

Conflitto sintomatico nelle immagini sceniche

di Adeline Thulard

Abstract

Paper aims to show how traditional dramaturgic concepts can be re-used to study a dramaturgy of image in the contemporary theatrical forms. When dialogue, action and conflict appear into the image, they highlight a dramaturgic movement towards the spectator. We also remark that mimesis and recognition are questioned, and emotions tend to replace comprehension. It could also be claimed that there is a symptom-effect in perception, if we open the argument to psychoanalysis, as G. Didi-Huberman claimed, as well as to Bachelard's "reader-dreamer" model.

C'è un problema di definizione intorno alla nozione di teatro post-drammatico, che ha portato a contrapporlo a un teatro "di testo", vale a dire costruito a partire dalla messa in scena di un testo. Numerose polemiche sono nate dal libro di Lehmann¹ che tentava però di evitare un'opposizione troppo forte tra drammatico e postdrammatico, proponendo, all'inizio del suo saggio, una lista di artisti tra i quali inseriva diversi drammaturghi. Ciononostante, la distinzione è rimasta forte e ha creato degli schieramenti che mettono da una parte il dramma, il testo e il senso; e dall'altra il post-drammatico, l'immagine e l'emozione. Ci è sembrato che questo antagonismo poco fecondo possa essere superato attraverso un'analisi degli spostamenti dramaturgici in atto in certe forme sceniche contemporanee. Le leggi tradizionali del dramma sono state modificate tanto dai testi quanto dalla scena; le nuove forme teatrali scritte hanno dunque operato notevoli cambiamenti dramaturgici. In questo articolo, invece, ci proporremo di studiare una *drammaturgia dell'immagine*, a partire da alcuni spettacoli contemporanei. Vedremo come le immagini sceniche rimodellano i principi dramaturgici tradizionali, iscrivendo una parte del paesaggio

¹ H.-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris 2002.

noto come postdrammatico nella genealogia compresa nel suo stesso nome.

Gli spettacoli a cui ci interessiamo appartengono a culture e storie teatrali diverse. Ci è sembrato necessario risalire all'inizio di ciò che è stato chiamato "écriture scénique" in Francia o "teatro di ricerca" in Italia, partendo dalle opere di Pina Bausch e di Tadeusz Kantor, e in particolare da *Kontakhtoff* e *Café Muller* per la prima e da *Wielopole*, *Wielopole* per il secondo. Ci soffermeremo anche su alcuni spettacoli di Pippo Delbono, regista italiano, personaggio emblematico delle tendenze attuali e riconosciuto come tale in quanto *habitué* del Festival d'Avignon e recentemente vincitore del Premio Ubu per la sua ultima creazione *Dopo la battaglia*.

A partire dall'analisi delle forme proposte, rivaluteremo in particolare la nozione di conflitto e potremo ripensare il tipo di rappresentazione in gioco. Ci allontaneremo allora dalla *mimesis* e dall'organizzazione logica, per avvicinarci all'estraneità del sogno e cercare di farne un paradigma poetico. A questo proposito potremmo ispirarci alle riflessioni di Georges Didi-Huberman nel suo saggio *Devant l'image*² che ripensa in termini psicoanalitici il nostro rapporto con le immagini dell'arte. Il conflitto drammaturgico studiato prima ci condurrà a ripensare le nozioni di simbolo e di sintomo, e a rivalutare la valenza emozionale dell'immagine. In ultima istanza, si tratterà di avvicinarci a una riflessione sulla fruizione, a partire dal modello bachelardiano della "rêverie".

Navigheremo tra analisi drammaturgica, estetica e psicoanalisi, rivendicando la capacità di apertura degli studi teatrali ad altri ambiti disciplinari, per rendere conto della molteplicità dell'evento teatrale attraverso termini come: conflitto, simbolo, sintomo e l'archetipo junghiano ripreso da Bachelard. I confini tra questi sono ancora sfuocati, e

² G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, Éditions de Minuit, Paris 1990.

certe difficoltà lessicali potrebbero persistere malgrado la volontà di chiarezza.

Una drammaturgia dell'immagine. Movimento verso lo spettatore

L'analisi degli spostamenti drammaturgici in atto nelle forme qui studiate, dal testo all'immagine, è una tappa essenziale per determinare in queste l'organizzazione del senso e dell'emozione. L'idea stessa di drammaturgia si rifà alla nozione di struttura e, come ricorda Joseph Danan citando Jean-Marie Piemme, «nel suo senso più esteso testimonia del fatto che ogni elemento teatrale elaborato nella dialettica di un oggetto da vedere e di uno sguardo che lo deve cogliere, installa un ordine del senso, del significato»³. Per definire il modo in cui questo senso si organizza individueremo diversi elementi che definivano la drammaturgia tradizionale e porteremo la nostra attenzione sulle loro modificazioni negli spettacoli scenici.

La *Teoria del dramma moderno*⁴ di Peter Szondi ci permette di ripartire dalla definizione del dramma assoluto: il dramma rappresenta le relazioni interumane. Il personaggio drammatico si realizza nell'atto di decisione che instaura il conflitto, motore dell'azione drammatica e dello svolgimento della "fabula", attraverso il dialogo. La rappresentazione è mimetica in quanto rappresentazione di azioni per mezzo del dialogo, attraverso cui risolvere il conflitto. I termini chiave che definiscono il dramma e la sua organizzazione interna e rappresentazionale sono, di conseguenza, l'azione, il dialogo e il conflitto. Parlando di rappresentazione dell'azione, non possiamo non soffermarci un momento sulla nozione di *mimesis*. Danan scrive a questo proposito:

³ J. Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, Actes Sud, Arles 2010, p. 6 (tr. it. nostra). Tutti i saggi francesi citati nel presente studio sono tradotti dall'autore.

⁴ P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, Introduzione di C. Cases, Einaudi, Torino 1962.

Sotto l'azione c'è implicitamente la *mimesis*. In realtà, finché restiamo nella possibilità di una finzione mimetica, anche molto debole, la drammaturgia può continuare a esistere senza troppe difficoltà. La grande rottura avviene quando si è al di sotto o al di là del mimetico: quando il teatro, guardando verso la danza o la performance, non cerca più di rappresentare ma presenta dei movimenti, delle azioni sceniche pure, fuori da ogni *mimesis*.⁵

La questione della *mimesis* porta a una riflessione sul tipo di rappresentazione in atto. Nel *Lexique du drame moderne et contemporain*⁶ all'articolo "Mimesis", Mireille Losco e Catherine Naugrette scrivono che il termine ha avuto diverse interpretazioni durante i secoli, ricordandoci che questa nozione deve essere studiata e ridefinita in ogni contesto storico e estetico. Si tratterà quindi in un secondo tempo di rilevare le valenze del concetto nella contemporaneità, momento segnato da un'esplorazione dei rapporti col reale.

Consideriamo ora lo spostamento dal testo all'immagine degli elementi che compongono la drammaturgia classica del dramma. Il dialogo, essenziale allo svolgimento dell'azione e alla sua risoluzione, è quasi assente nelle opere sceniche. Le voci in scena sono monologiche. I testi usati come materiali da Pippo Delbono, per esempio, sono spesso delle poesie o anche delle lettere, come quella di Beethoven nello spettacolo *Il Silenzio*. Queste voci, inoltre, non sono più dei personaggi, ma del creatore, che introduce elementi biografici nell'opera; e dei performer, coinvolti intimamente nel processo di creazione. Pensiamo in particolare agli interpreti di Pina Bausch che durante le prove devono rispondere a certe domande della regista con improvvisazioni recitate o gestuali. Gli elementi del dramma sono in questo modo ribaltati poiché Szondi ci ricorda che l'autore dovrebbe essere assente e l'attore confondersi col personaggio. La loro presenza non fittizia, invece, sembra richiamare quella dello spettatore, aprendo una faglia nella finzione. Il

⁵ J. Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, cit., p.47.

⁶ J-P. Sarrazac et al. (a cura di), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé, Paris 2012.

dialogo sarebbe quindi spostato, come rilevano gli autori del *Lexique* a proposito della scrittura teatrale contemporanea: «se c'è ancora dialogo – ma in un senso puramente metaforico – non può essere che tra la sala e il palcoscenico»⁷.

L'azione segue lo stesso movimento. L'azione come svolgimento della fabula verso la risoluzione del conflitto non esiste più e se si sviluppa, non si risolve. In una delle scene dello spettacolo di Delbono, *Il Silenzio*, vediamo una ragazza sorridente che si dondola sulla canzone di Brigitte Bardot *Une histoire de plage*. Arriva il suo ragazzo che comincia a farle diversi regali: una collana, una pelliccia e infine una macchina. Dopo ogni regalo la ragazza mette il broncio, in modo da ottenere qualcos'altro. Alla fine, entrambi girano abbracciati mentre la voce di Pippo Delbono ripete fino all'urlo «Dimmi che mi ami». I due girano sempre più veloce, fino a cadere. La piccola storia che ci racconta questa scena ha un inizio, uno sviluppo e una catastrofe, ma non ha risoluzione. Se la grande azione è assente possiamo invece notare la presenza di “micro-azioni”: per esempio i gesti quotidiani negli spettacoli di Pina Bausch. L'azione si trasforma in gesto o movimento. In un articolo in cui cerca di pensare l'azione nella danza, Sophie Guhéry propone anche il termine “motion” :

in questo modo, l'idea di ‘motion’ che si fonda sulla piena coscienza del gesto che diventa danza – e senza la quale non ci sarebbe danza – si oppone alla *mimesis* dell'azione, che secondo Laurence Louppe, richiede solamente di usare i codici di riconoscimento stabiliti senza curarsi della “qualità” del gesto.⁸

L'azione che diventa gesto è anch'essa legata alla soggettività del performer. Non risponde più alle regole di rappresentazione, nel senso che non si sottopone a un codice significante. Se lo sviluppo del gesto a teatro trova una sua genealogia nel *gestus* brechtiano sembra che le

⁷ Ivi, p. 67.

⁸ S. Guhéry, “La danse contemporaine, laboratoire d'une action nouvelle?”, *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, 36, 2004, p. 54.

sue valenze siano state anch'esse ribaltate. Esso non è più una spiegazione razionale al servizio di un discorso politico sul mondo, e secondo Patrice Pavis:

se il *gestus* sopravvive o si rinnova, sembra lo faccia malgrado se stesso e perchè accetta di reintrodurre una fisicità nella rappresentazione mimetica, una dinamica, una motivazione psicofisica che solo la danza o il teatro fisico sembrano capaci di fornirgli.⁹

Il gesto cambia il rapporto con lo spettatore: «il valore del movimento dell'opera si colloca in quello che fa nascere nello spettatore: ciò che chiamiamo emozione e che può allora diventare uno scuotere il pensiero»¹⁰. L'azione diventa ciò che agisce su qualcosa, come già propone Marie-Madeleine Mervant-Roux nei suoi studi sulla fruizione. Tornando ad Aristotele, la studiosa ricorda che la *mimesis* non va avanti senza la *catharsis*: l'organizzazione dell'azione, la recitazione dell'attore ha come scopo di procurare emozioni allo spettatore.

Come suggerisce Michel Magnien nella sua edizione de *La Poetica*, la *praxis* non è una pluralità di azioni la cui coerenza sarebbe di natura "drammatica", nel senso usuale, stretto del termine, cioè interna alla pièce in quanto potrebbe essere letta o anche recitata [*jouée*] senza pubblico, come un gioco di ruolo. È una pratica unificata in una prospettiva esterna: drammatizzare lo spettatore per provocare ciò che chiameremmo oggi un effetto simbolico.¹¹

Marie-Madeleine Mervant-Roux parlerà quindi di "azione drammatizzante" per suggerire il modo in cui si costruiscono il senso e l'emozione che partono dalla scena per ricomporsi nella mente dello spettatore.

⁹ P. Pavis, "Le *gestus* brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine", *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, 25, 1999, p. 113.

¹⁰ J-P. Sarrazac et al. (a cura di), *Lexique du drame moderne et contemporain*, cit., p. 137.

¹¹ M-M. Mervant-Roux, "Un dramatique postthéâtral? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action", *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, 36, 2004, p. 15.

Il conflitto nell'immagine

Gli spostamenti operati sulle nozioni di dialogo e di azione portano a una maggiore considerazione dell'effetto sullo spettatore, in particolare quello emozionale. Sarà l'idea di conflitto che permetterà di legare i due concetti analizzati prima e di aprire la riflessione a una dimensione estetica. Il conflitto nelle sue valenze contemporanee si avvicina allo spettatore attraverso il suo senso etimologico di "choc". Per quanto riguarda l'organizzazione scenica, il conflitto non si colloca più tra due personaggi o due idee, ma può apparire nelle opere a livello tematico, estendendo la sua definizione verso la contraddizione e le tensioni. Il conflitto porta allora con sé lo "choc" quando non si risolve. Al contrario è mostrato, sovra-esposto, vissuto, come nota Chiara Trifiletti nel suo articolo sulla fruizione delle opere di Pina Bausch: «I conflitti non vengono parafrasati e men che meno armonizzati, bensì vengono vissuti appieno»¹².

Negli spettacoli di Pina Bausch, il tema dell'opposizione tra uomo e donna è ricorrente. L'amore e l'odio si presentano attraverso gesti di tenerezza e di violenza. Le tensioni si rivelano nei gesti dell'immagine e non più nell'azione attraverso il dialogo, come nota Roberto Alonge nel suo articolo "Les mystérieux contacts entre l'homme et la femme"¹³. La messa in primo piano di due entità e della loro contraddizione nell'immagine si sviluppa in un trattamento particolare del movimento, caratterizzato dalla sua capacità di metamorfosi. Alla fine dello spettacolo *Kontakhtoff* di Pina Bausch, una donna, vestita di bianco, è circondata da diversi uomini. Essi cominciano a toccarla, con delicatezza, ad accarezzarla, ma i movimenti, accelerandosi, si trasformano in colpetti, pizzichi, comportamenti molesti. I gesti quotidiani sono rico-

¹² C. Trifiletti, "Guardare il Tanztheater: una riflessione sulla fruizione del teatro di Pina Bausch", *Mantichora*, 1, 2012, p. 765.

¹³ R. Alonge, "Les mystérieux contacts entre l'homme et la femme", in P. Bausch, *Parlez-moi d'amour: un colloque*, tr. francese di D. Guillerme, L'Arche, Paris 1995.

nosciuti, identificati, ma la loro compresenza nell'immagine sconvolge, al di là di una comprensione razionale. Introduce un elemento *Unheimliche*, che perturba le abitudini percettive dello spettatore e blocca la sua capacità interpretativa: «sopraggiunge ogni qualvolta *i limiti tra immaginazione e realtà* sbiadiscono»¹⁴. In questo senso l'agnizione è difficile, anche perché la logica, la causalità e la cronologia che reggevano il dialogo del dramma assoluto sono stati rimpiazzati da un'organizzazione visuale che privilegia la giustapposizione. Freud, nell'*Interpretazione dei sogni* ci dice che il conflitto può essere raffigurato dall'identificazione. Gli uomini presenti nella scena appena descritta rappresenterebbero l'uomo in generale e sarebbero in questo senso *identificati* come sorgente sia d'amore sia di violenza. La messa a contatto di elementi contraddittori provoca uno "choc" nello sguardo del fruitore. I tratti caratteristici della rappresentazione delle relazioni logiche nel sogno sono anche la simultaneità e la trasformazione, due modi di composizione che ritroviamo in questa scena come in quella di Pippo Delbono, descritta prima, sulla canzone di Brigitte Bardot. I due innamorati che girano sono l'emblema stesso della ripetizione senza fine, che si trasforma poco a poco dall'abbraccio alla caduta, fino alla violenza. Questa violenza si rivela anche nel volume della musica e della voce del regista, che aumenta durante la scena. I mezzi compositivi del sogno ci aiutano a capire come il conflitto viene esposto in scena e non razionalizzato, né spiegato. Lo spettatore deve fare i conti con questa ambiguità: reagisce e sembra identificare fisicamente il conflitto (choc) senza intellettualizzarlo.

¹⁴ S. Freud, "L'inquiétante étrangeté", in S. Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, tr. francese di M. Bonaparte e E. Marty, Gallimard, Paris 1971; edizione elettronica di J.-M. Tremblay, p. 26 (tr. it. nostra).

Sintomo e simbolo conflittuale

L'idea di perturbante e le qualità figurative del sogno presenti in scena ci spingono a entrare nell'ambito psicoanalitico e a interrogarci sulla fruizione. L'idea di un "choc", di un effetto fisico delle immagini sullo spettatore, un effetto non intellettualizzato, da cui la comprensione sembra assente, ci rimanda al concetto di sintomo. Il sintomo designa ciò che nasconde; indica un problema senza mostrarlo del tutto. Gerard Pommier, nel suo articolo "Remarques sur le visuel et le symptôme", descrive il modo in cui si manifesta :

andava tutto bene, e poi, improvvisamente, 'qualcosa' si è presentato, qualcosa che avrà evocato un momento del passato, 'qualcosa' di cui non si sa bene ciò che rappresenta, e subito la respirazione si è fatta più pesante. Quando questa 'cosa' si intarsia nel corpo, il sintomo segue.¹⁵

Manifestazione corporea di un evento inconscio: un'immagine dello spettacolo ci colpisce, senza che possiamo verbalizzare l'avvenuto. Pommier spiega che l'apparire del sintomo è dovuto a un simbolo che si presenta al soggetto : «una situazione che va oltre la comprensione di un soggetto, o per la sua violenza, o perché integra una contraddizione insolubile»¹⁶. Aggiunge che il simbolo ha diversi significati, «tra cui due almeno sono contraddittori»¹⁷. Queste definizioni ci ricordano le diverse valenze del conflitto, tra choc e tensioni. Nello spettacolo di Kantor, *Wielopole, Wielopole* ci sono delle situazioni di violenza senza nome e spiegazione, e in particolare quella dello "stupro" della madre. Diversi quadri ci raccontano la storia di una famiglia (quella di Kantor stesso) durante la guerra. Gli zii chiusi in casa, i soldati – tra cui il padre – che si trasformano in macchine di guerra, il prete e la religione al servizio del carnefice, e la madre, «povera Helka» che vede suo marito partire.

¹⁵ G. Pommier, "Remarques sur le visuel et le symptôme", *Cahiers de psychologie clinique*, 20, I, 2003, p. 157.

¹⁶ Ivi, p. 158.

¹⁷ Ivi, p. 159.

Ma non è così chiaro sulla scena, tutto si mescola, e Helka deve essere giudicata dalla zia, Bibbia in mano, come un Gesù al femminile. Il corpo del personaggio verrà poi dato ai soldati. In scena si vedono solo questi personaggi senz'anima che fanno saltare in alto il corpo della donna su un telo bianco. Il marito mandato in guerra sicuramente non piace alla famiglia, che condanna la donna: la violenza più forte è quella senza senso. La seconda modalità dell'apparire del sintomo è l'idea di "contraddizione insolubile", che abbiamo già accennato attraverso le scene di Delbono e Bausch tra amore e odio.

Il simbolo ci avvicina nuovamente alla questione del riconoscimento, essendoci legato etimologicamente:

per i greci, che ne hanno stabilito il concetto, il simbolo era questo pezzo di ceramica spezzato in due, destinato a servire da segno di riconoscimento, assicurandosi dell'adeguazione delle due linee di crepa. In seguito, abbiamo ritenuto che rappresentasse una cosa nella sua assenza.¹⁸

Il simbolo rappresenta nella mancanza e crea un effetto sintomatico, segnato anch'esso dall'assenza o dal nascondimento della sua causa. Il conflitto sarebbe presente sotto forma di simbolo nell'immagine. Gli elementi contraddittori bloccherebbero la comprensione provocando ciononostante un effetto, sintomo, sullo spettatore. Il simbolo, poiché legato al riconoscimento di ciò che non si sa, potrebbe essere legato a elementi dell'inconscio, non repressi, ma mai stati coscienti, seguendo le interpretazioni junghiane. In ambito teatrale si tratta di pensare la possibilità di una fruizione collettiva e, di conseguenza, un simbolo capace di parlare a tutti, legato a un inconscio collettivo. Le riflessioni di Jung sull'archetipo come simbolo collettivo che attraversa diverse tradizioni culturali ci danno una chiave di lettura dell'evento teatrale. Jung parla di «residui arcaici», forme psichiche che nessun incidente della vita dell'individuo può spiegare, e che sembrano innati, originari,

¹⁸ Ivi, p. 160.

quasi a costituire un'eredità dello spirito umano»¹⁹. Gli archetipi sono contenuti nei simboli delle immagini e possono creare anch'essi un effetto sintomatico: «sono allo stesso tempo immagini ed emozioni. Si può parlare di archetipo solo quando si presentano simultaneamente i due aspetti»²⁰.

L'agnizione, prima rivolta ai personaggi, si sposta poi verso il pubblico. È ambigua, e indica che il tipo di rappresentazione è cambiato. La *mimesis* svanisce poiché non c'è più “rappresentazione di azioni attraverso il dialogo per risolvere il conflitto”, ma “presentazione attraverso i gesti del conflitto acceso”. Le immagini non sono più semplici da identificare, come quelle della realtà.

La rappresentazione deviata

Le modificazioni operate sui concetti drammaturgici nell'immagine ci portano a interrogarci sul tipo di rappresentazione proposta dagli artisti. La difficoltà di comprendere la nozione di simbolo, come abbiamo visto precedentemente, è legata al gioco tra realtà e finzione in atto nelle forme studiate, gioco che ci rimanda all'*Unheimlich* freudiano. Al contrario del nostro rapporto col mondo quotidiano, la percezione dell'evento teatrale è sotto il segno di una scissione tra vedere e sapere, segnata da un'identificazione difficile.

Una delle crisi che caratterizza il teatro contemporaneo è quella della *mimesis*, «cioè una messa in discussione del rapporto mimetico dell'opera artistica al reale»²¹. Tradizionalmente, il rapporto tra realtà e teatro è designato come “realismo teatrale”, e segue le regole della verosimiglianza. Già dall'inizio del Novecento, però, le scritture drammatiche hanno tentato di avvicinarsi al “reale” e non più di riprodurlo,

¹⁹ C-G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, tr. francese di L. Deutschmeister, Gallimard, Paris 1988, p. 116 (tr. it. nostra).

²⁰ Ivi, p. 167.

²¹ J-P. Sarrazac et al. (a cura di), *Lexique du drame moderne et contemporain*, cit., p. 116.

passando per vie parallele. Catherine Naugrette, nel suo saggio *Paysages dévastés*, sostiene che il dramma cerca di indagare su ciò che si nasconde sotto la realtà, sotto le apparenze, usando “deviazioni”²² che «aprono la strada per un riconoscimento: ci allontaniamo per avvicinarci meglio. La deviazione permette un ritorno sorprendente – con un effetto di straniamento – a questa realtà di cui si vuole testimoniare»²³. Questa ricerca verso il reale è legata, sempre secondo l’autrice, alla storia del ventesimo secolo, da Auschwitz al crollo delle ideologie. Il mondo non è più trasparente, non si può interpretare semplicemente, e se vedere non significa capire, il teatro decide di mostrare diversamente.

L’estetica di Pina Bausch si fonda su questa volontà di svelare quello che si nasconde sotto le apparenze, sotto l’artificialità dei nostri comportamenti per trovare i fondamenti delle relazioni umane. La metamorfosi e la ripetizione sono i mezzi più usati nel suo teatro per quest’effetto. Pensiamo alla scena più famosa di *Caffé Muller*, quando un uomo e una donna si abbracciano appassionatamente per essere poi divisi e posizionati diversamente da un terzo. L’altro arriva, e decide, gesto dopo gesto, di separare gli amanti per dar loro un’altra posizione, quella degli sposi che entrano in casa. Ma la donna cade e la coppia riprende la sua posizione iniziale. L’uomo ricomincia a spostarli, i gesti si trasformano poco a poco in un unico movimento senza fine. Il senso di questa scena non è chiaro, e magari non è ciò che importa rispetto alle emozioni che fa nascere nello spettatore, ma possiamo comunque vederci un “senso”: la resistenza senza fine al potere di modellizzazione che hanno gli altri su di noi. Il punto è che il senso non è *esplicito*, e

²² Il termine francese “détour” è stato definito come concetto per le drammaturgie contemporanee da J-P. Sarrazac.

²³ C. Naugrette, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l’humain*, Circé, Paris 2004, p. 61.

può prendere vie diverse, raggiungendo l'idea freudiana di *surdeterminazione*.

Le immagini sceniche sembrano allora più simili a quelle del sogno, e necessitano un'interpretazione "deviata". Le caratteristiche compositive del sogno si ritrovano in scena, come già abbiamo potuto vedere con l'analisi del conflitto (giustapposizione e metamorfosi). Come il sogno, la scena sembra incapace di rappresentare le relazioni tra gli oggetti: causalità, cronologia, opposizione, somiglianza. Presenta gli elementi gli uni accanto agli altri. Il sogno non può rappresentare i suoi contenuti per colpa della censura che determina sia il suo contenuto che il modo di rappresentarlo. Per queste ragioni, esso è considerato un sintomo, nel senso che mostra l'assente, designa ciò che non può svelare. Nel suo saggio *Devant l'image*, Georges Didi-Huberman riprende le teorie di Freud sul sogno e la sua formazione, proponendo di individuare il sintomo nell'immagine e non più nel soggetto. Secondo lui il sintomo «solca il visibile (l'ordine degli aspetti rappresentati) e ferisce il leggibile (l'ordine dei dispositivi di significazione)»²⁴, «si dà solamente attraverso lo strazio e la defigurazione che fa subire al luogo nel quale avviene»²⁵. Il sogno sarebbe sintomatico perché mostra la sua impossibilità a rappresentare, presentando tuttavia i suoi elementi che subiscono in questo modo una deformazione.

Le censura determina ciò che il sogno può lasciare trapassare. Le regole della rappresentazione nell'ambito teatrale sono dettate dalla poetica, la quale si fondava sul concetto di imitazione, di *uguale*, sul far vedere *lo stesso*. Il sogno introduce l'idea di eterogeneità, poiché fa vedere per via di una deformazione, mostra passando dall'*Altro*, facendo sorgere il sintomo: «ciò che è in gioco in questa messa in sintomo non è altro che un'irruzione, come uno sgorgo singolare della *verità*... col rischio, quindi, di disfare per un attimo ogni verosimiglianza rappresen-

²⁴ G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, cit., p. 174.

²⁵ *Ibidem*.

tativa»²⁶. Nel *Silenzio*, un travestito entra in scena, sulla canzone di Dalida *Mourir sur scène*. È vestito di rosso, le sue parti intime sono scoperte. Un girofaro rosso emette una luce intermittente sulla scena, come la torcia in mano a Delbono, che acceca ogni tanto il pubblico. Il travestito non segue le regole della verosimiglianza poiché rappresenta l'Altro irriducibile, non identificabile, né uomo, né donna. Non si tratta solo del contenuto della rappresentazione, ma anche del modo di rappresentare: i movimenti del personaggio, seduto durante le strofe e in piedi, con le gambe strette che nascondono il sesso, durante il ritornello. Il travestito diventa allora impossibile da identificare perché ciò che lo caratterizza, il sesso maschile sotto l'apparenza femminile, è mostrato e nascosto nello stesso momento. La lampada di Pippo Delbono si ferma su questa parte del corpo del personaggio, obbligando a vedere l'assente-presente. Questa scena deroga alle regole della rappresentazione perché mette in atto una visibilità problematica nel luogo tradizionale del vedere, il teatro.

La deformazione del tessuto rappresentazionale obbliga ad adottare un altro sguardo. Didi-Huberman evoca una postura fenomenologica, che permetterebbe di guardare le immagini senza applicarvi i saperi del teorico. Uno sguardo che non cercherebbe di capire, come lo sguardo del sognatore, ma che vivrebbe le immagini. Lo spettatore sarebbe in questa postura, non per una volontà anteriore al rapporto all'immagine ma come conseguenza del suo incontro. È una dinamica interna che porta lo sguardo a cambiare.

Esperienza poetica: lo spettatore sognatore

Il cambiamento nella rappresentazione ci spinge a interrogarci sulla parte di chi guarda e riceve queste immagini. Lo sguardo dello spettatore teatrale è determinato da certe "cornici", secondo le analisi di Ca-

²⁶ Ivi, p. 248.

therine Bouko nel suo saggio *Théâtre et réception. Le spectateur post-dramatique*. Uno sguardo condizionato dal rapporto alla finzione: crederci sapendo che non è vero. Significa che il suo primo atteggiamento verso la scena è lo stesso della quotidianità, la vede “come se” fosse reale. Per quanto riguarda gli spettacoli studiati, questo sguardo viene sconvolto velocemente: l’autrice parla di “choc” dovuto all’impossibilità di riconoscere gli oggetti in scena: «la sovversione non provoca solo uno ‘choc’ a livello dei sensi dello spettatore ma anche a livello delle sue conoscenze enciclopediche, che diventano inoperanti»²⁷. Per caratterizzare questo processo in atto nella percezione, Bouko usa il termine “poetico”, che ritroviamo anche negli scritti di Naugrette. Secondo lei, lo sviluppo delle immagini sulle scene contemporanee mostra uno spostamento verso una dimensione poetica. Questa dimensione permette di «uscire dal reale» per «avere un’influenza su di esso». Naugrette parla della «necessità di ricorrere ad altre regolazioni per accomodare la relazione tra vedere e rappresentare»²⁸, grazie a «la distanza creata dallo scarto dell’immaginario»²⁹. Questa osservazione concorda con la definizione vista prima del “perturbante” freudiano. Il processo poetico di rappresentazione, tra immaginazione e realtà, si avvicina alla logica del sogno.

Gli scritti di Bachelard fanno concordare i due concetti attraverso una teoria della fruizione poetica chiamata esperienza fenomenologica della “rêverie poetica”. Secondo questi, l’immaginario è «la capacità di deformare le immagini della realtà»³⁰. Egli descrive queste immagini con gli stessi termini usati da Freud e Didi-Huberman riguardo alle immagini del sogno: stranezza, trasformazione, ripetizione, eccesso...

²⁷ C. Bouko, *Théâtre et réception, le spectateur postdramatique*, Peter Lang, Bruxelles 2011, p. 141.

²⁸ C. Naugrette, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l’humain*, cit., p. 87.

²⁹ Ivi, p. 88.

³⁰ G. Bachelard, *L’Air et les songes: essai sur l’imagination du mouvement*, Éd. Librairie José Corti, Paris 1943, p. 7.

Tutte caratteristiche che abbiamo ritrovato negli spettacoli studiati. Il percorso di Bachelard nell'immagine poetica comincia con un interrogativo:

come un'immagine talvolta molto singolare può apparire come una concentrazione di tutto lo psichismo? Come, anche, un evento così singolare ed effimero, come l'apparizione di un'immagine poetica singolare, può reagire – senza nessuna preparazione – su altre anime?³¹

Ritroviamo qui, in parte, i nostri interrogativi sul forte coinvolgimento emozionale e sulla possibilità di condividere queste emozioni attraverso l'ipotesi di un inconscio collettivo.

Bachelard cerca di identificare il processo che conduce il lettore all'emozione, cercandone la sorgente nelle immagini. Identifica allora degli "oggetti conduttori" che permettono di passare dalla "funzione di reale" (segnata dagli obblighi della vita sociale) alla "funzione dell'irreale" (che, come l'inconscio, protegge il soggetto dal sopravvento della funzione del reale). Questi concetti permettono di spiegare la dinamica percettiva dell'immagine iscritta in essa. Per capirne meglio il processo possiamo esaminarlo in un'immagine dello spettacolo di Kantor, *Wielopole, Wielopole*, in particolare attraverso l'analisi del trattamento degli oggetti. La macchina fotografica della vedova del fotografo è riconosciuta a prima vista come macchina fotografica dallo spettatore, perché è usata come tale; finché non si trasforma in mitra, davanti ai soldati simultaneamente immortalati e uccisi da essa. La contraddizione è esposta nell'immagine, e lo spettatore è proiettato fuori dal reale, provandone fisicamente la materialità. L'oggetto è come un "invito al viaggio", e la sua trasformazione è *vissuta* nel soggetto: il movimento dell'immagine è *vissuto*: «ogni poeta ci deve il suo invito al viaggio. Con questo invito, riceviamo nel nostro essere intimo una dolce spinta, la

³¹ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, PUF, Paris 2008, p. 3.

spinta che ci scuote, che mette in moto la rêverie salutare [cioè l'esperienza fenomenologica], la rêverie veramente dinamica»³².

Queste proposte ci rimandano alle nostre analisi degli elementi drammaturgici: l'azione è azione sullo spettatore, il conflitto provato come "choc". L'effetto fisico degli spettacoli teatrali o coreografici è stato studiato in particolare attraverso la nozione di empatia kinestesica, permettendo di svelare una percezione fisica intensa che rimanda alla materialità provata di cui parla Bachelard. Il filosofo ci descrive l'emozione in gioco usando anche un altro termine: "primitiva". Questa emozione è legata allo svegliarsi nell'immagine di un'immagine primitiva, vale a dire di un archetipo. È questa presenza dell'archetipo nell'immagine che costruisce il rapporto con il fruitore attraverso un fenomeno di *résonance* e *retentissement*. La *résonance* è un fenomeno di riattivazione dei ricordi di fronte all'immagine che dà la sua dimensione intima alla fruizione. Essa è legata alla memoria e permette allo spettatore di avvicinarsi alle immagini. Il *retentissement* è invece più profondo: «con questo *retentissement* sentiamo un potere poetico che sorge ingenuamente in noi»³³. Il *retentissement* è la sensazione di creare l'immagine; il soggetto si sente una coscienza creativa, costruisce l'archetipo nell'immagine, un archetipo sotterrato nel suo inconscio. È anche durante questo fenomeno che il soggetto prende coscienza della trans-soggettività dell'immagine. Il processo descritto qui da Bachelard si avvicina alla nozione di "soggettivazione", che in psicoanalisi designa la riduzione del sintomo. Questa riduzione avviene quando il soggetto del sintomo si riconosce come tale, accettando il simbolo all'origine del sintomo. Nel nostro caso, si tratta di ammettere che l'immagine ci colpisce e che l'archetipo ci forma come soggetti commossi. Non significa capire il simbolo, né fissarne il significato, ma accettare di essere il *soggetto dell'evento*.

³² G. Bachelard, *L'Air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*, cit., p. 10.

³³ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, cit., p. 7.

Le trasposizioni drammaturgiche dal testo alla scena e all'immagine, dimostrano un cambiamento di rappresentazione che richiama un altro sguardo: un atteggiamento fenomenologico, "rêveur", che accetta un coinvolgimento soggettivo. Non è una postura da adottare, ma un processo in corso nella dinamica dell'immagine, portato dal mutamento del conflitto in simbolo-archetipo, che crea un effetto sintomatico. Questa esperienza non è solamente emozionale, l'archetipo porta a diversi significati contraddittori: sono questi a bloccare l'appetito semiotizzante dello spettatore. «C'è emozione quando il senso trabocca³⁴» ricorda Marie-Madeleine Mervant-Roux. L'analisi drammaturgica rivolta alle immagini, con i cambiamenti che esse le impongono, ci permette di identificare il tipo di rappresentazione proposta, in bilico tra realtà e finzione, nelle forme studiate. Appare allora una drammaturgia del sogno, la quale riprende concetti freudiani rivisitati dalla storia dell'arte. Essa ci fa intravedere la possibilità di un'analisi della fruizione *rêveuse*. La drammaturgia come organizzazione degli elementi che compongono lo spettacolo, portatori di un rapporto al reale e di un apparire del senso e dell'emozione, ci dà la possibilità di pensare ancora forme che si allontanano dai suoi principi tradizionali.

³⁴ M-M. Mervant-Roux, "Un dramatique postthéâtral? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action", cit., p. 16.