

Il teatro di immagine

1. L'IMMAGINE-NATURA

Il “senso della contemporaneità” - nelle arti e nella comunicazione - sembra tutto affidato alla “immagine”, ad un modo di rappresentare il reale affidato all’*occhio* piuttosto che alla *lingua*. Il primo interrogativo che ci dobbiamo porre, in questa prospettiva, riguarda la “specificità” della *rappresentazione per immagini*, in luogo della specificità della *rappresentazione verbale*. Sembrerebbe un’ovvietà, ma la specificità della rappresentazione per immagini viene [??còlta??] proprio nel momento in cui la visione tende ad assorbire tutte le altre forme e modalità di rapporto con il reale; nel momento in cui il vedere si pone come esperienza inglobante nei confronti delle altre forme di rapporto sensibile con il mondo.

Ad una prima ricognizione, si può dire che l’assorbimento dell’esperienza sensibile *nella* visione conduce ad una perdita di specificità dell’immagine: nel momento in cui l’immagine si pone come *esperienza inglobante*, allora l’immagine si costituisce come *esperienza generalizzata del mondo* (secondo tratti caratteristici legati alle modalità della visione e del rappresentare); e, pertanto, tende a perdere di specificità, ad allentare le sue determinazioni formali e categoriali. Tende quasi a farsi “natura”, a sostituire l’esperienza articolata del reale con un raddoppiamento speculare che si enuncia come *immediatezza del senso*: il mondo è così come mi appare allo sguardo, e lo sguardo è ripiegato nella naturalità con cui restituisce la realtà tramite l’occhio.

(Sguardo “mimetico” o *mimesis oculare* come *approccio naturalizzato* al mondo per il tramite della visione).

In altre parole, l’immagine tende a porsi come sostituto “neutrale” della cosa, e la visione tende al massimo di accredito come esperienza *immediata* e *trasparente* della cosa. Questo fenomeno culturale è il portato dell’immagine meccanica, della riproduzione fotografica, cinematografica e televisiva della realtà.

Viceversa, nel caso della rappresentazione verbale, l’immagine è una delle componenti *potenziali* della ricezione e della interpretazione del messaggio, dal momento che va elaborata e costruita come “complemento mentale” del testo; come “produzione di visione” a partire dalla comprensione letterale della parola, e come produzione di “immaginario” a partire dal modo in cui la parola orienta la rappresentazione della “cosa” mediante lo strumento linguistico.

Possiamo dire, a conclusione di questa premessa, che l’immagine meccanica dei *media* tende a neutralizzare la “rappresentazione”, appiattendola dietro le tecniche di riproduzione iconica dell’oggetto, con forte perdita di specificità rappresentativa e testuale; mentre l’immagine virtuale del discorso verbale esalta la “arbitrarietà motivata” della rappresentazione, fornendo

in fondo il massimo di specificità potenziale all'immagine come produzione simbolica. Nel teatro contemporaneo l'immagine interviene o ne porta immissione di artisticità "restaurata" dalla scena, fattasi performance, o come missione di banalità iconica, di quotidianità resa trasparente dalla riproduzione meccanica.

Questa premessa si rende necessaria per capire che cosa ne è dell'immagine nelle arti contemporanee, ma soprattutto nel teatro, che si pone come *luogo privilegiato di elaborazione dei linguaggi dell'arte*, per il solo fatto che la scrittura scenica si avvale di elementi eterogenei e complessi che appartengono ad aree semantiche ed espressive assai diversificate. Per di più, negli ultimi trent'anni, la ricerca artistica (intesa come esplorazione di nuove risorse espressive e come investigazione di nuove aree semantiche) ha fatto confluire nella scena teatrale i portati delle arti tutte: dalla pittura alla musica, dalla poesia al cinema, dalla scultura alla grafica, dalla danza alla architettura.

[??Il teatro recupera l'immagine.....verso una performance generalizzata che ruota sul perno artisticità/vita quotidiana de-simbolizzata senza.....??]

Molti osservatori del cosiddetto "teatro di immagine" hanno rilevato la problematicità della nozione di "immagine" applicata al teatro di Bob Wilson e di Richard Foreman, considerati i "padri fondatori" del teatro-immagine.

[??Il teatro da vedere vs guardare??]

Per quanto riguarda il teatro di Bob Wilson, le parole *tempo* e *corpo* tendono a fagocitare la parola "immagine", quasi che l'emergenza del fattore *tempo* e del fattore *corpo* costituissero un punto di riferimento (strutturale, formale, espressivo) assai più forte e determinante del *fattore iconico*. D'altra parte, chi può negare l'incidenza del fattore iconico in teatranti come Tadeusz Kantor o come Eugenio Barba? Chi può negarla in teatranti come Giorgio Strehler o Carmelo Bene [??cfr. la situazione delleKantor??]

Allora, il punto non è tanto nel "coefficiente di immagine" presente nelle opere di questi teatranti, quanto nel *modo* in cui *l'apparato visivo* si pone in rapporto con il testo, e nel modo in cui i diversi *dispositivi della visione* (pittura, cinema, fotografia ecc.) si pongono in rapporto con la teatralità.

Occorre, pertanto, risalire alle operazioni fondamentali che questi teatranti compiono *nel* corpo del teatro e *sul* teatro come istituto simbolico e come linguaggio.

Ogni esperienza di ricerca opera sui *costituenti accreditati della tradizione espressiva* e sullo *statuto del dispositivo*: opera sul linguaggio ereditato e sullo statuto del "mezzo". Qual'è, da questo punto di vista, l'operazione (o, la somma di operazioni) condotta in primo luogo da teatranti come Foreman, Wilson, Kantor, ammesso per un momento che si possa accomunarli per convenienza di analisi preliminare?

Possiamo ripartire in due sezioni di analisi il tipo di operazioni fondamentali che questi teatranti propongono:

- a) le operazioni sullo statuto del teatro;

b) le operazioni sul linguaggio teatrale.

a) *Le operazioni sullo statuto del teatro.*

Queste operazioni intervengono: a1) *sul testo drammatico*;

a2) *sulla scena*;

a3) *sul testo spettacolare*.

b) *Le operazioni condotte sul linguaggio teatrale.*

Queste operazioni intervengono: b1) *sull'azione scenica*;

b2) *sul tempo della rappresentazione*;

b3) *sulla sensorialità dello spettatore*.

- Per quanto riguarda il punto a1) (*intervento sul testo drammatico*), abbiamo la trasformazione della testualità propria della letteratura drammatica in SCENEGGIATURA di *azioni visuali*, la quale modifica il modo di scrivere per il teatro nella direzione di una scrittura "paracinematografica" spostata sulla scena (cfr. D., D. & D. di Bob Wilson);

- per quanto riguarda il punto a2) (*intervento sulla scena*), abbiamo sostanzialmente la *eliminazione della ribalta* e la trasformazione della scena in *schermo sfondato*; vale a dire, dotato della terza dimensione, la profondità, nonostante l'apparente scrittura iconica di superficie che appiattisce la teatralità *sull'immagine*. Si tratta di una scrittura iconica che propone la scena-pittura in prima istanza, ma senza riuscire a liquidare del tutto la plasticità dell'immagine.

- Potremmo dire che ci si trova dinanzi ad una "cinematograficità" dotata della 3a dimensione, o ad una *scultura cinematografica*, (*cinema plastico*) vale a dire il *set* privato della riproduzione meccanica della fotografia.

Per quanto riguarda il punto a3) (*intervento sul testo spettacolare*), abbiamo lo spettacolo come *dipinto* e come *scorrimento/sovrimpressione di tele mobili* lo spettacolo come montaggio di azioni non-sceniche, ma pittoriche.

- Per quanto riguarda il punto b1) (*intervento sull'azione scenica*), abbiamo la "fissione dell'azione" in *pose statiche* legate ad un particolare modo di sostituire la drammaturgia con la *scenografia*;

- per quanto riguarda il punto b2) (*intervento sul tempo della drammatizzazione*) abbiamo la dilatazione del tempo in una *durata illimitata*, che non comporta soltanto la diluizione della

scansione cronologica e ritmica, ma che va verso la *abolizione del tempo*, tramite la sua trasformazione in una *durata infinita* che corrisponde alla *immobilità drammaturgica*;

- per quanto riguarda il punto b3) (*intervento sulla sensorialità dello spettatore*), abbiamo una esasperazione dei parametri temporali tale che *scavalca* (e *vanifica*) la stessa percezione dei fatti (la loro simbolicità teatrale), per far diventare lo spettatore pura *ricettività sensoriale* assorbita e sintetizzata dall'*occhio*; nel senso che anche l'udito diventa "vista", dal momento che l'*ascolto* stesso si sottomette alla *immobilità dello sguardo* catturato da icone statiche, in un tempo infinito che è il tempo dell'azione negata e trasformata in *quadro*.

In questo senso ha ragione Rino Mele quando afferma (a proposito di *A Letter for Queen Victoria*) che la ricerca in questo spettacolo verte sulla *atrofia dell'azione*, sull'azione "sotto-alimentata", potremmo dire.

Azione "sotto-alimentata" proprio per lo *straripamento del tempo*, per cui "il tempo, esterno ad essa, ne impedisce l'espansione, quasi un involucro troppo pesante, un impedimento". La ricerca verte sull'*azione* e non sul *tempo*, in vista di un *appiattimento dell'azione*, che è caratteristico di questo modo di fare teatro.

Si ha una *struttura coercitiva del tempo sull'azione*; "il tempo diventa irriconoscibilità dell'azione, specchio di uno specchio, il quotidiano liquefatto". Le azioni non sono rallentate, piuttosto *non sono azioni*: "sono rappresentazioni di sezioni di azioni"; sono, dunque, atti, moti di superficie, gesti che non immettono alla azione drammatica, alla rappresentazione dell'agire, ma si riavvolgono su se stessi, per *mostrare e togliere*. Ciò porta al "rallentamento nell'organizzazione psichica del materiale percepito da parte dello spettatore";

-un "rallentamento" che, a ben vedere, suggerisce proprio *l'immagine dell'immagine*, vale a dire la percezione della ICONICITA' come codice espressivo e come forma del contenuto: di questo teatro.

-In quanto *codice espressivo*, l'iconicità si pone come "specchio di uno specchio", per usare ancora la formula di Rino Mele; vale a dire, come specchio di una *azione specchiata*, di una azione fatta già *immagine di azione*. E' il teatro come *specchio* dell'immagine, e *non* come immagine specchiante dello spettatore attraverso la ricucitura personaggio-attore.

[?Lo "SCRIPT" ICONICO ha sostituito il DRAMMA?]

- Come *forma del contenuto*, l'iconicità si struttura a livello di *manca di causalità*, con montaggio particolare di segmenti visivi che [?danno?] come risultato l'effetto di rallentamento e di sospensione, al di là del rallentamento dell'azione, il che introduce alla mancanza di azione, alla liquidazione del "dramma" a vantaggio dello "spettacolo".

E' interessante, a questo punto, recuperare alcune osservazioni di Rino Mele sul rapporto fra "specchio" e "scena", soprattutto per quanto concerne la relazione che ne discende fra scrittura scenica e spettatore.

Ogni tanto rispunta la tentazione di teorizzare la superfluità dello spettatore nello spettacolo teatrale: un teatro chiuso nel guscio d'uovo del piccolo rito onanistico dell'attore. Un teatro pre-teatrale, impossibile come una casa fatta solo di interni e priva di facciata: somiglierebbe ad un disegno di Escher. Il teatro è l'incrocio dialettico di due riti consumati su spazi fisici diversi (ma nello stesso spazio simbolico) ed i protagonisti sono gli attori e gli spettatori nel loro asimmetrico incontrarsi. E gli attori portano con sé tutto il peso della scenografia, così come gli spettatori sono il momento emergente, più forte, del contesto fisico che si oppone (e si integra) alla scena.

(Rino Mele, *La casa dello specchio*, Ripostes, Salerno-Roma 1984, p. 7).

Ma vi è di più. Il meccanismo della interazione teatrale, così come lo osserva Rino Mele, assomiglia assai a una *tenaglia simbolica* che tiene stretta nelle sue leve proprio l'*immagine*: l'immagine come "scena" o "specchio", sulla quale si proiettano la soggettività e l'alterità, l'io e il tu di quel "teatro dell'immaginario" che si fa risalire alla formazione dell'io, e, dunque, alla dissociazione fra l'io e l'Altro.

Nello stadio dello specchio, descritto da Lacan, l'io si costituisce in *unità* mediante un rapporto di *finzione* in cui il corpo del soggetto prende a coincidere con l'immagine di *quel* corpo (il suo) resa stabile da un terzo elemento di congiunzione che certifica definitivamente la consistenza "immaginaria" del *soggetto fatto io* (la madre); -con i conseguenti meccanismi di desiderio che svelano al soggetto quanto il suo *tendere all'Altro* sia *desiderio dell'Altro* (per cui l'io è l'istanza fondatrice di ogni desiderio o riconoscimento come desiderio e riconoscimento che "mette al mondo" l'Altro fatto desiderio e l'Altro fatto destinazione del desiderio: *l'io all'incrocio fra un Altro desiderante e un Altro desiderato, potremmo dire*). Allo stesso modo, il meccanismo della finzione teatrale opera la mediazione tra il soggetto e l'Altro fatto *scena del desiderio e immagine desiderata*.

Il meccanismo dello stadio dello specchio mi sembra utilizzabile (per analogia) per delineare quello che oppone, in una sorta di controcampo, l'attore allo spettatore: l'attore si riconosce come tale solo identificandosi nel personaggio (che è un'immagine *al di là*, spostata sempre in avanti rispetto a se stesso) mentre lo sguardo dello spettatore sancisce questa relazione alienante: al contrario lo spettatore si identifica nel personaggio rappresentato ed è l'attore a chiudere con il suo sguardo (e con il suo desiderio) il cerchio di questo rapporto.

Come se due metafore si incontrassero, a chiasmo, e come se entrambe avessero lo stesso termine medio (il personaggio).

(Rino Mele, *La casa dello specchio*, cit., pp. 8-9).

La madre è dunque l'immagine *al di là* del soggetto, è il "personaggio" che salda in un rapporto scenico "immaginario" le pulsioni del soggetto e il desiderio dell'Altro (desiderio *di* Altro, desiderio *verso* Altro); al punto che il *teatro del soggetto* non è che la formazione dell'io come *immagine posta su una scena* e garantita da quel "personaggio-meta" che è la madre. Senza questo rapporto di *interazione immaginaria* (che immette all'ordine simbolico),

non v'è né identità né teatro, né linguaggio né soggetto. E' per questo che possiamo concordare con Rino Mele quando afferma che *happening* e *performance* non sono che *teatro mancato*. Poiché, se è vero che il teatro è questo rapporto ternario (attore-personaggio-spettatore), le forme che neutralizzano questo rapporto sono forme di “teatro mancato”, *atto mancante di teatro*, teatralità senza “fatto teatrale”, senza costituzione dell'*immaginario come specchio dell'io*.

Il “teatro di immagine” tende proprio a cancellare questo rapporto ternario, a porsi come *specchio di uno specchio*, [??specchio di una icona??] come immagine svincolata dall'attore (che si fa “figura pittorica”) e dallo spettatore (che si fa “cornice”). [??vedi più avanti??]

I percorsi dello spettatore e dell'attore sono identici eppure opposti, ma entrambi necessari a stabilire la coerenza del testo spettacolare teatrale. Quando lo spettatore diventa attore (come nell'happening) o quando è escluso dallo spazio scenico (come lo spettatore cinematografico che sul set è rappresentato dallo sguardo artificiale della macchina da presa) allora siamo fuori del teatro, individuabile e definibile da una particolare testualità realizzata dalla contrapposizione dialettica attore-spettatore. L'attore e lo spettatore si fronteggiano (e si raggiungono fino quasi a scambiarsi i ruoli) sulla linea dell'interpretazione (nello spazio del personaggio): il personaggio è lo *specchio* sulla cui superficie essi si riconoscono e sono riconosciuti dall'altro. Uno specchio dalla doppia faccia riflettente, doppia come il significato di “interpretazione”, il cui senso si inverte secondo lo sguardo dello spettatore o dell'attore.

(Rino Mele, *La casa dello specchio*, cit., p. 9).

E' per questo ordine di motivi che l'immagine a teatro assume un ruolo, una funzione, una *portata* comunque determinanti: -sia nel caso in cui l'immagine assurge a *dominante compositiva* della struttura testuale, - e sia nel caso in cui l'immagine appare come elemento di una intelaiatura testuale che privilegia la struttura verbale del testo (il piano dell'immagine come piano di connotazione, il “visivo” come *intertesto*).

[??In ogni caso??], a teatro, l'immagine è l'elemento portante della “messa in scena”, poiché è inconcepibile una qualsivoglia modalità di rappresentazione drammatica (azione simulata *in presenza* con attori e pubblico) che non abbia nell'immagine il *perno differenziale* che costituisce la specificità dell'operazione scenica. La scena, per sua natura, si pone come *luogo dell'immagine*, come lo spazio in cui il *vedere* comincia a diventare inquietante, dal momento che la “cosa vista” non si dà né come *cosa specchiata* e né come *cosa sorpresa dalla vista*, ma come *cosa mostrata*.

Vale la pena di soffermarsi sulla natura ambigua della “vista” a teatro; non “ambigua” per il semplice fatto che *l'illusione di specularità* è, per l'appunto, una *illusione dichiarata*, denunciata come tale (ciò che vedo sulla scena è “vero” perché *non* mi appare sulla superficie dell'immagine-schermo; ciò che vedo sulla scena è “falso” perché *non* mi appare come evento “naturale” sorpreso dalla mia presenza di “testimone”); *illusione esplicita* dinanzi alla quale ho l'obbligo -pattuito per convenzione estetica e culturale- di “sospendere

l'incredulità", di cancellare i segnali e le tracce di una *finzione per l'appunto non-speculare*, che mantiene intatti i tratti dell'*evenienza*, dell'accadimento fisico immediato, e i tratti della *convenzionalità*, dell'accordo fra enunciatore e enunciatario.

Ma l'immagine teatrale è, per qualche verso, ancora uno "specchio": lo specchio della finzione dichiarata, se si vuole, lo specchio che mi restituisce un "fatto" come "imitato", come elaborato *ad hoc* per sembrarmi vero.

Il "sembrar vero", d'altra parte, è proprio della natura dello "specchio"; solo che, a teatro, il "sembrar vero" dello *specchio scenico* è corretto dalla denuncia della *specularità mancata* della scena. Una "specularità mancata" che giunge a rassicurare il soggetto circa il "disagio dello specchio": non del raddoppiamento, ma del rovesciamento inevitabile dell'immagine speculare.

(...) cosa è la scena teatrale se non lo specchio reso rassicurante dal superamento di quel rovesciamento (destra-sinistra) dell'immagine che viene quotidianamente vissuta come "senso" corretto del proprio corpo? La scena è lo specchio in cui il disagio cessa, in cui si riappacifica il nostro vedere e l'essere visti.

(Rino Mele, *Scena oscena*, cit., p. 61)

L'immagine *sulla scena* è, evidentemente, altra cosa dalla *immagine scenica*.

Nel cosiddetto "teatro-di-immagine" la scena tende a diventare *spazio pittorico*, conseguendo la illusoria riduzione della 3a dimensione -la *profondità*- e la sospensione della *temporalità*; poiché la temporalità risulta sganciata dall'azione scenica *mano mano che aumenta la tensione verso il visivo*.

La trasformazione dello spazio scenico in *spazio pittorico* va di pari passo con la sottrazione dell'immagine all'azione teatrale, con l'invasione dell'immagine che scompagina le categorie di ricezione dello spazio scenico. *Lo spazio pittorico tende a rimpiazzare lo spazio scenico*, tende a trasformare la scena in *tela*; tende a fare della scena una *inquadratura senza ribalta*, uno spazio pittorico che si sovrappone addirittura alla possibilità che ha l'immagine di proiettarsi sullo spazio schermico, sulla scena usata come schermo.

Nel "teatro di immagine" si può assistere al fenomeno interessante dell'*happening* che diventa *performance*: la *performance* intesa come una sorta di modello generativo implicito che informa quelle che potremmo chiamare le "arti trasformate": il teatro-pittura, la pittura-evento, il video-teatro, l'installazione-scultura, la poesia-azione, l'allestimento-spettacolo, il teatro-danza, ecc. (il "teatro di immagine" come *performance* delle arti legate alla visione).

Il campo del teatro si sfrangia e si apre ai "resti" delle arti che si fanno teatro, così come si sfrangia il campo dell'estetico; per cui l'opera non si identifica più con le griglie formali e strutturali che costringono l'artistico in una composizione testuale definita e compiuta, ma piuttosto in una [??"performance"??] in cui le arti perdono la loro specificità semiotica e diventano "pezzi di scrittura" in un testo "indeterminato".

Il teatro di immagine si propone di *alterare* la percezione, l'ultimo anello di una serie complessa di trasformazioni degli apporti della [??sensaibilità??]; processo che si arresta *un attimo prima della consapevolezza intellettuale*.

Bob Wilson dichiara di voler alterare il "modo di vedere" piuttosto che intervenire su "ciò che si vede"; dichiara di voler alterare l'"organizzazione della consapevolezza". Da ciò discende una alterazione profonda delle *condizioni di ricezione* dello spettacolo, la decisione di prolungarne i tempi in maniera tale da far perdere l'*effetto di testualità*, di modo che la durata "intollerabile" dello spettacolo fa cadere proprio i limiti fra messa in scena e tableaux vivants inesauribili. Wilson afferma che l'artista è un fabbricante di immagini, ma occorre intendersi proprio sul significato, sulle accezioni della parola "immagine", accogliendo in parte l'osservazione di Kate Davy: "visione mentale di qualcosa che di fatto non è presente". Questa definizione non introduce tanto alla questione dell'immagine quanto alla apertura verso l'area dell'"immaginario", che è l'area sulla quale lavora Bob Wilson, "concentrandosi in particolare sui prodotti dell'immagine del singolo spettatore".

Mentre lo spettatore percepisce la performance sul suo schermo esterno, Wilson crea i suoi spettacoli per mettere in gioco lo "schermo interiore", in modo che le immagini che di solito si presentano durante il sonno si sovrappongano alle immagini di veglia della performance, presentandosi entrambe contemporaneamente. Foreman, invece, utilizza meccanismi specifici per "cancellare", se così si può dire, la mente, riportandola di scatto a uno stadio di totale e lucida consapevolezza.

Per esempio, fa suonare una stridula e rumorosissima sirena per aiutare lo spettatore a non lasciarsi sedurre da un'immagine particolarmente provocatoria.

(Kate Davy, *Enciclopedia del teatro del 900*).

In sostanza il teatro di immagine appare come una trasformazione dell'*happening* in *performance visuale*, come *superamento dell'"evento di coinvolgimento"* dello spettatore e come sollecitazione della percezione piatta dello spettacolo, ridotto ai suoi termini visivi: non tanto alla "drammaturgia dell'immagine" quanto alla *pittoricità della scena*.

[NON SONO SICURO CHE VA SCRITTO CON QUESTO CARATTERE;

CONTROLLARE]Da questo punto di vista, il teatro di ricerca compie un passo avanti rispetto alla "ideologia" che vedeva al centro del teatro l'evento sociodrammatico dello spettatore, la trasformazione dello spettatore in "attore" di un dramma sociale *alimentato* ("rifornito") dal teatro. "Nella performance lo spettatore è *testimone*. Non c'è rappresentazione ma azione", ha scritto Rino Mele, sottolineando il fatto che "il sottile, ambiguo spartiacque che si stabilisce fra teatro e performance è il rapporto che si stabilisce nel teatro con lo spettatore e che non si realizza nella performance" (*Scena_oscena*, p. 63).

Nel teatro abbiamo due livelli, uno propriamente rituale, dell'azione scenica, quello in cui gli oggetti teatrali si modificano nello spazio, si affrontano, si eludono, vengono a confronto tra loro,

ed è quello che chiamo “spazio del teatro” (livello *a*), c’è poi un altro livello ed è quello risultante dallo scontro, dall’incontro dialettico fra spazio del teatro e ciò che, esterno ad esso, reagisce con esso: gli spettatori, la struttura architettonica ed altro (livello *b*) che chiamo “spazio della teatralità”.

Nella performance c’è solo lo spazio “del teatro”, spazio che (nella performance) si dilata fino a raggiungere l’estensione dello “spazio della teatralità” (ma senza possederne l’articolazione). Da qui la difficoltà di separare le due situazioni (del teatro e della performance) che, diverse tra loro, hanno pur margini e ambiguità comuni tali da creare delle sovrimpressioni difficilmente separabili.

Lo spazio della performance riproduce la scena fittizia del quadro, e il pubblico il segno nero della cornice. Perciò il livello *a* (l’unico della performance) raggiunge per estensione partecipativa il livello *b* ma non ne può possedere l’articolazione.

Tra teatro e performance la differenza è nello spessore non nell’estensione: la performance è un teatro mancato.

Certo, dall’azione riprodotta nel quadro, al quadro dell’azione il cammino è stato lungo ed ha conosciuto varie tappe di avvicinamento, di mimetismo [??veros??] il teatro: ora spesso le situazioni spettacolari non sono più distinguibili ma è, proprio per questo, importante fare una riflessione accurata sugli statuti che presiedono (e questo per convenzione) alle diverse modalità.

Una riflessione che interessa anche l’happening.

Nell’happening a differenza della performance lo spettatore non è escluso, posto ai margini, fatto diventare nera linea di cornice, ma è, al contrario assunto nell’area dell’azione come oggetto teatrale, spostato di forza nello “spazio del teatro”, rendendo impossibile l’articolazione con uno *spazio* successivo, rendendo impossibile il teatro. Pur così diversi, quindi, performance ed happening portano allo stesso risultato nei riguardi del teatro (anche per l’happening vale il discorso sulla sovrimpressione e sull’ambiguità cui accennavo per la performance).

(*Scena oscena*, 63-5).

[CONTROLLARE FINO A QUI]

Abbiamo detto che ci sono almeno due modi per affrontare l’analisi del cosiddetto “teatro di immagine”.

1) L’immagine come “statuto” espressivo della performance, dello spettacolo inteso come testo autonomo, e non come “messa in scena” di un testo drammaturgico. In tal caso, l’immagine si assume il ruolo di “neutralizzare” nell’espressione visiva quello che Rino Mele chiama “spazio del teatro”; vale a dire la performance di oggetti, azioni, situazioni che *si enunciano sulla scena* come eventi fittizi, come realizzazioni in qualche modo “speculari” della “azione immaginata” a livello di testo drammaturgico;

2) l’immagine come “connotatore di intertestualità”, come modalità espressiva di quello che potremmo chiamare *l’atto interpretativo* che “mette al mondo” un testo drammatico *trasformato* in testo spettacolare. (cfr. Strehler, Bene, De Berardinis, Stein, Ronconi, ecc.: tutto il “teatro di regia”).

Nel primo caso (l'immagine come "statuto" espressivo della performance) abbiamo a che fare con un *codice iconico* assai forte che -a diversi livelli e in relazione a orientamenti pre-determinati dal teatrante- si dà come *la struttura* dello spettacolo, come l'indicatore di una *forma dell'espressione* che non riguarda semplicemente l'operazione testuale compiuta per allestire questo o quello spettacolo, ma investe la concezione stessa del teatro (e della teatralità) come ambito delle "arti trasformate", come ordine simbolico tutto spostato sul piano dell'espressione (l'espressione iconica); e, a partire da questa scelta di codice, orientato a ridefinire l'ampiezza di campo del fenomeno visivo super-ordinato al fenomeno teatrale.

In altre parole, dinanzi al "teatro di immagine" ci si rende conto di una trasformazione di codici e di istituti simbolici che si orienta verso l'*espressione* (in questo caso, l'espressione iconica) come connotatore linguistico e semiotico della *teatralità* (diventata, oramai, *spazio delle arti*).

Ci troviamo dinanzi all'immagine fatta teatro e non al teatro fatto immagine.

[??L'IMMAGINE LETTURA??]

Nel caso del "teatro di immagine", la varietà dei sottotesti, lo stile, l'espressione, le sovradeterminazioni connotative, le sottodeterminazioni connotative (sfumature, "accidenti" testuali o dell'espressione, ecc.), la testualizzazione dello spettacolo, non sono altro che l'esempio di una *teatralità affidata alla immagine, e non l'espressione di una teatralità connotata dalla immagine*. [??(Si fornisce all'immagine uno spazio teatrale e non al teatro una "immaginità" spettacolare).??]

Nel "teatro di immagine", l'immagine non è *un* connotatore, non occupa uno dei piani del testo, non è il piano della "rappresentazione" teso a fornire un *surplus di senso* affidato alla interpretazione iconica del testo; non fornisce letture devianti o attualizzanti, non struttura la scena come contesto iconico di un testo non iconico. L'immagine, in tal caso, costituisce un "linguaggio secondo" rispetto al testo; ma un "linguaggio secondo" che tende a spostare il teatro dentro lo spazio pittorico, che fa arretrare l'azione drammatica dietro la tela del visivo, che trasforma il teatro in *luogo di iscrizione del pittorico* (cfr. le scenografie monumentali di Bob Wilson, la nozione di "paesaggio statico", mutuata, assieme a quella di "presente continuo", da Gertrude Stein, per cui si giunge a concepire la scena come una grande tela ottocentesca); mentre, sul piano drammaturgico si interviene producendo VISIONI, pezzi di *realtà sceneggiata* in vista della sua rilevanza ottica e pittorica.

Insomma, l'immagine tende a *teatralizzarsi* nel momento in cui si fa *performance delle arti* (la pittura), secondo la doppia tendenza a porsi come *codice della scrittura scenica* e come *statuto della teatralità*; nonché a porsi come elemento drammaturgico *extrateatrale* che assume su di sé tutto il peso della "sceneggiatura teatrale", riducendo l'azione, la situazione e il conflitto fra personaggi (la parola stessa e il portatore della parola in scena: l'attore) a POSE.

Nel secondo caso (l'immagine come *connotatore interpretativo*), l'immagine si pone come INTERTESTO DELLA LETTURA, vale a dire come *connotatore di intertestualità* (sottotestuale o metatestuale), che per lo più interviene come "testo secondo" e non come codice espressivo. L'immagine si dà in questo caso come "testo della regia", come indicatore dell'interpretazione, come connotatore di lettura e di attualizzazione del testo drammatico. L'immagine appare come un "sovratesto espressivo" nel quale il testo originario viene re-inquadrato e re-incorniciato. Il testo viene ri-contestualizzato secondo una intertestualità iconica che tiene conto del "sapere della regia" e del "sapere dello spettatore", in ordine con i tempi e con la memoria del passato, come capacità di ri-scrivere per la scena contemporanea le impalcature drammaturgiche del testo di partenza.

E' evidente che nel primo caso ("teatro di immagine", in cui l'immagine diviene lo statuto espressivo della performance) ci troviamo di fronte a quello che Rino Mele ha chiamato "teatro mancato", quel teatro in cui "lo spazio della performance riproduce la scena fittizia del quadro, e il pubblico il segno nero della cornice"; un tipo di teatro in cui il dispositivo dell'immagine è talmente forte da tenere lo spettatore *dentro e fuori* la cornice della scena.

[??Il teatro di ricerca italiano, l'immagine e il tempo non rinunciano mai a darsi come a)elemento di lettura del testo e della tradizione drammaturgica..... il testo come architettura di azioni e il teatro come *senso trasformato*;

b)come piano di un'espressione che non è autoreferenziali ma mantiene forti legami con l'apparato teatrale inteso come luogo di elaborazione di SIGNIFICATI e non come.....??]

Vicerversa, nel secondo caso, (l'immagine come *connotatore di intertestualità*), ci troviamo dinanzi a un tipo di teatro che lavora ancora la differenza fra *rappresentazione e immagine* fra *performance scenica e scena della lettura* (interpretazione).

In *Teoria generale del montaggio* Ejzenštejn fornisce una distinzione che può chiarire il nostro discorso, soprattutto per quanto riguarda la differenza fra i due modi di considerare l'immagine: l'immagine come *statuto espressivo del teatro* e l'immagine come *connotatore della lettura del testo*.

Ejzenštejn afferma che all'immagine spetta il ruolo di "generalizzazione del fenomeno nella sua essenza" (p. 6), mentre riserva alla "messa in scena" il ruolo di determinare quello che potremmo chiamare lo *schema delle attese* del pubblico; "attese" di ordine psicologico, semantico, espressivo che l'*inquadratura* offre allo spettatore. L'*inquadratura*: un modo di considerare l'immagine *come scena*, e non la scena come immagine. In base alle osservazioni di Ejzenštejn, possiamo concludere che c'è un legame solidale, strutturale, fra la "messa in scena" e l'"inquadratura", dal momento che la "messa in scena" organizza" ciò che

costituisce il contenuto dell'azione" sul piano della "generalizzazione grafica" dei rapporti spaziali; mentre l'"inquadratura" organizza il *profilo della enunciazione drammaturgica*, vale a dire la *linea di sviluppo* che disegna non già i contenuti dell'azione ma piuttosto il rapporto fra il carattere dei personaggi e l'azione, ponendosi dunque come "uno stadio del montaggio". Infatti, l'inquadratura non si limita a "registrare", a ordinare, a distribuire la *composizione spaziale* degli elementi che costituiscono la "messa in scena"; non è la semplice "proiezione grafica del carattere dell'azione" (p. 17). Dunque, non è la delineaione formale della *espressività dell'azione per linee esterne*, per così dire; linee che si riferiscono alla traiettoria dell'azione in quanto carattere dinamico degli eventi, degli spostamenti, dei movimenti e dei gesti.

Essa (l'inquadratura: dunque la cornice, la scena, la porzione "riquadrata" dei *fatti visibili*) determina "l'incontro dell'oggetto con l'angolo da cui è osservato e con il margine che lo separa da ciò che lo circonda" (p. 16); allo stesso modo in cui la porzione scenica interessata all'azione determina l'incontro dell'oggetto o dell'attore con *l'angolo di interesse visivo dello spettatore*, e lo separa da ciò che è *non-sottolineato, non-illuminato o non-presente*.

Lo *scorcio* ("angolazione del piano dell'inquadratura") e il *taglio* ("incontro con i margini dell'inquadratura") costituiscono la specificità espressiva dell'inquadratura, dal momento che strutturano il rapporto fra una *porzione* e la *totalità del visibile* (fra la parte e l'insieme), rendendosi responsabili della *individualità dell'azione* e del *carattere del personaggio*. A teatro, lo scorcio è *l'angolazione visivo-emotiva* del piano di rapporti fra personaggi, oggetti, parole, azioni; mentre il *taglio* è la sezione di azione percepibile. Presi assieme, costituiscono la specificità espressiva dell'*istante scenico*, vale a dire dell'*immagine complessiva* (visione-azione) che riguarda il rapporto fra situazione e personaggi.

Ejzenštejn afferma, inoltre, che "la messa in inquadratura (*mizankadr*) è un salto di qualità rispetto alla messa in scena" (p. 16). Ciò è vero soprattutto dal punto di vista della organizzazione del carattere dinamico dell'azione, poiché è proprio dalla composizione dell'inquadratura che si origina quel conflitto di elementi che "motiva" il montaggio. In questa prospettiva, viene a cadere la contrapposizione inquadratura-montaggio, dal momento che proprio la composizione dell'inquadratura rende ragione della necessità interna del montaggio, inteso non solo come "uno stadio dell'inquadratura", ma come "evoluzione nell'ambito di una stessa serie genetica" (p. 13).

Nel mio articolo *Oltre l'inquadratura* ho illustrato due tesi che giudico molto importanti per la "biografia" dell'inquadratura. La prima tesi riguardava il problema dell'inquadratura nel suo complesso e i suoi rapporti con il problema del montaggio. Appariva qui in tutta evidenza l'incongruenza della contrapposizione inquadratura-montaggio. E per la prima volta veniva definitivamente formulata la definizione del montaggio come uno stadio dell'inquadratura. In altre parole, il conflitto compositivo all'interno dell'inquadratura è in qualche modo un nucleo, una cellula di montaggio, che va soggetta alla *legge della scissione* con il crescere della tensione del

conflitto. Il montaggio è un salto di qualità della composizione interna dell'inquadratura. La loro evoluzione presenta legami reciproci: si tratta di un'evoluzione nell'ambito di una stessa serie genetica (p. 13, corsivo mio).

In effetti, dall'incontro dell'oggetto con i margini dell'inquadratura, dalla sua separazione da tutto ciò che lo circonda, emerge una diversa considerazione del rapporto fra *messa in scena* e *messa in inquadratura*; fra "carattere grafico" e "carattere dinamico" dell'azione, di cui il montaggio si rende responsabile proprio perché *sposta su un altro piano* il conflitto compositivo interno all'inquadratura.

In questo senso, l'inquadratura si rende responsabile del *profilo di senso* delineato dalla *selezione degli elementi* e dalla *marginatura dell'insieme*; da cui si ricava che la composizione plastica dell'inquadratura provvede allo *schema drammatico* dei materiali, così come il montaggio provvede a farlo "evolvere".

La messa in scena (in tutti gli stadi del suo svolgimento: il gesto, la mimica, l'intonazione) è come una *proiezione grafica del carattere dell'azione*. E in particolare, applicata alla singola unità d'azione, è il tratteggio grafico delle sue caratteristiche spaziali. Come il contorno delle lettere sulla carta o l'aspetto caratteristico delle orme dei piedi impresse da chi cammina su una strada sabbiosa. In tutta la loro completezza e, nello stesso tempo, incompletezza: infatti l'arte della rappresentazione teatrale non si limita alla messa in scena, come i film non si limitano al montaggio. Il carattere si manifesta attraverso le azioni (e nel caso specifico, azioni che si vanno formando). L'aspetto specifico delle azioni è il movimento. (Giudichiamo le azioni dal movimento e anche dalla voce e dalle parole). *La traccia dei movimenti* è la *messa in scena*. Cercheremo dunque di definire la composizione dell'inquadratura secondo questa linea: *la linea del carattere*. E cominceremo dal carattere dell'uomo, che ci renderà più facile arrivare fino al carattere dell'ambiente, e al carattere e all'immagine dell'evento.

Il carattere del personaggio è una selezione (fatta in base a presupposti di tipo sociale e individuale) che di tutti i *possibili* tratti ed elementi di azione e di comportamento conserva solo un *determinato* insieme. Il carattere presuppone l'individuazione di un certo complesso di tratti e di elementi caratteristici. Un complesso organico che si contrappone, con i suoi segni distintivi comuni a tutta la classe, ad altre caratteristiche di classe. E con i suoi tratti personali e individuali si contrappone ad altre caratteristiche personali-individuali.

Si tratta comunque di una scelta. Di un "profilare" qualcosa rispetto a tutto il resto. Se sostituiamo una lettera alla parola "profilo" (*obrez*) avremo la definizione della seguente tappa funzionale verso l'individualizzazione. Il taglio (*otrez*). Esso costituirà quella parte del profilo del personaggio che, nel delinearne il carattere, trova posto nell'inquadratura. Un taglio plastico che determina il carattere come il punto più alto della selezione dei tratti che lo compongono, separandolo (individuandolo) come entità singolare dalla massa degli altri tratti (p. 17).

Sulla base di queste osservazioni, trova ancora più forza la distinzione da me avanzata fra *racconto* e *narrazione*, che si può avvicinare alla analoga distinzione fra *rappresentazione* e *azione*, e, infine, alla distinzione proposta da Ejzenštejn fra *inquadratura* e *montaggio*.

Il racconto, per molti versi, è tributario della “rappresentazione”, della “messa in scena”, della “raccolta” di elementi all’interno dell’inquadratura, nel senso che al cinema il racconto si pone come la *condizione iconica* degli elementi in gioco nella narrazione; come quadro o cornice della narrazione.

Mostrare un certo numero di elementi “raccolti” all’interno dell’inquadratura (secondo una determinata disposizione grafica spaziale) è già “raccontare”, è già distribuire una linea di senso che viene “profilata” proprio nel modo di distribuzione degli elementi all’interno dell’inquadratura, nel piano di angolazione dei fatti.

Il “visivo” al cinema risulta determinato e orientato dallo *scorcio* e dal *taglio* dell’inquadratura, che assolve non solo funzioni compositive ma funzioni *descrittive*, funzioni di racconto; nel senso di *enumerazione dei dati* e nel senso di *organizzazione degli elementi* secondo un determinato “carattere” della scena, della situazione, della *porzione di racconto* “tagliata” dai margini dell’inquadratura.

Viceversa, la narrazione è il *processo temporale dell’azione*, il dispositivo che regola la sequenza di atti, gesti, azioni secondo criteri diversi di distribuzione cronologica (linearità “semplice”, giustapposizione, simultaneità, retroflessione, anticipazione, intermittenza, parallelismo, ecc.), con il compito di articolare il *senso dell’azione* in rapporto a modalità diverse di esposizione dei fatti sullo schermo; dunque, secondo la “logica” specifica del narrare.

Da questo punto di vista, si può dire che nel racconto passa quanto si trova di “non-azione” in una *narrativa*; così come, analogamente, nel dialogo teatrale passa una serie eterogenea di elementi che non sono sempre e puntualmente *azione drammatica*, ma che sono comunque “messa in scena” della situazione e del “carattere” dei personaggi.

In questo modo, si chiude il cerchio aperto all’inizio di questa conferenza.

Il “teatro di immagine” tende al *racconto senza narrazione* (vedi il resoconto di D.,D. & D. fatto da Bob Wilson a Franco Quadri); il “racconto” di *una serie di eventi visivi senza azione drammatica*. Utilizza il montaggio delle scene (e delle immagini, dei “luoghi visivi”) non in vista dello sviluppo del rapporto fra “carattere dei personaggi” e “azione” (cfr. Ejzenštejn), ma in vista di una *generalizzata specularità che specchia se stessa come scena di “visioni”*, o che situa lo spettatore sulla linea più esterna della “teatralità”, quella della *cornice*. Il pubblico del teatro di immagine (una variante della performance, una performance delle arti e della specularità senza azione) si fa cornice di una grande tela sulla quale le “inquadrature” (per dire così) scorrono o si sovrappongono mantenendo il soggetto alla periferia del teatro. Le “inquadrature”, le porzioni di scenografia, i segmenti della visione specchiata, non enunciano quel rapporto primario da cui scaturisce l’*ordine simbolico* che immette all’io come luogo di produzione del desiderio dell’Altro, e si fa proiezione e riconoscimento dell’Altro. Annullando il rapporto ternario fra attore, personaggio e spettatore, il teatro di immagine opera lo schiacciamento del soggetto sulla *sensorialità senza lingua*, lo costringe

ad un surplus di percettività che annienta ogni capacità di proiezione simbolica; ottenendo come risultato l'appiattimento della rappresentazione sullo "specchio senza immagine" della performance visuale "de-simbolizzata", e riaprendo la frammentazione dell'immaginario sui corpi-icone che si stampano come "figure" sulla scena-tela.

Alla fine dello spettacolo, questo "spettatore senza teatro" (o spettatore di un "teatro mancato") non si trova soltanto dinanzi ad uno *specchio senza immagine* (senza quell'immagine dell'io garantita dal personaggio e dall'attore e attestata dal pubblico), ma addirittura dinanzi ad una *immagine senza specchio*. Il che vuol dire: dinanzi ad una immagine che non rinvia che a se stessa; una immagine privata della sua tensione verso l'Altro, verso il desiderio, verso il riconoscimento dell'Altro come luogo del desiderio e come meta del soggetto.

Lo spettatore si trova dinanzi ad una performance visiva, acustica e fisica che ha utilizzato la scena come *specchio scuro* che non trattiene le immagini.

Il "teatro di immagine" diventa, in tal modo, l'immagine di un teatro senza soggetto, l'immagine di uno specchio senza corpi; vetrina dove le cose sono mostrate per essere tolte: come nella vetrina di un negozio, dove l'*apparire in mostra* di un oggetto enuncia il suo *non-consistere*, il suo *essere lì per essere tolto*.