alla Girl qualsiasi potere

²³⁹ W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, in *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, Torino, Einaudi, 1982, p. 166.

²⁴⁰ S. Freud, *Studi sull’isteria* in *Opere*, cit., vol. 1, 1886-1895. *Studi sull’isteria e altri scritti*, 1967, p. 331.

²⁴¹ Cfr. Naomi Schor sulla particolare necessità dell’ironia nelle manipolazioni strategiche delle femministe contro le dinamiche della rappresentazione capitalista, in particolare per quanto riguarda il feticismo. N. Schor, *Fetishism and Its Ironies in Fetishism as Cultural Discourse*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1993, pp. 92-100.

di auto-rappresentazione con la radicale svalutazione della sua origine che le viene, di fatto, inculcata, attribuita²⁴². La frustrazione di qualsiasi tentativo di auto-percezione da parte dell'adolescente diventa evidente quando la giovane attrice si avvicina ad uno specchio da toeletta sospeso ad un filo e l'oggetto, piuttosto che rimandare le forme di quel corpo tardo-adolescenziale, riflette la luce di un faro proveniente dalla regia. La carne diafana della donna investita di luce folgorante diventa il doppio scenico dello specchio: "un altro specchio tanto più terso in quanto non si conosce e non gli si riconosce alcun riflesso. Tranne quelli che l'uomo vi ha inviati"²⁴³.

Che il tipo di lavoro sotteso ad *Hey Girl!* avesse una matrice antinomica rispetto ai precedenti lavori della Raffaello Sanzio è stato il critico Gianni Manzella a sottolinearlo quando, confrontando *Hey Girl!* con l'*Amleto* del 1992, scrive:

E in effetti tutto qui sembra essere il rovesciamento dell'altro, così come il maschile si rovescia nel femminile. Al sangue apertamente richiamato sulla pelle di Amleto si sostituisce il gesto appena accennato di tagliarsi la gola con un dito, agli escrementi prodotti in scena si sostituisce una boccetta di profumo. [...] *Hey Girl!* si veste di una fragranza romantica, laddove Amleto metteva assai più brutalmente le mani nella materia corporea. Il suo femminile vive la tensione verso una forza maschile, quanto là il maschile si rifugiava nell'oscurità di una cavità femminile²⁴⁴.

Se la scrittura nata da un'auto-percezione del femminile insiste, come mostra la Schneider, su una traduzione materica e letterale del simbolo che fa deagglare i codici di rappresentazione e ritrova il tocco del perturbante, la scrittura di *Hey Girl!* agisce, piuttosto, per metaforizzazioni della matrice "donna" e dei suoi significanti – come quella del sangue/esangue – e riproduce, così, il gesto kleiniano del matricida Oreste, per uno sforzo di simbolizzazione e idealità che Manzella qualifica, a ragione, di marca romantica.

2. La Ribot, ovvero l'assunzione della ferita

Madrilena di origine, ma attiva a Londra come danzatrice, coreografa e artista visiva tra il 1997 e il 2004, Maria José Ribot focalizza il proprio lavoro sulla relazione tra corpo femminile, memoria e tempo. Negli assoli di auto-dissolvimento che costituiscono l'ossatura del suo repertorio, l'artista si concentra sulla ferita connessa all'assunzione di una soggettività e traccia l'incapacità fenomenologica del proprio corpo a costituirsi quale oggetto integro dai contorni ben definiti. Nel lavoro di La Ribot la relazione è tra il sé e un corpo sociale che si costituisce nella performance. In *Another Bloody Mary*²⁴⁵, performance di un progetto più ampio intitolato *Panoramix*, La Ribot dispone meticolosamente sul pavimento abiti e pezzi di tessuto rossi fino a configurare

²⁴² L. Irigaray, *Speculum...*, cit., p.78.

²⁴³ Ivi, p. 130.

²⁴⁴ G. Manzella, *Alla ricerca del gesto perduto*, "Art'O", 23/2007, pp. 18-20.

²⁴⁵ Presentata alla Tate Modern di Londra nel 2003.

la scena come un'enorme pozza di sangue. La Ribot, nuda su tacchi a spillo verdi, indossa una parrucca bionda e fissa una peluria dello stesso colore al pube, si gira su un tacco e comincia una lenta, lentissima caduta che dura parecchi minuti fino a quando non è completamente riversa al suolo. Il corpo è arcuato all'indietro, il viso cancellato dalla macchia di capelli, mentre il fiotto rosso dei tessuti fuoriesce dall'interno cosce. In *Another Bloody Mary* il corpo cerca e trova il suo sangue.

Scrive Heathfield:

La Ribot non sembra affatto interessata all'eroticità visiva della caduta, ma all'idea che l'ordine simbolico e visivo le richiede la caduta come elemento di costituzione della propria immagine. C'è una particolare immagine di femminilità che è soggetta a una completa disarticolazione. Quello che La Ribot fa è abitare e incarnare l'immagine, quindi sottometterla alla durata in un gioco alternato di movimento e immobilità, di vita e morte per cui l'immagine, disarticolata e slegata, è indotta ad assumere nuove articolazioni²⁴⁶.

Se la vestizione con tacchi a spillo, parrucca e pelo posticci sono un omaggio al feticismo dello sguardo, la caduta è un sintomo, passaggio obbligato al rovesciamento del codice per l'appropriazione di un nuovo orizzonte di autorappresentazione. Rinunciando alla verticalità dello sguardo per l'orizzontalità della caduta, La Ribot ritrova la materia-matrice del proprio essere donna.

La madre forse non significa altro che un suolo muto, un mistero poco rappresentabile, ma almeno è piena. Certo in essa si incontrerà l'opacità e la resistenza, la repulsione della materia, l'orrore del sangue, l'ambivalenza del latte, le tracce minacciose del fallo paterno, e perfino quel buco che ci si è lasciati dietro venendo al mondo. Ma la madre non è il niente. C'è nella madre una fenditura, aperta dal bambino che nasce e che succhia, che il bambino ha aperto e che la donna conosce perché identificata biologicamente e specularmente con lei²⁴⁷.

3. Yasmeeen Godder ovvero il marchio dell'informe

Israeliana di nascita, ma statunitense per formazione, Yasmeeen Godder ha cominciato sin da subito il suo percorso di coreografa e danzatrice indagando i meccanismi di costruzione dell'identità di genere e del femminile nello stato di rappresentazione. Nel suo primo spettacolo, *I feel funny today* (2000), il nucleo della pièce era rappresentato da una coppia eterosessuale in cui la cui donna era magicamente scissa in tre figure comprimarie. Spiega la Godder:

Sono come tre persone che coesistono all'interno della stessa donna. Una figura è completamente immobile (seduta), la seconda è la donna della coppia, che attraversa continui sbalzi d'umore e mutamenti di desiderio, mentre la terza entra ed esce freneticamente come se arrivasse da un party che si tiene al di là

²⁴⁶ A. Heathfield, *After the fall. Dance-theatre and dance-performance*, in J. Kelleher, N. Ridout, *Contemporary Theatre in Europe. A critical companion*, New York and London, Routledge, 2006, pp. 195-197 (trad. dell'autrice).

²⁴⁷ L. Irigaray, *Speculum...*, cit., p. 211.

della porta, fuori dal campo visivo dello spettatore e fuori dallo spazio scenico²⁴⁸.

L'incarnazione dei tre destini psichici previsti da Freud per la donna è, in questo caso, sin troppo letterale! In una prima versione dello spettacolo, la donna seduta era intenta a lavorare a maglia un vestito-coperta da indossare sul finale; questa sezione viene successivamente abrogata. Se la tessitura, come scrive Freud, rappresenta l'unica tecnica inventata dalle donne per compensare la castrazione del pene²⁴⁹, la cesura della sezione coreografica taglia fuori l'idea maschile di compensazione per incarnare materialmente la castratura e la depressione femminile con il mutismo e un'immobilità astrale in scena. Se lo stato non depressivo è connesso, infatti, alla capacità di legare e di "concatenare", la depressa appare piuttosto inchiodata al suo dolore, non lega più e, di conseguenza, non agisce e non parla²⁵⁰.

Anche *Two Playful Pink*, spettacolo del 2003 danzato con Iris Erez, è un lavoro di esplorazione del corpo femminile in stato di rappresentazione. Due donne, colte nel continuo rapportarsi ad uno sguardo maschile incarnato dal voyeurismo del pubblico, subivano la progressiva feticizzazione dei loro corpi fino all'adozione-apice di due seni posticci. Spiega la Godder a proposito di questa sezione del lavoro:

Il pubblico, forse con più durezza questa volta, percepisce gli stessi presupposti che accompagnano lo spettacolo fin dall'inizio: "È questo che vi aspettate da noi? Volevate le tette? Ecco le tette. Ecco il corpo". Si tratta di un ribaltamento delle aspettative. Alla fine c'è una progressiva rinuncia alla sessualità e al genere e viene data vita a una figura dai contorni vaghi...inumani²⁵¹.

Come per l'abbandono della tessitura in *I feel funny today*, anche qui il femminile si sgancia dalla proiezione feticista del desiderio maschile per riconquistare una capacità di auto-percezione del sé come forma né chiusa né aperta, indefinita, infinita o, al limite, informe perché in essa la forma non è mai completa. Come scrive la Irigaray, infatti, "la/una donna è da sempre in uno stato di anamorfoosi dove ogni figura sfuma"²⁵².

²⁴⁸ P. Ruffini, *Yasmeen Godder*, Palermo, L'Epos, 2005, p. 17.

²⁴⁹ "Si dice che le donne abbiano fornito pochi contributi alle scoperte e alle invenzioni della storia della civiltà, eppure vi è forse una tecnica che esse hanno in effetti inventato: quella dell'intrecciare e del tessere. La natura stessa sembra aver offerto il modello da imitare, facendo sì che, con la maturità sessuale, il pelo pubico cresca fino a coprire il genitale. Il passo successivo consistette nel far aderire l'una all'altra le fibre che sul corpo erano conficcate nella pelle ed erano soltanto ingarbugliate fra loro". S. Freud, *Introduzione alla psicanalisi (nuova serie di Lezioni)*. Lezione 33/*La femminilità*, in *Opere*, cit., vol. 11, 1979, p. 238.

²⁵⁰ J. Kristeva, *Sole nero*, cit., p. 38.

²⁵¹ P. Ruffini, *Yasmeen Godder*, cit., p. 24.

²⁵² L. Irigaray, *Speculum...*, cit., pp. 211-212.

SOMMARIO DEL NUMERO PRECEDENTE

17, autunno 2007

ARNALDO PICCHI

Iconografia di un regista pedagogo

A cura di Charlotte Ossicini

M. De Marinis, *Premessa* | A. Picchi, *Per Franco Ferri, regista* | *Saluti REGIA E PEDAGOGIA*: C. Meldolesi, *Per Arnaldo e le sue esplorazioni fra pedagogia e regia* | L. Squarzina, *Dalla prassi alla teoria e dalla teoria alla prassi* | G. Scabia, *Un rigoroso cammino* | C. Quartucci, "Senza titolo". *Il teatro non è la pagina AVANGUARDIE BOLOGNESI/L'ATTORE CITTADINO DEL TEATRO LIBERO*: G. Guccini, *Picchi "regista innovatore"* | G. Rimondi, *Il Gruppo Libero* | L. Gozzi, *Testimonianza* | G. Azzaroni, *Per Arnaldo Picchi, intellettuale organico* | G. Liotta, *La recita* | U. Soddu, *Arnaldo Picchi, creatore d'Arte* | E. Manelli, *Il compito dello scenografo* | C. Tatò, *Il teatro è sempre uno stato di guerra - L'attorialità è uno stato, non è una tecnica* | N. Baldari, *Tutto il teatro è teatro politico* | R. Morselli, *La macchina da guerra più formidabile, 1972. Teatro e militanza politica*
L'ICONOGRAFIA E IL LAVORO TEATRALE: M. De Marinis, *Introduzione: il penultimo corso* | R. Barilli, *I vantaggi di perdere lo specifico* | P. Bignami, *Arnaldo e la sua iconografia* | P. Pallottino, *1989-1991: Un triennio memorabile per il rapporto Immagine-Teatro* | A.L. Trombetti Budriesi, *Per Arnaldo: re Enzo nella storia e nel teatro* | S. Mei, "Bella figura". *Seduzione e filologia dell'immagine* | E. Brillì, *Solitudine del personaggio. Appunti sulla poetica dell'intarsio* | C. Ossicini, *Illustrazioni o bozzetti?* | E. Serpentinei, *Fedra e San Sebastiano - verbali su due personaggi - Rigore e funzionalità di un'indagine iconografica* | L.G. Pappalardo, *Frammenti e chiose di un canovaccio: appunti per ricordare*
STORIE DA UN LABORATORIO PERMANENTE: M. Cossati Briarava, *Senza fine, racconto* | D. Monda, *Ripensando a un amico vero, fra memorie incisive e progetti incompiuti, ma vivi* | R. Roversi, *Un ricordo per Arnaldo Picchi* | G. Infelise, *Dal riaffiorare dell'acqua l'ombra: amore, scrittura, nóstos nei racconti di Arnaldo Picchi* | F. Ottaiano, *Da una tempia all'altra (tempia)* | G. Martini, *Un forte imbarazzo* | F. Roversi Monaco, *Testimonianza* | M. Gosman, *Riflessioni sul lavoro di Arnaldo Picchi e sulla sua persona* | L. Nanni, *Lettera* | P. Puppa, *Wake, ovvero l'intransitività di Arnaldo*
Interventi degli allievi | *Arnaldo Picchi - note di biografia e bibliografia*

ALTRI NUMERI PUBBLICATI

1, autunno 1999

PADRI, FIGLI E NIPOTI. Su Decroux, il rapporto maestro-allievo e la trasmissione dell'esperienza a teatro

2/3, primavera-autunno 2000

QUARANT'ANNI DI NUOVO TEATRO ITALIANO, a cura di M. De Marinis

4, primavera 2001

FIGURE E PERCORSI DEL TEATRO FRANCESE DEL NOVECENTO, a cura di M. Consolini

5, autunno 2001

ARTI DELLA SCENA, ARTI DELLA VITA, a cura di M. De Marinis

6, primavera 2002

LA FEBBRE DEL TEATRO. Pagine sconosciute dell'avanguardia russa, a cura di O. Calvarese

7/8, autunno 2002-primavera 2003

STORIA E STORIOGRAFIA DEL TEATRO, OGGI. PER FABRIZIO CRUCIANI

I. *Fabrizio Cruciani e gli studi teatrali oggi*, a cura di F. Bortoletti

II. *Le culture delle riviste*, a cura di M. Consolini e R. Gandolfi

9, autunno 2003

INTORNO A GROTOWSKI, a cura di M. De Marinis

10, primavera 2004

L'ARTE DEI COMICI. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004), a cura di G. Guccini

11, autunno 2004

ARTAUD/MICROSTORIE, a cura di M. De Marinis

12, primavera 2005

"DELLA POESIA NEL TEATRO IL TREMITO". PER GIULIANO SCABIA, a cura di F. Gasparini e M. Marino

13, autunno 2005

SEMINARIO SULL'ATTORE, a cura di M. De Marinis

14, primavera 2006

DANZA/900. Testimonianze e riflessioni intorno al processo creativo, a cura di R. Mazzaglia

15, autunno 2006

ARTISTI E UOMINI DI TEATRO, a cura di E. Tamburini

16, primavera 2007

TEATRO E NEUROSCIENZE. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale, a cura di F. Bortoletti

TEATRO E STORIA
XXIII/2009

Grotowski 2009

NOTIZIE

Claudio Meldolesi, *Pensieri*

GROTOWSKI 2009 – DETTAGLI E MATERIALI

Ludwik Flaszen, *Grotowski et le silence*

Ludwik Flaszen, *Miracle à Shiraz*

Ludwik Flaszen, 1959: *due recensioni*

Jana Pilátová, *Il maestro. Stage al Teatr-Laboratorium (febbraio-luglio 1968)*

Taviani-Barba, *Dopo una conversazione con Flaszen*

Franco Ruffini, *Necessità e virtù. «Per un teatro povero», al futuro*

Carla Di Donato, *Un provino per Cieślak (Parigi, 1976). Nota sul personaggio di Gurdjieff per il film di Brook «Incontri con uomini straordinari»*

Mirella Schino, *La busta 23. Odin Teatret Archives, Serie Grotowski*

Gabriele Vacis, *Scuola per attori a Gerusalemme. Lettera*

Elisa Ragni, *Nota su Carmelo Bene in Francia. Cinema, teatro, libri*

Tony D'Urso in Salento

Pippo Delbono, *Prima lettera sul training*

Ashish Mohan Khokar, *Indian dance today. An historical over-view*

Luigia Calcaterra, *Dopo l'India. Resoconto ai compagni*

Stefano Geraci, *La "città vuota". Appunti su Roma*

Annet Henneman, *Letter to the Somali women of «Refugees...», the Seminar/Theatre reportage performance*

Samantha Marenzi, *Nota su Colette Thomas e Antonin Artaud*

Emmanuel Kotljar, *Faust nel Gulag* (traduzione e cura di Anna Tellini)

Adelina Suber, *Il romanzo teatrale di Ludwig Tieck: «Der junge Tischlermeister». Narrazioni degli allestimenti di "Götz von Berlichingen", dei "Masnadieri", e della "Dodicesima notte"*

Cristina Wistari Formaggia, 1994: *una lettera dal Gambuh*

Stefania Arancio, *A proposito del "Kean" di Gustavo Modena. Nota*

Gigi Bertoni, *Riscritti per la carta. Lettera sui miei venticinque anni di lavoro nel Teatro Due Mondi*

Emanuela Bauco, *Nota su Osvaldo Dragún e sul Teatro Abierto*

Summaries

Indici degli ultimi numeri

Indice di "Culture Teatrali" e di "Open Page"