

## L'attore come presenza

### § 1 *Il mito della rovina come gesto d'amore*

Non c'è niente da fare: se vuoi catturare un classico, farlo vivere, rileggerlo, te lo devi riprendere, in qualche modo riportarlo alle condizioni di un grado – zero di scrittura, in cui ne riplasmarne i contenuti, e farli germinare su un terreno di senso proprio, scavalcandone la lettera, per scendere su un terreno originario, in cui i significati divengano più plastici, si ristrutturino, plasmando il mito attraverso l'immagine della rovina.

Il mito della rovina, espressione strana, eppure quanto novecento ha dovuto scegliere questa via impervia, riprendendo un oggetto arcaico, e ricostruendone il senso originario, secondo una decifrazione fluida del mito, che trova nella spontaneità dell'idea, nel valore pulsante della ricostruzione di senso di un oggetto, insomma, in quello che forse Roland Barthes avrebbe chiamato *amore*.

Amore per una ricostruzione dell'oggetto d'arte, che lo stacchi dal piano meramente rappresentativo, per farne un oggetto d'esperienza, via d'entrata ad una forma di passaggio di ricostruzione del sé, rispetto ai valori sedimentati nell'oggetto, che si fa rovina, testimonianza di un passato che può illuminarsi solo da un punto preciso del presente: riconquistare il valore di una cosa, scavare con le proprie mani, forse anzitutto dentro se stessi, per tornare a far questione del valore di un oggetto per sempre perduto, se chiuso dentro a quel tessuto di regole che ne preserva il valore.

La rovina è feconda, non materiale inerte, ma luogo in cui sbocciano sensi e paesaggi, come accade in Piranesi: la rovina è tale solo se vuol essere riportata in vita, riutilizzata, resa fertile da un nuovo punto di vista, vuole rioffrire i propri materiali, perché si facciano di nuovo teatro alchemico della materia, perché ritrovino il loro respiro. La porosità della pietra lisa si fa piccolo ricettacolo di vita, accoglie nuove ramificazioni, chiama per essere vista come punto di origine di nuove presenze.

Nulla di più lontano dall'idea di restauro, perché nessuna archeologia è ormai possibile :la rovina è lì perché la si possa reinventare. Questo, da sempre, il destino originario del mito, ben da prima di Sofocle.

Così Igor Stravinsky rileggeva, in pieno novecento Oedipus o il Settecento napoletano ricostruendoseli completamente, cercando un loro significato originario, che potesse scavalcare il valore filologico dell'oggetto in nome di un amore per il loro potenziale estetico, infischiosene bellamente della metrica latina o della strumentazione d'epoca: l'operazione mirava alla consistenza

mitica di quegli oggetti, ad una scommessa sulla capacità di generare sensi e immagini, che potessero illuminare anche il senso di una tradizione. Nessuna arbitrarietà, nessun capriccio, o meglio, solo quello, in una appassionata riappropriazione del senso nascosto di un materiale musicale, delle sue cesure interne, dei suoi ganci inconsapevolmente tesi al futuro: un progetto rigoroso, che ricolloca il valore strutturale dell'oggetto, le sue potenzialità grammaticali su un nuovo livello, fatalmente distante dall'originario, e proprio per questo intimamente dialogante.

Ma con cosa dialoga la rovina, per vivere in una regione fertile? Prima di rispondere, prendiamo due citazioni dalla *Poetica* di Aristotele. Il motivo della scelta, nell'economia del nostro discorso, è semplice: quel testo che dialoga strettamente con il mito di Edipo nella lettura sofoclea, in nome di una lettura che vada all'essenza narrativa, formale, dell'essenza a montaggio del racconto, in una direzione che segnerà irreversibilmente, e con molti equivoci fortunati, la ricezione della forma tragica stessa.

*«Bisogna che, anche senza il vedere, il racconto sia composto in modo tale che chi ascolta lo svolgimento dei fatti sia preso dai brividi e dalla compassione in seguito agli avvenimenti, il che si potrebbe provare ascoltando il racconto dell'Edipo»<sup>1</sup>.*

*«È possibile che si agisca, sì, però si compia l'atto terribile in una condizione di ignoranza e poi, in seguito, si riconosca la parentela, come l'Edipo di Sofocle»<sup>2</sup>.*

Catarsi, empatia intellettuale, rovesciamento e riconoscimento aprono la via all'acquisizione del valore universale della figura tragica: l'oggetto è là, costruito in tutti i dettagli e le forme di fusione che offre Mimesi, mentre il momento catartico si fa scambio di punti di vista, fra lo spettatore, che vede i valori della propria vita, le incertezze interne alla ricerca della felicità, espresse nella vicenda del personaggio tragico e il personaggio stesso, il cui orizzonte ora guarda verso lo spettatore, lo interroga silente. Il brivido è distanza e massima vicinanza al tempo stesso: l'agire in condizioni di ignoranza è un'esperienza estrema e diffusa, perché oggettivata nella struttura della forma narrativa.

Certo, quanto scrive Aristotele, lo comprendiamo e non lo comprendiamo, non viviamo, non abitiamo più, quella dimensione antropologica, non giochiamo più dentro quella costellazione culturale, che in noi si è fatta ferita, perdita, ma anche nuova condizione di pensabilità, possibilità di riavvicinamento a un perduto, forma nuova di impossessamento.

Forse non vedremo più figure che agiscono, forse saremo agiti. O forse non vedremo proprio, ma saremo visti dal personaggio tragico, in un riattraversamento della nozione di senso, in cui il vettore del cono visivo si rovescia, fatalmente. Tragedia di sensi e tentativo di ridare valore alla figura tragica, aldilà di un lavoro troppo marcato sull'*esibizione* dell'attore che, per inciso, detestava anche Aristotele. Stiamo guardando a una nozione differente del lavoro d'attore, che ne propone, in forma del tutto diverso, i contorni della sua presenza: non una figura da contemplare su una sedia, ma da *avvertire*, da sentire sulla propria pelle, come primo ricettacolo di profondità sempre più dense.

---

<sup>1</sup> Aristotele, *Poetica*, a cura e tr. it. di P. Donini, Einaudi, Torino 2008, p. 93.

<sup>2</sup> Aristotele, *Poetica*, cit., p. 97.

La presenza opacizza la sua individualità, per diventare di nuovo figura del Mito, ma in un senso ben lontano dalla poetica aristotelica: l'attore partecipa, completa, controlla quello che un altro deve fare: per Aristotele il pensiero del lettore, e un progetto etico. E per noi? Cosa ci rimane, ora?

## § 2 *Punti come presenza, punti come origine*

Sarà perché non mi sono mai occupato seriamente di teatro (ho già abbastanza problemi con il mio corpo così), sarà perché alcuni pensieri mi tornano in mente continuamente, ma sento il bisogno di radicare questo discorso sul terreno legato alla filosofia del suono. In quel contesto, si ricorre ad una distinzione che ha una sua qualche utilità, fra suono come segno della presenza della cosa e cosa materiale come luogo di origine del suono stesso.

Sembra complicato, ma è molto semplice: si tratta di poter distinguere fra idea di causalità e nozione di provenienza<sup>3</sup>. La cosa è origine del suono, il suono è sempre il prodotto di una interpolazione con la cosa, di un interagire con essa, o di un suo muoversi: il suono è così segno della presenza della cosa, un suo indice. La relazione segnica, tuttavia, va completata con quest'altra idea: la cosa è anche origine, orizzonte di provenienza del suono.

Riempita di un senso dinamico, quella relazione meccanica, che pone il suono come segno della presenza della cosa, comincia a muoversi, a prendere un altro spessore: il suono diffonde la presenza della cosa nello spazio, la trasforma in impronta sonora, mette la sua struttura in movimento, in una dialettica spaziale che ha a che fare soprattutto con la matericità della cosa, la sua densità, la sua consistenza. La presenza della materia, dell'espandersi delle sue fibre, sta sbocciando nello spazio, meglio ancora in quella regione spaziale che sta *tutta intorno* alla cosa.

Le vibrazioni intime del suo essere materiale, si diffondono, riempiono, marciano: volendo calcare la mano, potremmo dire che si fa avanti quasi un pensiero espressivo della materialità, del suo debordare dinamicamente nello spazio, nella sua capacità di muovere la sua presenza attorno a noi, fino a farla danzare, o dialogare, con noi. Per quanto rimanga ferma, statica la cosa si muove nel suono: ma questo gioco con la provenienza può diventare un vero strumento espressivo di impossessamento di un ambiente, in cui la proprietà della cosa si fa dinamica. Il colore, scriveva Piana, inerisce alla superficie dell'oggetto, mentre il suono lo lascia esplodere attorno a noi: sussurro, gemito, urlo, eco, riverbero, tutte queste proprietà sonore delle cose si muovono ormai nel mondo, diventano modalità atmosferiche, per usare una parola che qualche motivo sta riprendendo vigore nel dibattito estetico.

Se la cosa occupa un punto materiale nello spazio, ora si slabbra, si espande: ma che il movimento si fa riempimento si riverbera anche sulla sua origine, sul corpo sonoro perché ora il punto non è più stasi raccolta, luogo collocato, ma presenza incombente di una risonanza. Quest'aspetto ha un'ultima, fortissima, conseguenza fenomenologica, perché la risonanza, a sua volta, disegna uno spazio, isola certamente un ambiente per riempirlo di vita, come accade per la voce che ha appena

<sup>3</sup> Per questa distinzione, vedi Giovanni Piana, *La notte dei lampi*, Guerini e Associati, Milano, 1988 in particolare «Colori e suoni» Il testo è reperibile in formato digitale e scaricabile gratuitamente presso <http://www.filosofia.unimi.it/~giovannipiana/colori/cls0000.htm>

risuonato dietro di me, o dentro a un luogo della mia memoria: spazio e tempo si afferrano, dialogano di nuovo, ognuno dà all'altro un qui e un ora.

Che quel processo sia breve o lungo, che quel segmento temporale si ingrossi o si restringa, non ha, in fondo, molto valore: ha valore, invece, un movimento della presenza che sta fra la cosa e l'ascoltatore, che apre un nuovo spessore di senso rispetto alla materia dell'oggetto, che ha brillato, ha attratto, ha mosso verso di sé, implacabilmente: la nozione di segno, e di presenza, potremmo ripensarle da qui, non certo volgendoci verso un'elencazione, che sarebbe impossibile e un po' sterile, ma nell'apertura di uno spazio collaborativo fra presenza materica dell'oggetto che si muove e ascoltatore che ne avverte i processi, e le trasformazioni, che ne mutano le potenzialità narrative.

Va aprendosi, impercettibilmente, una metamorfosi dell'oggetto sonoro, racchiusa tutta nello spazio dell'intendere: ascolto i suoni translucidi delle ottave alte del pianoforte, e il senso del vetro, dell'acqua, della leggerezza, del chiaro si condensano in un' evocazione che rimanda al senso di una cosa, ad una sintesi possibile. Fra i mille rumori che mi circondano riconosco la voce di un amico o il suono di un violino, non sono necessariamente i suoni più intensi, ma colorano affettivamente un ambiente. Ne rievocano la vita, il ritmo, come accade per la fragranza un profumo : lo spazio dell'ascolto è anche piano della metamorfosi, dove il suono segno di presenza si trasforma in vettore immaginativo, che allude al piano di immagini che si affacciano in maniera implicita, che spingono dentro al processo percettivo verso una forma di valorizzazione.

Melodia, voce di un amico, suono di violino: sono affastellati lì, intorno al pieno della percezione, ma ancora in penombra, mentre l'ascolto li mette a fuoco, li sbalza dall'ambiente in cui erano immersi, e ora vengono alla presenza. Vi era un tessuto di motivazioni, di ricordi, di avventure del gusto e della sensibilità, che me li ha fatti selezionare dai suoni che li circondavano, oppure, come il rombo di un tuono, l'evento si è fatto avanti da solo e ha assorbito tutto quello che ci stava intorno, diventando un cono narrativo segnato dall'affacciarsi schiacciante di un'immensa voce della natura. La nozione di segno dice poco, le forme motivazionali intrecciate ai nostri atti percettivi, al contrario, avrebbero molte cose da raccontare: di fatto, il suono mi incanta, mi schiaccia, mi trattiene presso di sé.

Posso trasalire di fronte al rumore di un bicchiere che cade, quell'incremento di dinamica mi ha allertato, insomma una serie di schemi immaginativi, ramificati dentro al senso interno di una percezione, iniziano a fiorire, a trasformare la dimensione dell'ascolto in dimensione del valore. Un rumore di vetri soverchia la musica: la Notte dei cristalli pensata da John Zorn in *Never Again* celebre brano tratto dalla sua ricostruzione della Notte dei Cristalli ( *Kristallnacht* ), porta, in quel'evento, tutto il terrore di un'esperienza dimenticata, che ora si riverbera, al altissimo volume, sull'immaginario dello spettatore (<http://www.youtube.com/watch?v=-rne-xtCILE>).

Il suono che incombe apre così al piano della metamorfosi: il rumore ci ha inghiottito nelle sue spire, la matericità del vetro prende ora un altro senso, e i mille particolari dell'incisione, dal timbro graffiante alla ripetizione del rumore della caduta del vetro, che, di fatto, crea un loop in cui di fatto, si sospende il processo dell'accadimento di un evento (l'istantaneo frantumarsi del vetro) per trasformarlo innaturalmente in un precipitare che sempre più precipita, in una stasi temporale, che si fa processo da cui non riusciamo più ad uscire, per un lunghissimo segmento di tempo, spingono verso quelle regioni del senso. Siamo stati brutalmente ricondotti ad una dimensione originaria

dell'affettività, dimensione calcolata in modo infinitesimale nella partitura: la polvere della fibra vitrea non vuol toccare terra, e quella nuvola ci va soffocando. L'esperienza è, di fatto, apertura alla metamorfosi, ingigantimento, modificazione di un senso attraverso un ripensamento ulteriore della plasticità dell'evento sonoro.

Ogni metamorfosi ha i suoi tempi e le sue regole interne, come accade per ogni gioco linguistico ben costruito: chiediamoci ora se si possa far qualcosa di simile anche a teatro. Dovremo ripensare a un tessuto di presenze che guidi lo spettatore in uno spazio intermedio, fra percezione immaginazione, per riaccendere il senso del Mito.

Ma ora i cardini di questa relazione non sono più cosa, spazio di smaterializzazione acustica, e forme di valorizzazione immaginativa dell'ascoltatore (in *Kristallnacht* non sentiamo solo del vetro, ma l'evocazione di un massacro), ma un gruppo di persone: uno spettatore, che verrà bendato, e un gruppo di attori che ne interpreta le intenzioni, guidandolo in un viaggio verso se stesso. L'*Edipo* inizia qui.

### § 3 Teatro della metamorfosi

Nel suo *Edipo. Tragedia dei sensi per uno spettatore*, Massimo Munaro ci propone una serie di riflessioni sul Mito, racconto che non ha mai avuto luogo ma sempre in atto in ciascuno di noi e sul Teatro, che trovano il loro baricentro in una espressione, semplice e pesante, che esprime bene il compito del suo gruppo di attori:

*«La prima condizione da raggiungere era trasformare questa somma di individui in un gruppo. Per lo spettatore, in uno spettacolo come questo, era necessario percepire non delle individualità precise ma delle presenze, la cui qualità, al di là delle caratteristiche particolari, doveva essere percepita come unitaria. Se allo spettatore veniva affidato il ruolo dell'eroe tragico protagonista, al gruppo di attori era consegnato il ruolo del coro.»<sup>4</sup>*

Se lo spettatore è, da un certo punto in poi, bendato, e deve vivere l'esatta situazione del mito, l'attore deve costruirsi come presenza che lo guida, che lo assiste, che sa prevederne in qualche modo le reazioni possibili, sollecitarlo, perderlo assecondarlo, come presenza, come capacità di ascolto. Su questo terreno prendono forma quei giochi di suggestione percettiva, che hanno di mira la manipolazione del corpo dello spettatore, che comincia così a trasformarsi in trama, in un recettore di eventi che non sono forme fisiologiche o stimolazioni, ma riapertura drammaturgica dei sensi, in una nuova metamorfosi che dal sentire corporeo corre verso il simbolico.

Azioni e parole dell'attore guidano lo spettatore all'interno di mondo di atti poetici, di gesti il cui senso viene, volta per volta, completato e compreso in un differimento progressivo che porti alla

---

<sup>4</sup> Massimo Munaro, *Edipo. Tragedia dei sensi per uno spettatore*, Titivillus, Pisa, 2010, p.27

catastrofe tragica. Le parole avranno la funzione di una carezza o di un profumo, e forse sarebbe il caso di dire che carezze e profumi puntano là, dove la parola non può arrivare, non basta più, perde istanza descrittiva.

L'ascoltatore verrà così sommerso dalle parole, immerso in una sensorialità pulsante, riportato a modi percettivi particolari, o forse a sintesi immaginative legati a quelle *invarianti* del comportamento, a cui la drammaturgia stessa del Mito lo destina.

Non è una scommessa da poco, perché dentro a questa scelta giace una promessa più profonda, e meno accennata, e cioè che l'attore, nel guidare lo spettatore a fare esperienza del dramma, possa giungere a un tale punto d'ascolto da poterlo guidare. Guidarlo al punto tale, da fargli sentire che il senso del viaggio d'Edipo è che non esiste un modo giusto di comportarsi. Forse potremmo spiegarlo meglio così: l'intenzione dell'attore deve essere seducente e seduttiva (non narcisisticamente erotica), ma ora la seduttività passa attraverso una profonda forma di simpateticità: gli esercizi che ha condotto per prepararsi allo spettacolo gli hanno insegnato a fronteggiare una parte dei disagi dello spettatore, ma solo una parte, mentre lo schema del racconto, o, meglio ancora, la forma euristica del teatro, lo mette di fronte ad una serie di reazioni nuove. Anch'egli ha bisogno dello spettatore, bendato o meno, il teatro accade proprio perché una logica terza presiede al loro incontro.

Forse è vero che nell'esser visto c'è la salvezza e la maledizione di ogni struttura teatrale, ma qui il gioco si fa parossistico proprio perché, in quel dialogo, si apre uno spazio metamorfico fra uno spettatore che sente ma non vede e un attore che vede, certo, ma che deve soprattutto disporsi a sentire, sapersi porre ora al centro, ora sulla periferia di una relazione che è sempre sottopelle. Corpo che agisce su un altro corpo, che lo sollecita e che si trova ad essere compulsato da gesti e parole l'attore è presenza anche nel senso in cui delineavamo il piano del suono che colora un ambiente: sta intorno, anche quando interagisce direttamente, costituisce un orizzonte auratico, che colora il valore degli eventi drammaturgici. Vede quanto non potrebbe vedere, non vede quello che gli interessa di più, lo deve intercettare, e poi, lasciarlo fluire fuori di sé.

Dimenticare non significa abbandonare, ma lasciare che, sotto la crosta dell'emozione, si ricolga il senso di quel contatto, che è ancora funzione narrativa, ma si muove già per costituirsi come la trama di un vissuto che cambia. Ma anche qui, bisogna fare attenzione, non possiamo schiacciare la funzione dell'attore al piano di una grammatica diegetica. Il racconto, infatti, non è più solo per lui, o meglio, il senso del Mito cadrà su un altro, su un sé che sente ciò che l'attore vorrebbe ascoltare. Fra le due figure possono nascere complicità, opposizione scontro pietà, elementi che vanno oltre il piano della crudeltà artaudiana, ancora così intrisa di corpi senza organi.

ossiamo ritrovare assieme il senso del Mito, passando attraverso un patto duro, che nulla può emendare: il nostro contatto con lo spettatore sarà senza passato e senza futuro. L'attore vedrà, certo, ma non potrà dire, così come lo spettatore agirà, si muoverà dentro agli schemi disegnati nella partitura, ma lo potrà fare solo *una volta*, come sempre accade negli indici della temporalità immaginativa, che collocano l'inizio della fiaba in un passato remotissimo (c'era una volta) e che consegna l'evento a un futuro anteriore non meno inattuabile (e vissero felici e contenti). Stavolta, tuttavia, la fiaba passa tutta attraverso i sensi dell'Edipo bendato, che disegna lo spazio di coappartenza fra attore e spettatore. Del loro contatto, dello schiudersi dei significati messi in atto

dal teatro, rimane traccia scritta, una lettera, altra immagine di una forma di presenza perduta ma viva.

Gran parte del libro di Munaro racconta, nelle testimonianze degli spettatori e degli attori, questo dialogo nella distanza, questa ultima parte di frontalità, in cui due interiorità si fanno riattraversare dal flusso dei significati: vorremmo chiamarla esperienza, una parola che indica una svolta, un passaggio, una trasformazione, il mutarsi irreversibile di un paesaggio, che si apre per accogliere qualcosa di diverso. Polifonia differita temporalmente, come accade per gran parte delle attribuzioni di significato, che prendono forma in un ora in cui il senso interno del fenomeno illumina un contesto. Conferma della fecondità di un metodo, che non vuole affidarsi alla semplice variabilità dei vissuti, ma ne cerca le radici e i possibili modelli, senza consegnarsi all'elenco delle varianti.

Il Mito si fa avanti come riattivazione di una esperienza che si presenta già come struttura del perduto, in un rapporto fra compassione e necessità, che pone quella distanza necessaria affinché la storia racconti il destino di ognuno. Testimonianze commoventi, bellissime, semplici, articolate fino all'autobiografismo o prudenti fino allo scetticismo più gratuito, assai diverse, ma dotate di tipologie comuni ad un orizzonte di problemi da delimitare: un dialogare alla fine del gioco, fuori dal gioco, quando il senso del vissuto inizia a sedimentare.

Forse il perduto prende tanta forza perché è il luogo di una vita pulsante che giace ancora dentro al rapporto attore- spettatore: bendati, esposti e protetti, guidati da un Coro, che usa gesti come parole, e parole come azioni, gli spettatori devono cavar fuori da sé il proprio senso, per reggere quanto sta loro accadendo. Il processo di ricostituzione di un dimensione aurorale del senso (cosa mi sta accadendo, mentre sento questo? Cosa farà mentre gli faccio questo?) porta ad una intensificazione dei vissuti (io preferisco parlare di questo più che di una intensificazione dei sensi), perché, bendato, manipolato, toccato, accarezzato, steso, seduto, mosso agito, sono partecipi che mostrano quanto lo spettatore bendato riempia di senso il gesto e l'intenzione che gli arriva dalla presenza dell'attore. La nozione di senso, la sua vettorialità, si fanno guida nel mondo, in cui il fatto immaginativo disambigua il blocco percettivo del non poter vedere. L'attore stesso è senso, nello stesso modo in cui la struttura immateriale del suono, ripropone la materia della cosa: la nozione di corpo e di memoria si devono incontrare qui.

Una carezza è più e meno di un discorso, ma è in grado di lasciar affiorare un piano motivazionale, un teatro di ricordi, che, come uno schermo, riproietta sul presente il senso del passato. Un passato che diventa, qui sta un'altra idea davvero notevole dell'*Edipo*, plasticità narrativa: la benda scinde, come il chiudere gli occhi, ma apre all'incontro, e alla valenza simbolica del gesto, della sollecitazione sensoriale. Il riemergere di un mondo sommerso, il perduto del protagonista bendato, non è più metafora. E' il suo baricentro interiore, illuminato dalla sollecitazione del presente che gli esplose intorno, che risponde a quanto accade sulla superficie della sua pelle, dei suoi sensi, delle sue strutture direzionali.

Se le cose stanno così, una carezza, un odore, un movimento agito sono tutte strutture del simbolico, che spingono verso regioni dell'affettività, determinate non tanto da una semplice forza associativa, ma da un movente drammaturgico: stiamo vivendo il piano emozionale di un *analogon* dell'*Edipo* dall'interno, i corpi e i sensi sono centro e periferia di questa relazione, si scambiano di posto. Ecco che il significato delle parole comincia a specificarsi in una grammatica teatrale.

Dissociarsi non significa allontanarsi da sé, ma abituarsi a questo nuovo modo di vivere la presenza, continuamente dentro la macchina scenica che parla di noi, e fuori di noi. Se ad Aristotele interessavano le catene deliberative, per comprendere il carattere del soggetto e articolazione interna del racconto, ora ci interessa quanto di nostro ha quella figura, e quanto possiamo trasformare di quella relazione in forma narrativa. Non so quanto tutto questo possa essere riportato al piano di un archetipo, ma credo di comprendere in che senso la ritualità si illumina di teatro, ogni volta che rientriamo in noi stessi. Questa durezza – tenerezza verso l'umano è proprio ciò che colloca la macchina narrativa artaudiana, il corpo senza organi, a grande distanza da questo spettacolo, perché qui privato, vicino, intimo, epico, pubblico stanno sullo stesso piano, perché non c'è nessuna crudeltà e liberazione da attivare: c'erano già, spingevano fuori, e il meccanismo narrativo, per un istante, l'istante lungo dell'esperienza, le ha oggettivate.

E forse dovremmo chiederci, lealmente, *quando* accade l'*Edipo* per lo spettatore, visto che la spinta delle azioni e il flusso dei ricordi si compenetrano, che la mancanza del visivo proietta e dissocia verso le profondità di un mondo interiore, che lentamente torna alla presenza, nella forma di un ricordo che ricostituisce una interpretazione del presente e del futuro: anche gli indici temporali sono, fortunatamente, nella terra di Nessuno. Non vi è un onirico che si sostituisca al reale, ma semmai, sono tutti gli aspetti onirici del reale, che disegnano la concretezza di questo difficile percorso. Il tempo si espande, perché il conferimento di significato corre attorno a noi, sulla superficie della coscienza e nella profondità del corpo. Ci si può perdere, il meccanismo teatrale, implacabilmente, ci riporterà dentro al percorso narrativo. La struttura temporale si ingolfa, beneficamente.

Così non ci si ricorda tutto quello che si è fatto, non sempre lo si comprende, oppure rimane il rimpianto, come scrive bene Roberta Gandolfi, di aver preso una via piuttosto che un'altra. Ci dovevamo passare per ricomprendere un altro piano del tragico, quel senso di equivalenza che spinge verso contemporaneamente in due direzioni opposte, che hanno la stessa forza. I corpi dell'attore e dello spettatore, i sensi che rimandano avanti e indietro, nel tempo e nello spazio, le scene primarie, sono tutte biforcazioni che illuminano il significato della nostra vita. Ora, nell'evento. Come accade per il suono, ma con molta più forza.

Il senso dell'evento teatrale, della presa in consegna della responsabilità da parte degli attori presenza, vuol dire anche questo, saper accogliere questo scompaginamento emotivo, e trasformarlo in un teatro ermetico del mito.

La chiamerei una prassi politica, nel senso più alto del termine. La conquista dello spazio scenico, dall'interno verso l'esterno, il farsi avanti dell'attore che si prende cura ed agisce, è il nucleo pulsante del riempirsi affettivo e simbolico della scena. La metamorfosi è così antifonale, un disporsi di fronte, in cui lo spettatore si fa enigma da sciogliere e l'attore una guida che sa assecondare, anticipare, ma anche creatura singolarmente esposta ad una intercettazione che è tanto più profonda, quanto più sentita nella distanza.

Lo spettatore, nei due sensi del termine, (attore ed *Edipo*), non è un topo, l'*Edipo* non è una terapia: è una riapertura d'orizzonte di un teatro che vuol cambiare le nostre vite, e che, per questo, esaurita la sua funzione scenica, tornerà verso la periferia Con una serena consapevolezza: per un istante, ci ha rimesso di fronte a noi stessi, ci ha fatto rimettere le mani sul sistema culturale da cui deriviamo,

e ce lo ha fatto fare dall'interno, toccando tutta la sfera più intima di ricordi e fantasie che quel lungo presente ha messo in gioco. I nostri vissuti, quelle esperienze sedimentate che ci fanno guadagnare il senso delle cose, sono pieni d'emozione, e, delle strutture del comportamento: nell'*Edipo* possono finalmente riemergere, allo stato sorgivo, l'Opera teatrale li ha rifluidificati, e ci ritroviamo dentro alla nostra storia, alle rovine della nostra storia, a quelle immagini mute, che stanno nell'immediata periferia del conscio, e che ci parlano delle parti più deboli, più intime, più vivide di noi.

Poteva accadere solo nel teatro, poteva accadere solo attraverso una guida: non potevamo scappare, perché quelle rovine sono la storia del nostro destino. Non sono mute, non sono inconse, non sono cieche: sono semplicemente il nucleo fondante di quello che siamo, e quindi rimangono sepolte, ma pronte a riattivarsi nel momento in cui facciamo questione, senza infingimenti, di noi stessi. Il teatro non cura: mostra e vuol essere guardato, la benda ci fa solo veder meglio quanto non potevamo vedere.

Eppure qualcosa avvertono, i bendati: come accadeva per lo spettatore del teatro greco, eroe tragico e soggetto all'ascolto devono incrociare i loro sguardi non tra di loro, ma attraverso il riferimento ad una serie di oggetti, di esperienza, di significati. Questa promessa di incrocio è il senso nascosto, e ancora pulsante, della catarsi aristotelica.

Guidati dal significato, per un momento intrecciamo sguardo e destino con il personaggio tragico: si apre, per un istante una terra di Nessuno, da cui si staglia il significato del tragico, un tragico che Aristotele porta fuori dal teatro, nelle pieghe formali del racconto come condensazione di nuclei narrativi dominati dalla selettività dello sguardo mimetico. Spettatori agiti, attori presenza, personaggi tragici vedono assieme la stessa cosa: la carne di un sistema di valori, la storia del loro insidiarsi nella sfera della credenza e della sensibilità.

La prassi politica, che ci piaccia o meno, si diffonde dal testo tragico al significato etico e umano della vicenda, e ci abitua a tener lo sguardo sull'orizzonte dei valori del personaggio tragico, come se fosse il nostro. O meglio, ci fa capire che è proprio il nostro, in un'assunzione di responsabilità gravida di conseguenze, perché, per una volta forma e natura, spontaneità ed etica, si sono tese la mano. Il personaggio tragico ci guarda così, con la stessa intensità, dall'orizzonte di valori rovesciati che raccontano la sua vicenda.

E' una relazione, per necessità, obliqua come Apollo, ma è quello strabismo che colloca il piano dell'esperienza sul piano del valore: solo muovendo e venendo mossi verso l'intelaiatura drammaturgica del Mito, come racconto mai accaduto e come oggetto interno che costituisce il sistema di valori della nostra esperienza del mondo, spettatore in cammino e attore in ascolto potranno dialogare.

La terra di Nessuno è il luogo di una metamorfosi proprio perché nessuna nozione di inconscio può consolarci dei nostri rimossi, ma una pratica teatrale, facendo diventare il corpo mito, riapre il senso della nostra storia. Non verremo curati, né drammatizzati: diventeremo per un momento, storia. Il mito è un filtro per ripensarsi, Aristotele aveva visto giusto, ma i mezzi, stavolta, sono diversi. Non più l'illusione di una forma educativa che ci metta in condizione di delibare la storia mitica sul piano mimetico, dettaglio concettuale su dettaglio concettuale, ma un grande abbagliamento. La via luciferina della seduttività della cosa, in cui la storia ci sommerge: nulla è più crudele di ciò che lo

spettatore non sa di sapere, vede e non vede, presente assente. E qui si apre un altro lato della questione, forse l'ultimo.

#### § 4 "Parole come carezze"

E' il mio momento di proporre un ricordo: in camera operatoria, sotto l'effetto di un'anestesia locale. L'anestesista, letto il mio nome, si mette a scherzare con me, mi dice che, qualche anno prima il figlio ha seguito i miei laboratori di *Filosofia della Musica*, riempiendo, per due mesi, la loro casa di suoni bizzarri. L'intervento, delicato, scorre tra una parola e un'altra, si dialoga, mentre i chirurghi fanno il loro lavoro. Mi sento battere, scuotere, agitare, ma è come se quel corpo tagliato non fosse il mio. Non posso vedere nulla, né lo desidero, mentre parlare rende tutto leggero.

Sotto anestesia cerco di essere brillante, ma la paura morde. L'anestesista è una figura della soglia, sta fra due dimensioni, promette un passaggio (quando ci si opera si pensa sempre che dopo andrà meglio): quelle parole, il mio tentativo inutile di essere brillante anche lì, raccontano un altro piano del dolore, e della vita.

E' un piano della complicità apparente, stiamo improvvisando, calcando un terreno comune, pieno di pratiche sedimentate, preparato da tempo immemorabile: scegliamo un oggetto da un campo ben preparato, senza salti, omogeneo. Solo quando tutto è strutturato al dettaglio, sei veramente libero nell'improvvisazione, e puoi aprirti a una intesa con qualcuno di cui fidarti. Il rapporto non è paritario, la pietà sì: mi parla, non vuole che guardi quello che fanno, mi sta proteggendo, come il lenzuolo che copre il mio campo oculare.

Anche nel gioco con i sensi cerchiamo forme di complicità, una complicità imposta o ricercata con lo spettatore, in uno zampillare di pratiche che può andare, dal modo di far inclinare uno sguardo, di giocare un campo di nuclei di senso, o, più semplicemente, di far chiudere gli occhi, per lasciarci guidare da altri intrecci sensoriali. Gli attori – presenza sono divinità della soglia, ma anche le parole possono diventarlo.

Già, parole come carezze, o, omericamente, dolci come il miele: usate così, stanno alla base di una tecnica retorica della seconda sofistica, che ha nome bello ed elusivo, ekphrasis. *Ekphrasis* significa descrizione, costruire discorsi descrittivi che abbiano la capacità di portare sotto occhi, come scrive Giuseppe Pucci nella sua limpida introduzione a *La Pinacoteca* di Filostrato Maggiore, ciò che si mostra con vivida chiarezza<sup>5</sup>. Assenza e vivezza, un binomio che continuerà a ossessionarci fino alla sua riproposizione gnoseologica nella filosofia humeana: ma l'idea di vivezza porta con sé alcune trappole, o meglio alcuni sotto significati, che vanno strecciati. Nome elusivo, proposta ambigua: non vogliamo solo descrivere, ma intendiamo suggerire con chiarezza vivida (*enargeia*) qualcosa che si deve formare sotto gli occhi dell'ascoltatore. Vivo (*enargos* porta con sé un richiamo a qualcosa che luccica, che brilla come l'argento, e che perciò si stacca dal piano, visivo prendendo un proprio rilievo) significa qualcosa di più di una semplice rappresentazione.

---

<sup>5</sup> Filostrato Maggiore, *La Pinacoteca*, a cura di Giuseppe Pucci, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2010, p. 15.

Non solo luce, ma abbagliamento, fusione fra piani del sentire e sue intensificazioni, progressività qualitativa che attira verso di sé, come accade per il moto di un punto luminoso. Vi è un gradiente , che va oltre il piano descrittivo, una tecnica nel condurre il discorso che faccia spiccare alla vista quanto viene detto, che sia capace non solo di imitare la cosa, ma di renderla letteralmente *seducente*, dandole colore, tono, arricchendo il senso della sua presenza virtuale attraverso un baluginio, che ne riempia la presenza virtuale di concretezza, corporeità, allusione al movimento, capacità di incidere sulla nostra sensibilità. Sarebbe più onesto, capace di ingollare la nostra attenzione, di stordirci, portandoci presso di sé, in un piano inclinato in cui veniamo a precipitare nella cosa. Del resto, il lungo lavoro dell'attore presenza era quello di farci sprofondare nella storia, con tutta la capacità incantatoria dei sensi. Il gioco espressivo con la parola apre su questa soglia, ci prepara a qualcosa.

La strategia ha conseguenze difficilmente arginabili, a partire dal fatto che il piano del discorso slitta: non vogliamo nominare un oggetto, ma arricchirne l'incombenza, cogliere la sua vita pulsante, che gioca con l'ekphrasis: chi accetti di usare questo filtro, per una ricreazione dell'immagine, sa che vi sono regole che proiettano la cosa oltre se stessa. L'inquadratura sull'oggetto, sui suoi dettagli materici, conta forse più dell'oggetto, o della sua forma: tagli che ci portano nello sfocamento della sensazione, nel gioco puntuale del suo sopravvenire, nel lampo che opacizza una presenza, rendendola una struttura che assorbe, tocca, penetra, raffresca, giocando con le sedimentazioni di senso di un fisiologico ridotto a pura icona che condensa nel momento immaginativo l'intero ciclo di un processo percettivo.

Non un frutto, ma il suo colore, il suo sapore, il suo profumo, la polpa, le tessiture della sua pelle, la morbidezza o la ruvidezza con cui avvolge il palato, l'incremento che mette assieme il momento cromatico e quello gustativo, tutte quelle note che si basano sulla rievocazione di una serie di ricordi sensibili, sedimentati nel corpo, e che preparano una sintesi concettuale, che la metamorfosi della parola vuol suggerire.

Un gioco di fantasia, se accettiamo l'idea che pensiamo spesso sotto il filtro di immagini che guidano il nostro pensiero, come quando dico che un suono vibra, ma al tempo stesso sta fermo, mentre ascolto la voce di un cantante che va a cogliere una nota, e la tiene sospesa nello spazio. Metafore? Non direi, o meglio metafore che illustrano *dall'interno* il senso del fenomeno, come quando parlando di un pallore che investe un volto miriamo ad indicare un quadro emotivo, più che un semplice rivolgimento fisiologico. Anche qui un semplice richiamo al corpo non ci dice ancora nulla, solo attraverso un intreccio fra sensi (e non solo dimensioni sensoriali), una collaborazione che si muove fra razionalità e affettività, comincio a cogliere il senso di quanto immagino o vedo. Il corpo si è già fatto memoria.

Vedo e immagino assieme? Il problema è mal posto, non vi è un'alternativa fra i due atti, ma un'impercettibile continuità, come quando vediamo sfocare il profilo candido di un ovale, guardando al centro di un volto: siamo un passo più in là. Per evitare la solita enfasi sull'immaginare, o sullo specificarsi degli atti attentivi, è chiaro che sto evocando un atteggiamento, una intenzione che guida il mio modo di guardare a quel volto, in un atteggiamento assai diverso da quello che pratico mentre guido, ad esempio,

Chi ricrea l'immagine? L'ascoltatore, che si fa spettatore, e il discorso del retore, che la illustra. Ma come si fa a vedere un oggetto in un discorso o a mostrarlo? Vedere e immaginare si devono scambiare le parti: vivezza, abbaglio, risonanza, tattilità, odore, costruiscono movimento narrativo che conduce ad una rievocazione così intensa dalla cosa da farcene avvertire la presenza: la strategia retorica deve giocare un'infinità di gradazioni, dal piano dell'intensità a quello del movimento di avvicinamento o allontanamento , dalla rievocazione del suono a quella delle sue

potenzialità tattili, gustative, portando lo spettatore, come accade all'interno di una rappresentazione teatrale dentro ad una intensa dimensione partecipativa dell'evento. E allora, per tornare a Filostrato, quale migliore occasione di una visita a un bel sobborgo di Napoli, dove c'è un portico di quattro o cinque terrazze, che guarda e incornicia il Mar Tirreno. E' lì che un retore guida un ragazzo a guardare un gruppo di quadri, reali o immaginari che siano.

Dobbiamo generare immagini, per guidare il pensiero verso la cosa che la vivezza della parola mette in gioco. Non possiamo imitare, la snellezza della forma del racconto si fa indugio in cui la parte allude non discorsivamente al tutto, l'espressione dello sguardo di Cassandra deve fondere in sé tutte le pose del suo corpo mentre aspetta che l'ascia infierisca sul biancore delle sue carni, un biancore ancor più crudele, per noi che vediamo l'ascia che vi incombe sopra, per imbrattarle di sangue: dobbiamo costruire un meccanismo in cui si tocchino tutte le corde emotive dell'ascoltatore (questo la retorica antica lo sapeva già fare) per lasciarlo finalmente abbagliare dall'immagine, dal dettaglio, una sorta di rivisitazione che rovescia il senso delle forme narrative della *Poetica* aristotelica, dove il colore pesa quanto la forma, il carattere quanto il nesso narrativo.

Ma quest'abbaglio segue una serie di schemi, che sono tutti *interni* alla forma della scena percettiva, al modo in cui essa viene inquadrata, al taglio prospettico con cui il retore ci fa guardare la cosa, mettendoci di fronte ad una grammatica che sappiamo prima ancora di sentire. Il senso del discorso è una variazione su relazioni strutturali che costituiscono il nostro tessuto d'esperienza con il mondo.

E' proprio su questo terreno che prendono forma le esperienze come l'*Edipo*. Le parole sono carezze che sommergono lo spettatore, come scrive Munaro, ripensando alla scena notturna proustiana: nell'ekphrasis sono immagini inesplose che escono dal testo, parole affamate che vogliono riempirsi di noi, schemi che trovano nella storia della nostra esperienza la linfa che ne irrorerà la continua, implacabile rinascita. Il mondo antico, ancora una volta, non spenda con noi un ultimo enigma, che, dietro alle parole, fa presa sulla nostra capacità di fare continue *sintesi* con aree di senso che, pur partendo dal corpo, non si lasciano imbrigliare nelle maglie strette di un'esperienza piattamente psicologica. Io so che se presento l'immagine di un frutto spaccato che geme il suo succo creo una sollecitazione precisa, chiunque scriva lo ha sempre saputo, ben da prima che ci accorgessimo dei neuroni specchio. L'attore presenza compulsa tutti questi significati dall'esterno, ha lavorato molto per arrivarci, si è preparato a qualunque evento, mentre la parola tagliata in quel modo promette un effetto che apre su un orizzonte tutto da compulsare: evoco un processo percettivo, un gradiente intensificato, ognuno ci vedrà ciò che vuole, ma taglio il discorso seguendo un'intenzione specifica, un profilo che seduca, ad esempio, quel succo che ora stilla limpido dal taglio nella polpa del frutto.

Dovremmo chiederci davvero se siamo così passivi rispetto al lavoro della parola. Munaro ci insegna qualcosa: nel momento in cui l'immagine inizia a braccare, non siamo solo spettatori, l'espressione è poco perspicua, nel teatro della visione siamo registi, operatore di carrello, tecnici delle luci, corpi, logica e memoria di un senso che continuamente ci sollecita. La benda crea la stessa sensibilità, lo stesso gioco di rifrazione fra senso e significato. Lo stesso accadeva con la retorica antica, con il suo gioco insistito nel riorganizzare gli adombramenti percettivi evocati dalla vita reale, per farci cadere dall'esperienza all'illusione percettiva.

Passivi all'inizio, avvolti dall'immagine, ma capaci di articolarne il senso in racconto, di fondere nuclei di senso che sono distinti tra loro: nessuna sinestesia, per fortuna, ma solo la ricchezza di un modo di intendere e di pescare dal piano della vostra esperienza i sensi che si inseguono nell'evocazione del colore dell'immagine. Le immagini non hanno destino al di fuori di questo meccanismo, che ci sollecita, ci insegue, fino all'ultima pulsazione vitale. L'attivazione del senso

delle parole, che non accade solo nel linguaggio, come non accade solo nel corpo, si nutre di noi non meno di quanto noi non ci si nutra di lei.

Diventiamo continuamente materia della parola con tutte le sue capacità evocative. la parola esce, senza farsi carne, e diventa un plastico schema riadattativo, su cui le proiezioni del ricordo si ricombinano liberamente in nuove sintesi. E così, nei *I pescatori*, un branco di tonni, colto a varie sezioni di profondità, muta di colore, raccontandoci il senso della durata: lo sguardo indugia, nota,, vede riconosce a vari livelli di intensificazione, poi si opacizza, legge nello scurirsi del colore la perdita di discriminante focale nello stesso momento, o meglio nella condensazione di un processo polifocale che può accadere solo all'interno di una sintesi immaginativa. L'immagine dell'effetto di profondità sul corpo del pesce è una rappresentazione del senso del tempo, della sua profondità ritmica, che ci fa vedere la stessa cosa nelle sue fasi costitutive, forse lo stesso tonno a varie profondità, immagine della durata nel campo visivo, del modificarsi degli indici della sua profondità, più che dello sguardo.

Allo stesso modo, il corpo cieco che deve riempire di senso ogni cosa che avverte (preferisco quest'idea di intensificazione, fortemente drammatica, a quella secondo cui la privazione sensoriale enfatizza gli altri sensi), racconta quella forma di amore, barthesiano, di complicità, di fiducia, che teneva aperto il dialogo fra un'anestesista preoccupata e un paziente spaventato: quel lato teatrale del vivere, che prende forma in circostanze eccezionali, che ci buttano fuori da quel territorio di certezze di cui abbiamo comunque bisogno.

Il simbolo, forse, nasce anche così, ricostruendo il senso di un'esperienza e riazzerandola. Forse le rovine non sono così spaventose, forse la vita inizia proprio da lì, dal provare a ricominciare.

*Per Massimo, Chiara, Eleonora, Francesco, Carlo, Giulia e tutti quelli che ci hanno permesso di entrare in contatto per due anni con il Teatro.*

**Carlo Serra**