

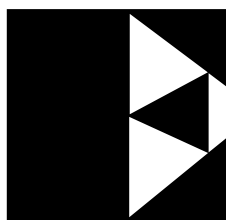


NOTE PER UN TEATRO DELLE IMMAGINI

Fabio Tolledi

ABSTRACT. Every theatrical civilization has built a foundational relationship with the question of the image. Starting from the last century this relationship has known a new centrality, to the point of defining an unprecedented perspective that characterizes these last decades. In addition to the contamination of the scenic space through increasingly decisive technological elements, the discursive production concerning the theater scene also defines a centrality that deserves further study and a strong, necessary transversality.

PAROLE CHIAVE: Image Theory, Antonin Artaud, Aby Warburg, Jacques Derrida, Georges Didi-Huberman



siste un terreno comune che si alimenta di discorsi e riflessioni che intrecciano le parole di filosofe e filosofi e di donne e di uomini di teatro. È

il caso di ciò che riguarda l'oscillazione tra quello che è stato definito il visibile e l'invisibile. Le parole di Maria Zambrano e di Maurice Merleau-Ponty sembrano intrecciarsi a quelle di Bonnie Marranca e Yoshi Oida.

Ogni civiltà teatrale ha costruito un rapporto fondativo con la questione dell'immagine. A partire dal secolo scorso questo rapporto ha conosciuto una nuova centralità, sino a definirne una prospettiva inedita che caratterizza questi ultimi decenni.

Oltre alla contaminazione dello spazio scenico attraverso elementi tecnologici sempre più determinanti, anche la produzione discorsiva riguardante la scena teatrale definisce una centralità che merita

un approfondimento e una trasversalità tanto forte quanto necessaria.

Dalle utilizzazioni delle proiezioni filmiche e delle più aggiornate tecnologie di Erwin Piscator, a cui Bertolt Brecht attinge in maniera decisa e convinta, sino ad arrivare alle note applicazioni visuali e digitali degli ultimi 40 anni, è evidente come la riflessione su di una dimensione che travalica il piano unicamente testuale e narrativo si faccia preponderante e decisiva, cardine in cui l'esperienza della visione teatrale oltrepassa la centralità affabulatoria della scena. Nell'articolo 7 del proprio *Manifesto per un nuovo teatro*¹, Pasolini invoca un "teatro di parola". Pasolini afferma la propria incompatibilità sia col teatro tradizionale sia con ogni tipo di contestazione. Il progetto di teatro ipotizzato da Pasolini dichiara di rifarsi esplicitamente al teatro della democrazia ateniese, saltando completamente l'intera tradizione recente del teatro della borghesia, per non dire l'intera tradizione moderna del teatro rinascimentale e di Shakespeare. Nel suo *Manifesto*, Pasolini chiede di assistere alle rappresentazioni del "teatro di parola" con l'idea più di ascoltare che di vedere. È evidente la profonda contraddizione che Pasolini istituisce tra il concetto di im-segno per il suo cinema e il concetto di "teatro di parola" per il teatro. L'im-segno, come è noto, è lo strumento che consente a Pasolini di istituire la proficua e centrale relazione tra Poesia e Cinema². Giova sempre ricordare che Pasolini, come il grande poeta e drammaturgo Giovanni Testori, siano stati allievi del più importante storico dell'arte italiano del Novecento, Roberto Longhi, a cui il poeta di Casarsa dedica il film con Anna Magnani *Mamma Roma*. In quella dedica Pasolini definisce Roberto Longhi la persona a cui deve la propria «fulgurazione figurativa»³.

Il problema dell'azione teatrale da Stanislavski a Grotowski definisce una centralità del corpo inteso anche come figura che produce un'immagine sulla scena. La condizione dissociata dell'attore vive la radicale esperienza di essere corpo vivente e figura di corpo. Cosa plasmata che si dispone ad essere vista, che esiste nell'atto dell'essere guardata. La natura stessa della scena richiama un elemento di assoluta preminenza visiva.

L'esperienza di continua contaminazione tra le differenti forme espressive colpisce in maniera evidente la costruzione della scena, il disegno dei costumi, la lunga serie di bozzetti che accompagna da sempre la preparazione, l'elaborazione e lo sviluppo della scena. Non è difficile richiamare la radicale relazione tra architettura e costruzione dello spazio scenico come dato del visibile.

È del resto noto il profondo legame tra la pittura e l'esperienza scenica di Tadeusz Kantor⁴, della assidua pratica pittorica di Dario Fo, sino ad arrivare alla piena visibilità nella ricerca e nella pratica scenica di Bob Wilson.

Già nel 1976, proprio in area statunitense, Bonnie Marranca richiama, come asse fondativo, il concetto di *Teatro delle Immagini*⁵.

I gruppi sperimentali degli anni sessanta e settanta infrangono i parametri tradizionali dell'esperienza teatrale, introducendo nuove forme di approccio alla rappresentazione, alle drammaturgie e a tutto l'ambiente teatrale.

I valori che vengono progressivamente istituiti nella nuova scena americana sono, per Bonnie Marranca, dominati dalle immagini. Togliendo la supremazia a un teatro *letterale*, il Teatro delle Immagini della nuova scena americana degli anni settanta

¹ Pasolini 1968.

² Cfr. Pasolini 1981, pp.167-187.

³ Questa definizione trova pieno sviluppo principalmente in Cesare Brandi (2000: 31). Pur tuttavia il tempo, oltre che come struttura del ritmo, si incontra nell'opera d'arte, né più sotto l'aspetto formale, ma in quello fenomenologico, in tre momenti diversi, e per qualsiasi opera d'arte si tratti. E cioè, in primo luogo, come durata nell'estrinsecazione dell'opera d'arte mentre viene formulata dall'artista; in secondo luogo, come intervallo interposto fra la fine del processo creativo e il momento in cui la nostra coscienza attualizza in sé l'opera d'arte; in terzo luogo, come attimo di questa fulgurazione dell'opera d'arte nella coscienza.

⁴ Cfr. Twitchin 2016.

⁵ Il testo è ora nella edizione italiana con il titolo *Il teatro immagine: un'introduzione*, in Marranca 2006: 263-269.

fa esplicito riferimento all'elemento aurale e visuale.

Per Marranca è il rifiuto della centralità della parola nel teatro che genera i presupposti per un nuovo orientamento estetico sulla scena. La critica alla supremazia del linguaggio, induce la ricerca teatrale di quegli anni ad attingere ad una ricca e molteplice produzione di immagini da fare *esplodere* sulla scena. L'immagine definisce un elemento che collega la multidisciplinarietà sulla scena, dove la tradizione ridefinisce continuamente nuovi ambiti di esperienza per il pubblico. È il caso di registi come Bob Wilson, Richard Foreman o Lee Breuer.

Marranca giunge a definire questo processo ingenerato dal Teatro delle Immagini come un *rite de passage*. Questa forma richiama esplicitamente relazioni con la tradizione teatrale e non-teatrale. Una forma di contaminazione che richiede anche nuovi strumenti e nuove parole per definirne i contorni e le sue inedite caratteristiche. Su questo piano molti hanno individuato un fondamento della relazione tra il piano teatrale e quello antropologico.

Come hanno evidenziato Richard Schechner e Lisa Wolford⁶, Grotowski ha da subito rifiutato la nozione di teatro come intrattenimento, cercando invece di rivitalizzare la funzione ritualistica della performance come luogo di comunione (con gli altri, con forze trascendenti), funzione che attribuisce alle tradizioni dello spettacolo rituale delle culture tribali e alle radici arcaiche del Teatro occidentale. Attingendo alle immagini sacre del cattolicesimo, così come alla teoria degli archetipi di Jung e allo studio interculturale di Durkheim sui comportamenti religiosi, le produzioni di Grotowski hanno cercato di sfidare il pubblico, confrontandosi con i miti centrali della cultura polacca, provocando gli spettatori a una rivalutazione delle loro convinzioni più profonde.

Questo aspetto evidenzia un'attenzione particolare al valore dell'immagine ed alla

sua capacità di innescare un atto che alcuni hanno definito di profanazione, quasi blasfemo o, ancora, dissacrante⁷.

Nelle note che accompagnano *The Ancestors*, del novembre del 1961, Grotowski afferma che ogni azione teatrale è "costruita", composta. Le tecniche teatrali formano una struttura le cui parti non possono essere alterate.

A Grotowski, infatti, già nella prima fase del suo lavoro interessa soprattutto un aspetto della recitazione che è stato raramente studiato: l'associazione del gesto e dell'intonazione con un'immagine definita. Ad esempio, l'attore si ferma nel mezzo di una corsa e assume la posizione di un soldato di cavalleria alla carica, come nelle vecchie stampe popolari. Questo modo di agire evoca per associazione immagini profondamente radicate nell'immaginario collettivo⁸.

Del resto, Schechner evidenzia come Grotowski, senza mai riconoscerlo apertamente, abbia subito – a suo modo – l'influenza da una parte dei partecipanti agli *happening* e, dall'altra, dell'esempio a lui vicino del regista polacco Tadeusz Kantor. Anche nell'uso del fondamentale termine di montaggio Schechner evidenzia come

Grotowski refers to the theories and practices of Sergei Eisenstein and his myriad descendants in cinema: the assembling of a rapid set of images that taken together lead the spectator to certain themes that are intelligible only in the whole sequence, not in any of its parts experienced separately. Grotowski developed this principle powerfully for theatre. To be effective, he needed highly trained and responsive performers. They were the actual bodies of the montage, the makers of the images, gestures, and sounds⁹.

Per Grotowski, dunque, la concezione del *performer* si impone innanzitutto come colui che è l'artefice di immagini, gesti e suoni, ponendo così un accento decisivo sul versante del *visibile*.

Il percorso filosofico di Merleau-Ponty può essere considerato, per molti aspetti,

6 Schechner, Wolford 2007.

7 Agamben 2005.

8 Cfr. Schechner, Wolford 1997: 43.

9 Ibid.

come una lunga riflessione sull'enigma della visibilità. È nello studio operato da Merleau-Ponty sulla pittura di Cézanne che si sviluppa un aspetto decisivo per la ricerca del filosofo francese. Infatti, la figura di Cézanne è divenuta significativa per il suo tentativo di disvelare le "radici dell'essere", il mistero dell'apparire della visibilità. La pittura diventa così una delle modalità più rilevanti nella ricerca della nuova impresa ontologica del filosofo francese, dove si assiste al dispiegamento dell'Essere¹⁰.

Claude Lefort, curatore delle opere del filosofo francese, ha più volte sottolineato come tutto il pensiero di Merleau-Ponty sia ascrivibile a una lunga e complessa elaborazione sul concetto di visione. Non a caso, il libro trovato accanto a lui il giorno della sua morte, era la *Diottrica* di Cartesio, testo fondamentale, amato e contestato sino all'ultimo giorno della sua vita.

La traccia di Merleau-Ponty, del resto, segna la ricerca e il dibattito che in questi anni si sono sviluppati da Gilles Deleuze a Jacques Derrida, da Jean-Luc Nancy a Jacques Rancière sino a giungere all'importante lavoro su Aby Warburg (e le immagini) compiuto da Georges Didi-Huberman.

La mia convinzione è che la riflessione sul visibile non possa fermarsi alla pittura, ma che debba coinvolgere il molteplice universo delle arti performative.

Performing arts è del resto un concetto che appare già all'inizio degli anni Settanta del secolo scorso. Quasi a testimoniare un nuovo orizzonte concettuale per ciò che riguarda il teatro, la sua implicazione con la visione di un mondo che si colloca al di là della *rappresentazione*.

In una nota del 2 maggio 1959 Merleau-Ponty scrive che avere un corpo significa essere guardati, significa essere *visibili*¹¹.

L'esperienza dell'essere visibili, del disporsi allo sguardo, è chiaramente profondamente connessa con il sapere attoriale. Nell'apprendistato ottocentesco è già ben delineata la consapevolezza del corpo dell'attore che deve disporsi nella condi-

zione di assoluta visibilità. Questo aspetto con i grandi apparati di illuminotecnica diviene un elemento assolutamente preponderante, definendo fonti di luce sempre più individualizzate, scena per scena, in alcuni casi gesto per gesto.

L'esperienza, la funzione e il ruolo della luce ricoprono un ruolo fondamentale nella costruzione della percezione dell'immagine. Non si dà immagine senza luce e la storia delle arti visuali può essere affrontata partendo da questo elemento fondativo.

In questo senso le arti che poggiano sull'esperienza della visione (pittura, fotografia, cinema e teatro) costruiscono costantemente un'utilizzazione della luce.

In *Memorie di cieco*¹², Derrida fa riferimento alla *skiagraphia* (o scialografia) come scrittura dell'ombra ed alla sua assenza di referente. Questa antica, antichissima forma, di trasformare le ombre in immagini attraversa, di fatto, secoli e secoli di storia della rappresentazione. L'inventore del negativo fotografico William Henry Fox Talbot definì la sua invenzione anche come "parola di luce". Nel 1837 realizzò un'immagine fotografica con una scritta dell'alfabeto, il nome del luogo e la data, come a voler mostrare che l'intero alfabeto potesse essere colto nell'immagine. Quella fotografia rappresenta per Derrida il primo supporto ottico ad entrare nel terreno della scrittura e che conduce la scrittura nell'essenza stessa dell'immagine. La *skiagraphia* (che noi conosciamo da più di un secolo ormai attraverso le radiografie, che testimoniano lo stato di varie parti del nostro corpo) è per Derrida una scrittura d'ombra, ricordo simultaneo, ricordo del presente e divisione dell'istante. Questa scrittura d'ombra è lo scarto che determina l'archivio del presente.

In quanto ha a che fare, ancora una volta con un fantasma, con lo spettro che si aggira, indifferentemente, per l'Europa o nella nostra coscienza, con quel fantasma che anima sempre il teatro, con il teatro delle ombre che attraversa trasversale il mondo delle arti performative, sino al

¹⁰ Il riferimento a Cézanne è fondamentale anche per Derrida 2005a.

¹¹ Cfr. Merleau-Ponty 2014: 143.

¹² Derrida 2003.

cinema. Fantasmagoria ancora attiva ed efficace nell'universo della distanza, tele-visiva.

È bene ricordare, attraverso lo studio di Paolo Moreno nell'*Enciclopedia dell'arte antica*¹³, che la *skiagraphia* ha una genealogia molto antica e autorevole, essendo indicata nell'antichità classica di volta in volta come tecnica del "chiaroscuro", come "stile di pittura impressionistica", come "pittura prospettica, illusionistica, teatrale", e ancora come "prospettiva" e "disegno delle ombre". Apollodoros verrà soprannominato *skiagràphos*, proprio per la sua sapiente tecnica di utilizzazione delle ombre e della luce. Nello stesso tempo si addurrà una connotazione dispregiativa proprio per l'effetto illusorio e mendace che questa tecnica sembrava nutrire.

Questa tecnica, peraltro, si sovrappone ad un'altra arte fondamentale ed egualmente illusoria: la scenografia.

La scenografia è la tecnica principale che abita ed esalta lo spazio urbano della festa, il cui nume tutelare assoluto, il *Genius*, è Gian Lorenzo Bernini. Artefice dello spazio urbano che è spazio della trasformazione rituale, della propria ridefinizione, della frantumazione nello spazio della festa, nel tempo sovvertito del rito collettivo.

La scenografia è arte complessa che poggia sulla costruzione delle macchine teatrali e sulla complessa illuminotecnica. Ancora una volta la costruzione della illusoria realtà attraverso i giochi di luci e ombre, del *trompe l'oeil*, della costruzione prospettica, dei tranelli infiniti che muove dalla illusione ottica. La prima parte della parola greca σκιά (*skia*) si riferisce all'ombra, che richiama a sua volta l'elemento metaforico del fantasma. Conosciamo l'importanza del teatro delle ombre in tutte le tradizioni teatrali dal lontano Oriente a tutto il Mediterraneo, dalle Americhe all'Europa. Forma performativa tra le più antiche e che rivela il profondo nesso tra il teatro e le forme sciamaniche.

La seconda parte della parola γράφια (*grafia*) rimanda al disegno ed in generale alla pittura. Anche in questo senso la pittura e la fotografia paiono condividere un legame profondo. L'archivio si nutre inevitabilmente di queste tracce che sfiorano l'illusione, che evocano uno spettro, che inducono una vertigine nell'orizzonte sacro delle apparenze.

Così pure la fotografia richiama una connessione evidente, essendo *photos* il genitivo di *phos*, ovvero la luce.

In una sua nota definizione Peter Brook afferma: «Un uomo attraversa questo spazio vuoto, mentre qualcun altro lo guarda, e questo è tutto ciò di cui ho bisogno perché si inizi un atto teatrale»¹⁴.

In questo senso ci sono, ancora, due corpi nel medesimo spazio, nel medesimo tempo. Questa condivisione noi chiamiamo teatro. Ci sono, ancora, due corpi. E questo molteplice, questo multiplo riverbera in ognuno di questi corpi. La moltitudine che ci abita si intreccia nell'istante di altre moltitudini. Movimento incessante dall'uno al molteplice, dal molteplice all'uno.

La chiamerei una scena, la *scena del soggettile*, se non ci fosse già qui una forza per trafugare ciò che sempre mette in scena: la visibilità, l'elemento della rappresentazione, la presenza di un soggetto, addirittura di un oggetto. Soggettile, la parola o la cosa, esso può prendere il posto del soggetto o dell'oggetto, non è né l'uno né l'altro¹⁵.

Antonin Artaud chiama in causa questo concetto, inventa questa parola per descrivere i suoi disegni, chiama questa parola in relazione alle figure che si agitano in ciò che egli disegna. Jacques Derrida legge l'opera di Artaud come un superamento della metafisica, intesa heideggerianamente come soglia dello stare sul limite, limite che non è né dentro né fuori.

Questo limite, bordo, piega, traccia indicibile è il luogo che marca la scena di questo nuovo secolo.

E questa esperienza si intreccia nell'impossibile, nell'indicibile, nell'irrappresentabile che si agita da Artaud sino a qui.

¹³ Moreno 1966.

¹⁴ Brook 2005: 4.

¹⁵ Derrida 2005b: 85.

La scena è vuota. Corpi e figure di corpi procedono per frammenti esplosivi, dove le mille lingue si intrecciano.

Vi è un'idea in quest'opera. Quella di due colonne e di due tronchi, le due parti laterali dell'essere di cui ciascuna è un'unica salita, come i tronconi di un corpo mutilato quando nella tomba, segreto crogiolo dell'uomo che lo preparava, i due tronchi del respiro esplosivo si condensano come delle mammelle, mammelle sospese da un focolare che arde sopra quest'uomo arcano che tormenta in sé la materia per farne uscire degli esseri al posto di ogni idea. – E i tronchi laterali dell'anima sono i membri di quest'idea. L'idea andrà. Dove andrà. Andrà, ma questo non andrà. La coscienza la vomiterà. Rullo che rulla nella rotula mentre l'essere si farà sull'oscuro focolare della sua sinovia. E dov'è la sinovia? In questi globuli esplosivi del corpo, che ogni anima tiene sospesi nel suo vuoto per bombardarne gli atomi di un essere che non esiste¹⁶.

È a partire dalla sinovia, dal liquido che il corpo stesso produce e secerne per lubrificare le articolazioni, che Derrida descrive l'azione di Artaud nei termini di una esplosione testuale, uragano letterario evocato in ogni piega, in ogni piaga delle parole, che continuamente chiama in vita il luogo vuoto del tormento e della mutilazione.

Il corpo artaudiano «*tormenta in sé la materia per farne uscire degli esseri*, cosa che egli in questo modo nasconde e mostra, luogo del tormento, in altre parole del lavoro, e sotto la mano, una sola mano, la materia fallica e uterina, il proiettile e l'orifizio del parto»¹⁷. In questo carnale movimento Derrida ravvisa il luogo in cui appare il soggettivo matriciale, il doppio organo di una genitrice fallica, padre e madre nello stesso tempo. Momo-Artaud non può che dire «e io sono il padre-madre/ né padre né madre, / né uomo né donna»¹⁸.

In questa faglia assoluta la separazione cova, si nutre, abita. Vita pulsante di un paradigma dissociativo dove la moltitudine identitaria è tradizione e destino, dove

la tragedia apre ad una via molteplice, infinito incontro di pluralità infinite che compongono una comunità inconfessabile, una comunità inoperosa, una comunità di individui dalle mille lingue, dalle mille forme, dai mille piani.

Il teatro è luogo molteplice, un luogo di congiunzione tra chi fa l'atto di agire e chi fa l'atto di vedere¹⁹.

Nello sguardo di Derrida su Artaud prende spazio «il gettato gettante, il soggettivo tuttavia non è niente, niente se non un intervallo solidificato *tra* il sopra e il sotto, il visibile e l'invisibile, il davanti e il dietro, l'aldiquà e l'aldilà»²⁰.

Secondo Derrida è proprio attraverso il soggettivo che

il movimento del motivo assicura la sinergia del visibile e dell'invisibile, in altre parole della pittura teatrale, della letteratura, della poesia e della musica. Senza totalizzazione e tenuto conto della parete soggettiva, di questa dissociazione nel corpo dalla quale sarà sempre contrassegnata la singolarità dell'evento fatto opera²¹.

Didi-Huberman ricorda come Merleau-Ponty parlasse della carne come dell'«avvolgimento del visibile sul corpo vedente, del tangibile sul corpo toccante»²². Secondo Didi-Huberman questo può essere definito come un effetto di ritorno e di rivolgimento. Atto che concerne prima di tutto lo sguardo. «Concerne tutto ciò che crea l'abisso del quadro: ciò per cui, non appena crediamo di vedere un quadro, siamo di fatto *guardati*»²³.

In questa prospettiva Didi-Huberman richiama alcuni aspetti significativi tra la carne, la ferita, l'immagine aperta del corpo e di quegli elementi che segnano la maestria connessa all'immagine. Per Didi-Huberman risiede soprattutto nel lembo (*pan*) una qualità essenziale che riesce a indicare l'effetto, tanto strutturale quanto fenomenologico, attraverso cui l'*extensum* del quadro giunge al proprio *punctum*, e

16 Artaud 2002: 259.

17 Derrida 2005b: 80.

18 Ibid.

19 Sul paradigma dissociativo nell'attore rimando a Tolledi 2015.

20 Derrida 2005b: 30.

21 Ibid.

22 Didi-Huberman 2008: 39.

23 Ibid.

nel medesimo tempo, allo *spatium*- profondità implicata, intensa, temporale. Per Didi-Huberman il lembo definisce una straordinaria capacità di metamorfosi del quadro, l'estremità pungente del «dibattito della treccia nel piano»: designerebbe il quadro nel suo effetto di *piano pungente*.

Questo elemento determina un effetto paradossale. Qualcosa che pertiene all'ordine dell'istante, della scansione, del supplemento, del fantasma. Esso fa da punzone (apertura, buco, macchia, taglio, impressione), il punzone figurale del fantasma nella chiusura del quadro. Ha a che fare con il dettaglio, o piuttosto con il brandello, con la sua folgorazione²⁴.

Si tratta, quindi, anche di individuare quest'espansione nel lembo di pittura. In quanto effetto metamorfico, il lembo è un al-di-qua (un rovescio, una dislocazione) della metafora; interviene come acqua torbida, o addirittura come catastrofe, nell'elemento iconografico della pittura figurativa. In quanto pungente, è ancora un al-di-qua, una «dislocazione locale» del piano e del reticolo; *planus* in latino indica il piano, l'unito, il chiaro e l'evidente:

«ciò che va da sé»; il lembo sarebbe invece un effetto di delegittimazione dell'evidenza, potremmo definirlo una violenza, una precipitazione dell'ostacolo e della profondità, del tattile e dell'ottico, del corpo e del quadro, del desiderio e dell'ideale, del visto e del non-visto, del locale e del globale, e infine della bellezza e del lutto²⁵.

Nella tradizione sapienziale ebraica il termine *Shekhinah* è legato al verbo כָּשַׁח (*sciakhàn*), dimorare, e può essere inteso come “dimora”, “abitazione”. Nella tradizione teologica ebraica indica la presenza fisica di Dio. Inoltre, alcuni considerano la *Shekhinah* come manifestazione femminile della presenza divina. La radice *škn*, secondo alcune suggestioni non supportate da concreti elementi validi, fa riferimento al concetto di *skênê*, che prima di segna-

re lo spazio della scena indica la tenda, il panno, il pan, il sipario che chiude ed apre alla vista, che definisce l'attimo in cui l'immagine appare o scompare²⁶.

Per Didi-Huberman ogni spettacolo interroga la nostra intima *capacità di vedere*²⁷.

C'è alla base della fascinazione che provoca uno spettacolo una sorta di “spaziosa solitudine”, su cui si sovrappone una “luminosa solitudine”. Didi-Huberman scrive alcuni frammenti in merito alla messa in scena dello spettacolo *Félicité*, trasposizione teatrale del racconto di Gustave Flaubert *Un cuore semplice*. Queste considerazioni accompagnano la costruzione della messa in scena di uno spettacolo, «in un momento in cui l'attrice non ha ancora costruito lo spazio di questo dolore». Perché, evocando *Félicité*, la protagonista, Didi-Huberman richiama il demone dell'analogia: l'immagine de *La Merlettaia* di Vermeer, a cui egli crede che l'opera teatrale faccia riferimento.



FIG. 1. JOHANNES VERMEER, LA MERLETTAIA

L'immagine del quadro di Vermeer pone delle domande a Didi-Huberman: i suoi occhi sono aperti o chiusi?

24 Il chiaro riferimento è a Barthes 1980. Questo elemento consente di evidenziare che Barthes non aveva trascurato di segnalare la «forza di espansione» del *punctum*.

25 Didi-Huberman 2008: 42.

26 Scholem 1980: 133. Per l'autore, il termine *Shekhinah* è da intendersi come, letteralmente, domicilio di Dio nel mondo.

27 Didi-Huberman 2011: 67-78.

Le domande aprono ad una sovrapposizione di piani: pittura, teatro e sogno si intrecciano, moltiplicano, trasformano lo spazio e la percezione del tempo. Un senso di indecisione permea la visione. «Gli occhi sono (qui pittoricamente, là teatralmente, altrove oniricamente) aperti e chiusi. La testa si china leggermente su un'opera astratta – una macchia di blu»²⁸. «È un gesto quasi assopito, uno sguardo introverso. Ed è esattamente un *atto immobile* (non è stato immobilizzato, fu immobile per essenza, da sempre), un evento discreto, ma sconvolgente, della memoria»²⁹.

L'incertezza dell'immagine sembra, dunque, aprire un varco, uno squarcio, una faglia nel procedere lineare del tempo, incide un piano confuso di tempi, dove passato, presente e futuro si mischiano, si stravolgono, si ridefiniscono verso un incessante processo di mutamento.

Questo è il versante teatrale per quello che Didi-Huberman ha sapientemente affrontato nel concetto *attualissimo* di *Nachleben* in Aby Warburg³⁰ o nell'altrettanto fondativo concetto di *Eingedenken* di Walter Benjamin³¹.

La *sopravvivenza* del concetto di Warburg e la potenzialità (tutta da ri-scoprire) del passato dentro il futuro per Benjamin, sono pronte ad esplodere nell'immagine dentro al quadro, nell'azione sulla scena teatrale, nella esperienza assoluta del sogno.

Atti perpetrati, o il loro ricordo: «qui sopravanzando, là rammemorando, al futuro, al passato, in un'apparenza falsa di presente», come Mallarmé esige dal gesto teatrale. Ecco lo spazio quotidiano dei nostri personaggi. La durata di un mezzo secolo delle loro parole. Non accade nulla? – Filo intessuto di noia, arcolao del tempo, movimenti troppo ripetuti per non descrivere un'inerzia assoluta. Non succede niente [*rien ne se passe*], ma allora *qualcosa passa* [*quelquechose passe*]: il respiro, il soffio, l'aura di un'assenza. Antiche presenze, Virginie, «Monsieur», e il loro ricordo che aleggia su ogni cosa. Vale a dire che un lutto, da sempre, abitava il quotidiano.

Che è dissimulatore, portatore di tutte le stranezze e di tutte le estasi del tempo³².

Dentro l'immagine, ai bordi di essa (e sempre nel solco della sensibilità proustiana) «si muove la segreta capacità distruttrice del quotidiano. L'infinita usura del neutro. L'onnipotenza mortale della memoria»³³. Proust indica con precisione assoluta che «ogni sguardo che nasce dall'abitudine è una negromanzia e ogni viso che amiamo è uno specchio del passato»³⁴.

Così si dischiude lo sguardo verso uno spettacolo che produce l'incessante movimento della memoria verso il desiderio della solitudine, dell'amare, del lutto, verso la scelta inspiegabile di mettersi improvvisamente a giocare.

In questo accadere dell'immagine, le folgorazioni temporali divengono folgorazioni di luogo. Uno dei segreti della fasciazione che l'immagine esercita risiede nell'alternanza del vicino e del lontano. *La Merlettaia* è un quadro piccolissimo. Parla, silenziosamente, della vicinanza. Per Didi-Huberman il suo è un gesto sonnambulo, dallo sguardo introverso. *Still life*, prossimo alla natura morta.

Ma nei minuscoli lembi del tappeto verde, nel punto esatto in cui il colore crea quelle goccioline luminose, *si apre* un istante indeciso, liquefatto, *che si allontana*. Sotto la palpebra della fanciulla, si apre un paesaggio un paesaggio intimo che si perde, senza orizzonte, nell'ombra di un cuscino³⁵.

Come in Derrida, anche per Didi-Huberman lo spazio della visione riguarderebbe il fantasma.

E visto che al suo interno la malinconia si è fatta estensiva, luminosa, questo stesso spazio non sarà un *extensum* (una grandezza reperibile e misurabile, un piano), ma un puro *spatium*, una profondità implicata, indecisa ma intensiva, e anche in questo caso si viene a creare un effetto di «lembo» – spazio del *pan*. Questo spazio di ambiguità (spazio doppio del teatro)

28 Ivi: 69.

29 Ibid.

30 Su questo argomento risulta centrale il lavoro di Didi-Huberman 2006.

31 Bloch, Benjamin 2017.

32 Didi-Huberman 2011: 69-70.

33 Ivi: 70.

34 Proust 1995: 164.

35 Didi-Huberman 2011: 71.

riguarda sia la pura superficie (la carta dell'atlante, il tessuto della merlettaia, la piccola tela colorata di Vermeer) sia qualcosa di simile a un vertiginoso richiamo della profondità³⁶.

Sigmund Freud, a proposito della figurazione del sogno, dice che essa permette di trasformare il tempo in puro spazio – in immagini, in simultaneità visive, perfino contraddittorie tra loro: grazie a questo processo l'immagine di un sogno può rappresentare *anche* il suo contrario.

Secondo la lezione freudiana i sogni sono segnati da una cifra egoistica e non sono ossessionati dalla necessità di essere capiti dagli altri. L'immagine del sogno ingaggia una sfida insuperabile per la memoria di ognuno. Anche in questo caso Didi-Huberman richiama una analogia forte all'ipnosi o al sonnambulismo, in quanto l'immagine onirica si trasforma in *atto*, un atto che coinvolge più persone. Come già abbiamo detto è *l'atto* che qualifica l'orizzonte del teatro. Questa specificità viene definita da Didi-Huberman come una trasfigurazione della solitudine in personaggi che sanno ascoltarsi nella loro più profonda intimità.

Vi è per Didi-Huberman uno spazio di *somiglianza interminabile*. «Il sogno è vicino alla regione in cui regna la pura somiglianza. Tutto vi è sembianza, ogni figura è un'altra figura, è simile a un'altra e ancora a un'altra, e questa a un'altra. Cerchiamo il modello originario, vorremmo essere rinviiati a un punto di partenza, a una rivelazione iniziale, ma non ve ne è: il sogno è il simile che rimanda eternamente a ciò che è simile»³⁷.

Questa interminabile somiglianza avvicina all'angoscia, stabilendo un nesso perturbante tra il sogno, l'angoscia ed il teatro. Luci e ombre vi disegnano delle frontiere paradossali: la notte di colui che veglia e guarda, la luce di colui che sogna ad alta voce. Scriveva Ludwig Binswanger che «sognare significa: non so quel che mi succede», determinando così un tratto

ontologico che è proprio dell'angoscia³⁸. Il teatro, in questa direzione, diviene una veglia paradossale, uno sguardo della notte. E il sogno è uno spazio doppio, in quanto non è né veglia, né sonno, semmai le due cose mescolate assieme.

Il riferimento che Didi-Huberman fa a Vermeer è particolarmente importante, in quanto l'artista secentesco apre alla pratica della immagine fotografica attraverso la costituzione di una macchina proiettiva della luce che, posandosi sul foglio attraverso un gioco di specchi e rifrazioni, costruisce un legame – illusorio o fondativo, poco importa – della immagine dotata di un effetto di realtà. Del resto, la relazione tra quadro e scena è già una consuetudine consolidata nelle opere di Caravaggio e in tutta la tradizione naturalistica del XVII secolo.

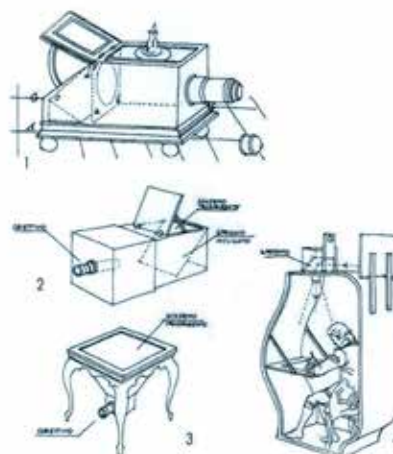


FIG. 2. JOHANNES VERMEER, CAMERA CHIARA

Anche per Didi-Huberman sembra si faccia strada il paradigma dissociativo, che trova il proprio fondamento già in Jean-Martin Charcot che egli ha avuto modo di studiare nello straordinario lavoro sull'invenzione dell'isteria e sulla costruzione dell'immagine sociale della donna isterica³⁹.

Effetto disgiuntivo, il *pan* è un effetto di non-senso. È ciò per cui l'*Ineinander*, l'U-

³⁶ Ivi: 72.

³⁷ Didi-Huberman utilizza la definizione di *somiglianza interminabile* di Maurice Blanchot, presente nell'opera *Lo spazio letterario*.

³⁸ Ludwig Binswanger è stato studiato da Didi-Huberman in quanto egli ha avuto in cura per diversi decenni Aby Warburg. La citazione si trova in Binswanger 1995: 121

³⁹ Didi-Huberman 2020.

no-nell'Altro, funziona non come traccia dell'Uno (dell'Uno-nell'Uno), ma come sua reale e immediata *alterazione*. Didi-Huberman chiama, ancora una volta, in gioco Proust, il quale definiva questo fenomeno *estasi del tempo*, intendendo «isolare, immobilizzare – la durata di un lampo – un po' di tempo allo stato puro»⁴⁰. Il termine *pan* è infatti innanzitutto proustiano. L'effetto di lembo (*pan*) sarebbe innanzitutto l'effetto, raccontato da Proust, del celebre piccolo lembo di muro giallo: «Alla fine, fu davanti al Vermeer [...] e - infine - la preziosa materia del minuscolo lembo [*pan*] di muro giallo. Le vertigini aumentavano; lui non staccava lo sguardo, come un bambino da una farfalla gialla che vorrebbe catturare, dal prezioso piccolo lembo di muro giallo»⁴¹. Evidenza dell'immagine che si fa scena teatrale, spazio della sospensione di un gesto che diviene azione.

L'attuale dominio dell'immagine, affrontato tra gli altri dai discorsi di Jean-Luc Nancy e Jean Baudrillard, richiama una dimensione che eccede il reale e lo ridefinisce. Questo dispositivo rimanda alla essenzialità di una sfida epocale che riguarda la ridefinizione dello statuto stesso dell'immagine. Questa prospettiva guarda al fondamento della pratica teatrale contemporanea e dell'assoluta urgenza di costruire uno spazio dove la comunità sia in grado di tracciare un orizzonte di conoscenza e di trasformazione.

La pratica del sapere teatrale fonda la propria complessa tradizione nella connessione tra l'articolata conoscenza attoriale e la densa esperienza dello sguardo dello spettatore.

Il grande attore giapponese Yoshi Oida richiama dalla tradizione del teatro classico giapponese il termine *Riken-no-ken*, ovvero sia lo “sguardo fuori dallo sguardo”. È una definizione usata da Zeami nel suo famoso trattato *Il segreto del teatro Nô*⁴². In questo importante manuale di apprendistato attoriale, Zeami richiama alla capacità dell'esecutore di separarsi dal proprio corpo e dalla propria performance per giungere

a valutare la propria tecnica *dal di fuori*. Il contrario di quello che viene definito *gaken*, o “visione di sé”, concetto che si riferisce a una visione ristretta ed egocentrica, che viene nettamente respinta in quanto consente all'esecutore di cadere facilmente nell'auto-compiacimento e nei *cliché*.

Yoshi Oida afferma infatti che

Somewhere between the subjective and objective, another element is born. The artistic sense is not from inside or from outside. As an actor you look at every aspect of yourself (thought, emotion, movement) from the inside, but at the same time you look at your image from the outside. Then you can act. When you do this something emerges, a strange psychological state. This phenomenon is beyond logical explanation. It has no logic, no words, no intelligence, but with experience you will start to understand⁴³.

Più oltre Oida afferma che *Riken-no-ken*, non è uno sguardo dal di fuori di sé, semmai è da considerarsi come uno sguardo da dietro su sé stessi. L'apprendistato di Yoshi Oida, che si richiama ad un'antica tradizione vivente del teatro giapponese fa continuo riferimento alla dinamica tra visibile e invisibile, che permea l'apprendistato ed il continuo lavoro dell'arte dell'attore. Un'arte in carnale e continuo e costante contatto con lo sguardo dello spettatore. L'immagine dell'attore si dà allo sguardo dello spettatore nel divenire del farsi teatrale.

Yoshi Oida richiama la propria infanzia, il ricordo dei film con protagonisti i Ninja che potevano diventare *invisibili* a proprio piacimento.

Per Yoshi Oida si fa molto presto strada la consapevolezza che possedere tecniche inusuali possa consentire di realizzare qualcosa che appare impossibile allo sguardo. Pratica che richiede anni di duro lavoro, e un apprendistato continuo.

Per Yoshi Oida non si tratta di mostrare la propria presenza o di esibire la propria abilità tecnica. Piuttosto si tratta di:

revealing, through acting, 'something else', something that the audience doesn't encounter in daily life. The actor doesn't demonstrate

40 Proust 1993: 222.

41 Didi-Huberman 2011: 77.

42 Zeami 2012.

43 Oida, Marshall 2010: p. 27.

it. It is not physically visible, but, through the engagement of the onlooker's imagination, 'something else' will appear in his or her mind. For this to happen, the audience must not have the slightest awareness of what the actor is doing. They must be able to forget the actor. The actor must disappear⁴⁴.

L'abilità dell'attore, per Yoshi Oida, come per molti altri maestri di diverse tradizioni teatrali, non è mostrare la propria maestria tecnica, semmai è la capacità di rendere invisibile questo continuo processo che fluisce dinnanzi allo sguardo del pubblico.

Il Maestro Okura, un famoso insegnante di Kyogen, ha definito la connessione tra corpo e scena. In giapponese il termine scena viene definito dalla parola *butai*. Essa è composta dal termine *bu*, che sta a significare la danza e il movimento, e il termine *tai* lo spazio scenico vero e proprio. La traduzione letterale indicherebbe quindi *il luogo della danza*. Ma il termine *tai* significa anche *corpo*. Quindi potremmo definire *butai* come *il corpo danzante*. Accogliendo questa definizione del termine *butai*, che cosa è il performer? Okura definisce il corpo umano come "il sangue del corpo danzante". Appena il performer entra sulla scena, lo spazio diviene vivo. Secondo Yoshi Oida non è il performer a danzare, ma – attraverso il suo movimento – è la scena che danza⁴⁵.

La sapienza del performer risiede nella sua capacità di rendere la scena viva.

In questa faglia, delicata e antica, risiede l'antica e attualissima necessità di dare vita alle immagini, di dare uno spiraglio alla verità e all'illusione. Alla conoscenza e alla redenzione di un soggetto confuso, ai bordi di una comunità senza comunità.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben G. (2005), *Profanazioni*, Nottetempo, Roma.
- Artaud A. (2002), *Œuvres Complètes, XIX, Cahiers de Rodez (décembre 1945-janvier 1946)*, Gallimard, Paris.
- Barthes R. (1980), *La camera chiara*, tr. it. R. Guidieri, Einaudi, Torino.
- Binswanger L. (1995), *Sogno ed esistenza*, tr. it. L. Corradini, C. Giussani, SE, Milano.
- Bloch E., Benjamin W. (2017), *Ricordare il futuro. Scritti sull'Eingedenken*, tr. it. S. Marchesoni, Mimesis, Milano.
- Brandi C. (2000), *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino.
- Brook P. (2005), *La porta aperta*, tr. it. M. D'Amico, Einaudi, Torino.
- Derrida J. (2003), *Memorie di cieco*, tr. it. A. Cariolato, F. Ferrari, Abscondita, Milano.
- Derrida J. (2005a), *La verità in pittura*, tr. it. Pozzi G., Pozzi D., Newton & Compton, Roma.
- Derrida J. (2005b), *Antonin Artaud, forsennare il soggettile*, tr. it. A. Cariolato, Abscondita, Milano.
- Didi-Huberman G. (2006), *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, tr. it. A. Serra, Bollati-Boringhieri, Torino.
- Didi-Huberman G. 2008, *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*, tr. it. S. Guindani, Il Saggiatore, Milano.
- Didi-Huberman G. (2011), *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, tr. it. C. Tartarini, Bollati Boringhieri, Torino.
- Didi-Huberman G. (2020), *L'invenzione dell'isteria Charcot e l'iconografia fotografica della Salpetrière*, R. Panattoni, G. Solla, Marietti1820, Bologna.
- Marranca B. (2006), *American Performance 1975-2005*, tr. it. V. Valentini, Bulzoni, Roma.
- Merleau-Ponty M. (2014), *Il visibile e l'invisibile*, tr. it. M. Carbone, Bompiani, Milano.
- Moreno P. (1966), *Le tecniche dell'arte antica*, in *Enciclopedia dell'arte antica*, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma.
- Oida Y., Marshall L. (2010), *An Actor's Tricks*, Bloomsbury Methuen Drama, London-New York.
- Oida Y., Marshall L. (1997), *The Invisible Actor*, Routledge, London-New York, 1997.
- Pasolini P.P. (1968), *Manifesto per un nuovo teatro*, «Nuovi argomenti», n.s., 9, gennaio-marzo 1968.
- Pasolini P.P. (1981), *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano.
- Proust M. (1993), *Alla ricerca del tempo perduto. Il tempo ritrovato*, tr. it. G. Raboni, Mondadori, Milano.
- Proust M. (1995), *Alla ricerca del tempo perduto. La parte dei Guermantes*, tr. it. G. Raboni, Mondadori, Milano.
- Schechner R., Wolford L. (1997), *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, London and New York.
- Scholem G. (1980), *La Kabbalah e il suo simbolismo*, tr. it. A. Solmi, Einaudi, Torino.
- Tolledi F. (2015), *Destino e tragedia*, in Id., *Teatro e guerra*, Astragali Edizioni, Lecce, pp. 95-104.
- Twitchin M. (2016), *The Theatre of Death. The Uncanny in Mimesis Tadeusz Kantor, Aby Warburg, and an Iconology of the Actor*, Palgrave, London.
- Zeami M. (2012), *Il segreto del teatro Nô*, a cura di R. Sieffert, tr. it. G. Bartoli, Adelphi, Milano.

44 Oida, Marshall 1997: XVII.

45 Ivi: XVIII.