



Università
Ca' Foscari
Venezia

**Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School**

Dottorato di ricerca Interateneo

(Università Ca' Foscari-IUAV-Università di Verona)

in Storia delle Arti

(tesi di Dottorato in cotutela con l'Université Paris Sorbonne)

Ciclo XXVIII

Anno di discussione 2016

L'ÉKPHRASIS PERFORMATA

***L'ékphrasis d'immagine e di parola nell'opera di Samuel Beckett e nel
teatro di Anagoor***

SETTORI SCIENTIFICI DISCIPLINARI DI AFFERENZA: L-ART/05, L-FIL-LET/10

Tesi di Dottorato di De Min Silvia, matricola 825603

Coordinatore del Dottorato

Prof. Barbieri Giuseppe

Tutori del Dottorando

Prof. Puppa Paolo

Prof. Fabiano Andrea

Indice generale

Introduzione.....	I
I.L'ÉKPHRISIS DALLA RETORICA ALLA SCENA.....	1
1.Ékphrasis: definizioni, principi e riflessioni correlate.....	1
1.1.La morte di Cassandra e Agamennone: l'ékphrasis di Filostrato.....	1
1.2.Un esercizio presso le scuole di retorica: il racconto della visione.....	12
1.3.Costellazione psichica del discorso ecfrastrico: la pratica d'uso del linguaggio immaginativo.....	23
1.4.I dispositivi della visione: gli schemata.....	30
1.5.Tra spazializzazione e temporalizzazione: le retoriche dell'ékphrasis.....	34
1.6.L'immagine come menzogna e la verità come immagine: ékphrasis e metalessi.....	41
1.7.Quando e come le immagini si appropriano delle retoriche ecfrastriche.....	51
2.L'ékphrasis performata.....	53
2.1.Promenades de l'œil et pantomime: l'ékphrasis di Diderot.....	53
2.2.I dispositivi della visione: ékphrasis e tempo.....	74
2.3.Le didascalie come scritture ecfrastriche.....	87
2.4.L'ékphrasis del movimento.....	93
2.5.L'ékphrasis performata come possibilità della scena intermediale.....	103
2.6.La denarrativizzazione della scena contemporanea per via visiva.....	119
2.7.Ineffabilità della morte.....	124
II.LA POETICA VISIVA DI SAMUEL BECKETT LETTA CHIAVE ECFRASITCA.....	131
Premessa: l'ékphrasis in scena in uno spettacolo dublinese.....	131
1.Beckett: passione per l'arte, ossessione per l'immagine.....	135
1.1.Una galleria d'arte immaginaria.....	135
1.2.Beckett critico d'arte.....	157
1.3.Una corrispondenza sul visivo: lettere tra Beckett e Duthuit	176
1.4.La costruzione dello spazio scenico.....	186
1.5.Beckett e Giacometti.....	203
2.Dall'ossessione per il visivo all'ékphrasis in scena.....	209
2.1.Attraverso tra le scritture ecfrastriche.....	209
2.2.Beckett e Avigdor Arikha: l'estetica dell'oggetto.....	222

2.3. La voce e il gesto come archivi di frammenti visivi	227
2.4. La poetica del fermo immagine.....	239
2.5. La scrittura didascalica.....	246
2.6. La denarrativizzazione per via visiva.....	260
III. DALL'ENEIDE a ANAGOOR: L'EKPHRISIS IN FORMA DI TRAGEDIA.....	269
Prima premessa. Enea al tempio di Giunone: effetti di pietrificazione.....	269
Seconda premessa. La ferita e il limite nel teatro di Anagoor.....	274
1. La temporalità dell'immagine: il tempo visibile.....	277
1.1. Virgilio legge il secondo libro dell'Eneide: preparazione della scena.....	277
1.2. Immagine e tempo nel teatro di Anagoor.....	282
2. Immagine e memoria nell'ekphrasis performata.....	298
2.1. Virgilio: il racconto che pietrifica.....	298
2.2. La relazione tra opera e memoria nel teatro di Anagoor.....	303
3. L'ekphrasis e il racconto spezzato.....	315
3.1. Il racconto della visione al capezzale di Virgilio morente	315
3.2. Dal montaggio al frammento: la scena di Anagoor verso l'ineffabile.....	326
Conclusione: Dedalo e l'immagine interrotta. L'inesprimibile dolore nel teatro di Anagoor.....	338
Presentazione video: l'ekphrasis performata nel teatro di Anagoor.....	348
Conclusione.....	358
Bibliografia.....	364

Introduzione

Problematica / contenuti e obiettivi

L'oggetto che questa tesi tenta di definire, teorizzare e mostrare in una concreta applicabilità per gli studi teatrali, è l'*ékphrasis performata*: si tratta di un sintagma di nuova coniazione che vorrebbe indicare il fruttuoso punto di incontro tra le possibilità dell'*ékphrasis* e i modi del performativo. Uno studio attorno a una nuova categoria dunque, non così facile da definire per il suo posizionarsi in zone di confine – tra la parola scritta e l'immagine, tra il narrativo e il drammatico, tra la presunta fissità del didascalico e il movimento del performativo –, ma proprio per questo, forse, ancora piùpregna di significati quando la si applica al teatro; una forma espressiva che trae il proprio nutrimento da questo stare ai confini di generi e discipline.

Durante la tesi di laurea magistrale, una ricerca dedicata alla didascalia teatrale, in un percorso storico e teorico, che è diventata poi un libro (*Leggere le didascalie. Narrazione, commento e immaginazione nella drammaturgia moderna*, Archetipolibri, Bologna, 2013), è emersa la questione dell'*ékphrasis*. Essa sembrava essere limitata a uno stile descrittivo di scrittura, capace di temporalizzare la visione, che ben si adattava all'interpretazione di certe didascalie (in particolar modo le didascalie di apertura dei drammi). Ma il rapporto tra *ékphrasis* e teatro non poteva limitarsi a questo e risultava già chiaro che un'applicazione didascalica apriva la questione dalla pura testualità a principi estetici: l'*ékphrasis*, categoria retorica normalmente trattata in studi comparativi tra letteratura e arti visuali, forniva spunti di riflessione pulsanti, anche in altre direzioni. La presente tesi di dottorato si mette dunque in ascolto di questa pulsazione, nel tentativo di mostrare presupposti e confini di un'ipotetica teoria dell'*ékphrasis performata*.

In principio si è trattato di definire un oggetto di partenza, una categoria retorica discussa fin dall'antichità, riconoscendo un potenziale performativo che normalmente non viene messo in evidenza; in seguito, dalla teoria, sono stati estratti degli strumenti di analisi per la comprensione di alcuni aspetti della costruzione dell'immagine in scena, del suo utilizzo nel teatro in generale e nel teatro contemporaneo in particolare. Entrando profondamente in questa analisi, si è finito poi per mostrare il secondo lato della medaglia di un'estetica dell'*ékphrasis performata*, il suo lato in

qualche modo etico: poiché si tratta di una tecnica di slittamento tra generi e oggetti di natura diversa, che agisce con operazioni di montaggio e rimontaggio delle immagini (per via discorsiva o visiva), traduzione possibile di ogni espressione umana, l'ékphrasis non risponde mai a un'intenzione puramente mimetica, ma restituisce sempre uno sguardo parziale sul mondo.

È senz'altro complesso definire oggi l'uso dell'aggettivo “etico” e sarà tanto più complesso (e forse azzardato) farvi ricorso a proposito di una categoria d'analisi del performativo. Non volendo certo inserire l'ékphrasis in uno dei casi specifici delle etiche applicate ai vari campi del sapere e dell'agire, qui si pensa a un lato etico nel significato, forse antico, di assunzione-rivelazione di una scelta e di una responsabilità. L'ékphrasis non è mai una descrizione che aderisce in modo neutro all'oggetto a cui si rivolge, cristallizzandolo. Il suo darsi in forme performative, come vedremo, dichiara con ancora maggior forza il principio di movimento su cui si basa: in questo senso dunque emergerà un lato etico, nel mettere in risalto, negli occhi di chi produce un'ékphrasis e in quelli di chi la riceve, la limitatezza del proprio sguardo, la messa in discussione dell'ovvietà, la messa in discussione di processi culturali e valori che sempre più passano in forma di immagini fisse. Quando le immagini diventano parole, principio primo dell'ékphrasis, esse subiscono un cambiamento, sono cioè messe in movimento, accettano di essere sempre, in qualche modo, modificate dallo sguardo di chi ne scrive. Quando le parole diventano immagini, può accadere che si creino dei miti di potere cristallizzato: Virgilio raccontava *per imagines* di una natura di pace; Ottaviano prese quelle parole e le rese immagini scolpite nell'*Ara Pacis Augustae* a farne simboli indelebili del suo nuovo potere. Lo stesso processo, da allora, si pone a principio delle propagande moderne. In questo riconosceremo una valenza etica: l'ékphrasis performata, mostrando il limite (e l'impossibilità) di qualsiasi assolutizzazione del reale, costringe ad interrogarsi sull'adesione a immagini e immaginari, portando alla luce i meccanismi della loro costruzione.

L'ékphrasis incarna e si sostanzia di un limite, suo principio etico ed estetico; un limite che si mostra chiaramente quando essa si fa performata.

Tenendo presente l'orizzonte degli studi di cultura visuale e in una confluenza di discipline, si è dunque cercato di contribuire al dibattito attorno all'ékphrasis, aggiungendo ai due poli normalmente trattati, lo studio della visualità e lo studio delle discipline letterarie, un terzo elemento: la dimensione della messa in scena.

Nell'ambito della *visual culture*, è centrale la nozione di “regime scopico”, quel complesso di soggetti e oggetti chiamati in causa in un processo visivo che Michele Cometa riassume nei seguenti tre fattori: «le *immagini*, intese sia come prodotto di una prassi figurativa consapevole che come espressione di processi inconsci e immateriali, i *dispositivi* che rendono “visibili” queste

immagini e che presiedono alla loro creazione (i *media* e le tecnologie della visione) e, infine, gli sguardi (*gaze*) che si posano sulle immagini».¹

Non si può quindi parlare di immagini senza parlare di sguardi, con tutto ciò che essi comportano, dai motivi della loro parzialità (questioni di genere, di potere, di cultura) ai tentativi di incorporazione nei processi di scrittura. E non si può parlare di immagini senza tener conto dei dispositivi attraverso i quali esse si danno. In sintesi diremo che trattando il tema della descrizione dell'immagine, non si può fare a meno oggi di considerare le influenze reciproche tra i tre fattori individuati da Cometa: i *media* modificano gli sguardi e la scrittura e viceversa.

In questi termini, il teatro è luogo di attivazione di uno specifico regime scopico, in base al quale vengono prodotte delle immagini per via performativa o attraverso l'ausilio di ulteriori tecnologie della visione e in particolare, nel teatro contemporaneo, alcuni equilibri sono variati dall'uso di supporti video, schermi, cornici o teli che siano.

Muovendo da questo orizzonte, parlare di *ékphrasis* performata porta ad aprire nuove questioni e, aspetto non di poco conto, non è tanto negli studi sulla contemporaneità che si sono individuati dei principi di novità, quanto negli studi di classicisti che, in qualche modo, hanno messo in rilievo le possibilità performative proprie dell'*ékphrasis* alle sue origini. Non a caso queste pagine inizieranno con l'ingresso in una galleria d'arte napoletana del III sec. d.C., per soffermarci davanti ad un quadro, con Filostrato come guida: lo sguardo percorre l'opera che gli si pone dinnanzi, la scompone, la dinamizza, la inserisce in una narrazione, ne isola un dettaglio. È dentro una galleria d'arte che scopriamo i principi dell'*ékphrasis* performata e, non a caso, lo studio, nel suo complesso, sarà costellato di esperienze vive in ambienti galleristici o museali: da Filostrato ai *Salons* di Diderot; dalle numerosissime gallerie d'arte frequentate da Beckett nell'arco di una vita e qui raccolte in un ambiente immaginario che contiene le esperienze più significative e che più ne hanno influenzato la drammaturgia, al teatro di Anagor che se da una parte può comporre in scena immagini che alludono chiaramente alla storia dell'arte, dall'altra fa salire sul palco vere e proprie gallerie vive, fino ad un'intensa galleria di volti semi-immobili con cui concluderemo lo studio.

Stato della materia, ricerca e metodologie

Per definire lo stato degli studi di una materia non definita come è il caso di una ricerca dedicata all'*ékphrasis* performata, sarà necessario trattare una serie di questioni. In primo luogo bisogna tener conto del fatto che il percorso tracciato si snoda in un campo di studi interdisciplinare: tra storia e

¹ Michele Cometa, *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 40.

critica d'arte, storia della letteratura, critica letteraria, studi di cultura visuale, studi di antropologia della visione, teorie del performativo e storia del teatro. In secondo luogo bisognerà dar ragione della scelta di due casi studio molto precisi – la scrittura performativa, teatrale e non, di Samuel Beckett e il teatro di Anagor – presentati come *corpus* applicativo delle teorie ecfrastiche sviluppate nella prima parte della tesi.

L'ékphrasis, per diverso tempo, è stata studiata come categoria normativa adottata dai retori nella tarda antichità. Anche in questi termini però, soprattutto negli ultimi decenni e soprattutto in area anglofona, essa ha stimolato numerosi dibattiti animati da specialisti di varie discipline afferenti al mondo classico: archeologi, filologi, teorici della letteratura. A livello internazionale una vera e propria discussione sul rapporto tra le arti e il narrativo si è sviluppata tra le opere di Don Fowler (centrale è *Roman Constructions. Readings in Postmodern Latin*, Oxford, Oxford University Press, 2000), di Jas Elsner (di cui ci si limita a citare *Roman eyes: visibility & subjectivity in art and text*, Princeton, Princeton University Press, 2007), dello stesso Paul Zanker (Zanker aveva posto i termini di una riflessione sull'*enargeia*, caratteristica prima dell'ékphrasis, già in *Enargeia in the ancient criticism of poetry*, 1981), di cui si è seguito un seminario durante il primo anno di dottorato. Ruth Webb si inserisce all'interno di questo dibattito² con un'analisi meticolosa delle origini dell'ékphrasis. Il suo studio, la più ricca e accurata raccolta di materiali attorno all'ékphrasis presentata come una tecnica del discorso e non come un genere letterario (*Ékphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Burlington, Ashgate, 2009), è stato preso qui come principale punto di riferimento.

Da una giornata di studi napoletana, dedicata allo *Scudo di Achille* (2008), è possibile dedurre lo stato attuale degli studi ecfrastici e delle prospettive di ricerca su cui si muovono alcuni tra i classicisti di area italiana (Nicolai, D'Acunto, Menichetti, Palmisciano, Di Donato, Amendola, D'Agostino). In fase definitoria, quindi, anche questa tesi non potrà che basarsi su fonti antiche: da Platone a Aristotele, dai *progymnasmata* di Elio Teone alla retorica di Quintiliano, da Filostrato a Luciano.

Nonostante gli studi sulla retorica dell'ékphrasis siano in continuo aggiornamento e apporto, in alcuni casi (è esemplare il caso della Webb), reali riposizionamenti del fenomeno per come si presentava alle origini, negli ultimi decenni si è assistito anche a un mutamento di prospettiva: l'ékphrasis si è ritrovata al centro di nuovi interessi teorici che di fatto esulano dal ridurla a una mera categoria normativa. Quella che era una categoria affrontata da studi settoriali, tende allora ad

² A proposito del dibattito in questione, si veda la recensione di Simon Goldhill (King's College, Cambridge) sulla *Bryn Mawr Classical Review (BMCR)* (ISSN 1055-7660): <http://bmc.brynmawr.edu/2009/2009-10-03.html>.

assumere uno spessore culturale che ne rende proficua la trattazione in ambiti diversi rispetto allo studio della cultura e della letteratura antiche.

Uscendo dagli aspetti tecnici dell'ékphrasis e considerandone la portata poetica, per esempio, questa tesi cerca di mettere in rilievo il legame tra ékphrasis e pensiero per immagini. Alla fine degli anni '70, Agamben (*Stanze: la parola e il fantasma nella cultura occidentale*, 1977), pur non parlando di ékphrasis, aveva trattato la questione in termini che ancora oggi rimangono un riferimento imprescindibile, che lo stesso autore in qualche modo riprende nel più recente saggio *Ninfe* (2007). Dal pensiero per immagini all'ékphrasis come teatro della memoria il passo è breve e, nonostante il nesso non sia sottolineato dagli studiosi dell'ékphrasis, si è tentato di svilupparlo a partire dai grandi studi sull'arte della memoria (Yeats, 1966; Bolzoni, 1995). È infine a partire da un recente saggio di Marialuisa Catoni (2008) sulla comunicazione non verbale nella Grecia antica, studiata in termini di *schemata*, che lo studio delle immagini interiori si sposta su un piano di realizzazione corporea. Anche la Catoni non ne parla in termini ecfraistici, ma dalle sue pagine si trarranno alcune premesse per la definizione dell'ékphrasis performata. Il corpo che si fa immagine e supporto di memoria introduce alla pratica del *tableau vivant*, pratica di cui si è debitamente tenuto conto per comprendere il passaggio dalla retorica alla scena. In particolare si sono presi a riferimento studi di area francese (P. Frantz, 1998; B. Vouilloux, 2002), tra i quali un recente volume esito di un programma di ricerca dell'INHA sul *tableau vivant* (*Le tableau vivant: performance de la présence*), sotto la direzione di Julie Ramos, condotto tra il 2010 e il 2014.

L'altra grande questione riguarda i rapporti tra descrittivo e narrativo, due poli che sono in genere il punto di maggior tensione per quanti si occupano di ékphrasis. Se dunque la distinzione tra descrizione e narrazione è una delle principali caratteristiche della concezione moderna della letteratura, si è pensato di mostrare come già la narratologia di Gérard Genette ne metta in realtà in discussione la netta bipartizione. E dove didascalico e narrativo si intersecano, mimetico e diegetico si sovrappongono, li abbiamo tentato di introdurci in termini ecfraistici.

In ogni caso, la maggior parte degli studi che trattano l'ékphrasis al di fuori della retorica antica si posizionano tra letteratura e arti visive: già negli anni '70 Carlo Ossola scriveva una tesi di laurea dal titolo *Autunno del Rinascimento. «Idea del Tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento* (Firenze, Olschki, 1971). Uscita in una nuova edizione nel 2014, si tratta di una ricerca in qualche misura ecfraistica sui trattati d'arte del tardo Cinquecento. Da allora sono stati scritti numerosi saggi e monografie all'incrocio tra le due discipline, fino agli studi storico-artistici su modelli ecfraistici tra medioevo e rinascimento raccolti da Gianni Venturi in due volumi (2004) che restano la miscellanea più importante degli ultimi anni.³

3 Tra gli studi degli ultimi decenni, di area italiana, tra la letteratura e la storia dell'arte, si segnalano: Marco Collareta,

Più recentemente si sono aggiunti i filoni che guardano all'ékphrasis secondo i parametri della critica stilistica (Mengaldo, 2005, 2015) e della semiotica dell'immagine (Lancioni, 2009, 2012).

Se è già negli scritti dei retori antichi che troviamo esempi di trattamento dell'immagine che non possono essere letti come semplici esercizi di stile, ma che rimandano alle complesse modalità di percezione visiva con cui l'uomo si rapporta al mondo esterno, questa problematica viene assunta a pieno titolo dagli studi di cultura visuale e di antropologia della visione,⁴ che ruotano attorno ai concetti di immagine, immaginazione, realtà, finzione, sguardo, percezione. Tra gli studi più notevoli che hanno trattato la questione del rapporto tra parola e immagine, con una problematizzazione che deriva dai *visual studies*, si segnalano il saggio di Françoise Meltzer, *Salome and Dance of Writing: Portraits of Mimesis in Literature* (Chicago, University Chicago Press, 1987) e soprattutto, di area italiana, il saggio di Michele Cometa *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale* (Milano, Raffaello Cortina 2012).⁵

L'ékphrasis mette in luce i processi di costruzione di immaginari e le sopravvivenze narrative deducibili dal visivo: li svela mostrando le dinamiche di montaggio e smontaggio di un'immagine, dichiarando la singolarità di ogni sguardo, insistendo sull'impossibilità di omologare questi processi. Ecco perché una delle questioni su cui ci si interroga è la possibilità di far rivivere le immagini del passato, la stratificazione temporale di cui può farsi carico l'immagine. Al problema, che non è affatto inedito ed è anzi centrale nella cultura dell'immagine sviluppata nel mondo occidentale, si allude, più o meno esplicitamente, in diversi punti della tesi. I riferimenti principali rimangono gli studi capitali di Aby Warburg e la sua idea di sopravvivenza figurativa (*Nachleben*), di Walter Benjamin soprattutto per le riflessioni attorno all'idea di "immagine dialettica", le

La scrittura 'arte figurativa'. Materiali per la storia di un'idea, in *Visibile parlare. Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di C. Ciociola, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997, pp., 135-146; Pasquale Sabbatino, *La bellezza di Elena: l'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1997; Giorgio Patrizi, *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma, Donzelli, 2000; Massimiliano Rossi, *Ultimi ragguagli di Parnaso. Un percorso tra gli studi secenteschi sui rapporti pennapennello*, in «Studiolo», 1, pp. 221-241; *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Gianni Venturi e Monica Farnetti, Roma, Bulzoni, 2004; Gerarda Stimato, *Lekphrasis da Vasari a Pontormo. Tra narrazione letteraria erinuncia alla letteratura*, «Schifanoia», 26-27, 2004, pp. 137-286; Pier Vincenzo Mengaldo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005; Lina Bolzoni, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Roma, Laterza, 2008.

4 Si veda Antonio Marazzi, *Antropologia della visione*, Roma, Carocci, 2008.

5 Segue un elenco parziale dei più importanti saggi degli ultimi decenni, soprattutto di area americana dove di fatto ha preso piede in origine la cultura visuale. Essi, perlopiù consultati per degli estratti, trattano in modo interdisciplinare gli intrecci di tradizioni artistiche e letterarie: Page duBois, *History, Rhetorical Description and the Epic*, Cambridge, 1982; Stephen Bann, *The True Vine: On Visual Representation and the Western Tradition*, Cambridge, 1989; Lucien Dällenbach, *The Mirror in the Text*, Cambridge, 1989; Murray Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, MD, 1991; James A. W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry*, Chicago, IL, 1993; W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, IL, 1994; John Hollander, *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago, IL, 1995; Peter Wagner, ed., *Icons – Texts – Iconotexts*, Berlin, 1996; Frederick A. de Armas, *Cervantes, Raphael and the Classics*, Cambridge, 1998; James Elkins, *On Pictures and the Words that Fail Them*, Cambridge, 1998; Valerie Robillard and Els Jongeneel, eds, *Pictures into Words*, Amsterdam, 1998; Bill Brown, *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature*, Chicago, IL, 2003.

riflessioni di Didi-Huberman e dello stesso Agamben.

Gli studi di cultura visuale (J.T Mitchell, J. Berger, Cometa appunto per gli apporti più recenti e interessanti di area italiana) vengono poi affiancati a recenti studi che intrecciano gli interessi letterari allo sviluppo di nuovi media come radio, fotografia, cinema, televisione (soprattutto Frasca, Ceserani, Dinoi). Sulla scia di questi lavori, dai quali si è cercato ancora di estrarre principi della costruzione dell'immagine che poi funzionano nella messa in scena, si è poi passati agli studi, sempre più numerosi, che trattano dei rapporti tra teatro e nuove tecnologie, un ambito complesso e in continua evoluzione. Gli studi di Picon Vallin (1997, 1998), nonostante siano datati, si sono comunque rivelati ricchissimi di spunti per una teoria dell'*ékphrasis* performata. Ma un aggiornamento continuo di ciò che accade alla scena, soprattutto a livello visivo, quando essa accoglie le nuove tecnologie, è fornito da Anna Maria Monteverdi, la quale mette a disposizione, anche on-line, costanti sguardi e riflessioni sulla scena nazionale e internazionale e continui aggiornamenti bibliografici di cui, per quanto possibile, si è tenuto in debito conto.

Più che definire lo stato della materia, trattandosi di una materia da definire nei suoi confini, per questa prima parte teorica, abbiamo mostrato parte degli intrecci disciplinari seguiti, cercando il più possibile di rilevare in quali punti di contatto essi sono stati accolti.

Dalla ricerca condotta in questa prima parte della tesi, sarà possibile estrarre un modello di analisi del visivo, si esprima esso come costruzione per via linguistica o si dia attraverso le sole immagini, applicabile al teatro di ogni tempo. Poiché però, nel secolo scorso, complici anche le innovazioni tecnologiche che hanno in qualche modo moltiplicato il potere delle immagini sulla scena, si è assistito a un acuirsi di fenomeni in qualche misura efrastici, i due casi studio proposti – Samuel Beckett e Anagor – appartengono a questa tradizione teatrale che si definisce per convenienza “contemporanea”. Beckett è esemplare per un percorso drammaturgico che, progressivamente, prendendo sempre più coscienza delle possibilità illuminotecniche e derivando da un autore che sperimenta anche la pratica cinematografica e quella televisiva, mette sempre più al centro le possibilità e le problematiche del visivo. Per arrivare all'oggi, alla vera e propria contemporaneità, si è scelto di guardare a una compagnia italiana che pone radici profonde nella tradizione classica, avendo compreso che proprio nell'antico (lì dove il tragico e l'epos trovano un punto di incontro) vanno cercati i presupposti di un fare teatro che problematizzi il potere dell'immagine.

Dal punto di vista metodologico, per fornire una lettura efrastica dell'opera di Beckett, si è deciso di prendere a riferimento gli scritti di prima mano che trattassero la questione del visuale, in particolar modo le giovanili critiche d'arte e le lettere. Alcune principi metodologici per l'analisi del

corpus di lettere beckettiano sono stati suggeriti da Lois More Overbeck, *general editor* delle corrispondenze, all'interno di un seminario frequentato nel corso della Samuel Beckett Summer School 2014 (Trinity College of Dublin). Soltanto dopo aver estrapolato delle idee guida definite dallo stesso Beckett, si è proceduto allo studio della bibliografia dedicata ai rapporti tra Beckett e il mondo dell'arte visiva, guardando in particolar modo agli studi di Lois Oppenheim, i più aggiornati e completi anche dal punto di vista della bibliografia critica. Uno strumento che si rivela poi molto utile per definire gli intrecci tra scrittura, visuale e performativo è il *Dictionnaire Beckettienne* (2011), curato da Marie-Claude Hubert. Redatta da un gruppo internazionale di specialisti, l'opera fornisce il ritratto più aggiornato e completo, dal punto di vista critico, del mondo poetico, estetico, letterario, teatrale, artistico in generale, di Samuel Beckett.

Tra gli studiosi italiani, Gabriele Frasca, comparatista di formazione, è forse colui che più ha fornito suggestioni utili agli sviluppi di questa tesi. I suoi scritti si segnalano per la novità di un approccio che, nelle analisi, allude sempre a possibili teorie di natura interdisciplinare.⁶

Ancora di altro tipo è stato il lavoro con il materiale vivo e vivente offerto dallo studio degli spettacoli di una compagnia di teatro contemporaneo. Non essendoci una vera e propria bibliografia dedicata alla compagnia, si è qui trattato di integrare idee interpretative con materiali reperibili via web e di frequentare gli archivi privati della compagnia. Il materiale è certo sfuggente ma, costruendo una sorta di vera e propria narrazione incrociata tra tematiche ecfrastriche suggerite da alcuni passi dell'*Eneide* e l'analisi degli spettacoli, si è cercato di dare una lettura capace di sollevare problematiche che non si esauriscono nella recensione, nell'informazione, nella cronaca. L'approccio filologico e antropologico di Maurizio Bettini è stato punto di riferimento fondamentale per questa parte della tesi.

Se, come si cerca di dimostrare in tutta la prima parte di questo studio, la parola e l'immagine si contendono le dimensioni dello spazio e del tempo; se, come Beckett sostiene, la vera forza dell'arte è spingersi verso ciò che non si può rappresentare, spingersi cioè alle soglie del tempo e dello spazio, con Anagor si cerca di mostrare una possibilità che il teatro contemporaneo sposa: rendere visibile il tempo. Riflettere sul rapporto che si instaura tra l'immagine e il tempo solleva questioni profonde che guardano, tra le altre cose, alla relazione complessa e carica di tragicità tra essere umano e tempo, tra l'essere e il divenire. Anagor, in linea con una certa poetica beckettiana, rende

⁶ Tra i saggi si segnalano: *Cascando. Tre studi su Samuel Beckett* (Napoli, Liguori, 1988); *Per finire ancora. Studi per il centenario di Samuel Beckett* (Pisa, Pacini, 2007); *Lo spopolatoio. Beckett con Dante e Cantor* (Napoli, Edizioni d'If, 2014). Frasca ha curato l'edizione italiana della biografia di Beckett scritta da Knowlson, oltre ad aver curato e tradotto alcune delle opere dell'autore (*Watt, Le poesie, Murphy, In nessun modo ancora*).

visibile il tempo secondo due processi: agendo in modo ecfrastico sulle possibilità di costruzione delle immagini sulla scena o esponendo le immagini sulla scena secondo temporalità imprevedute.

I due percorsi che vengono proposti, Beckett e Anagor, pur così distanti tra loro, tendono a dare allo sguardo il tempo di cogliere le ombre che si allungano al crepuscolo e, come dice Agamben parlando di Bill Viola (ma la formula sembra quasi più adatta ai casi di cui ci stiamo occupando), «non inseriscono le immagini nel tempo, ma il tempo nelle immagini».⁷

La struttura

La prima parte della tesi si compone di due sezioni. Nella prima, percorrendo *exempla* dell'antichità, si sono volute estrapolare le caratteristiche dell'*ékphrasis* che, pur trovandosi in un atto linguistico, hanno a che fare con i meccanismi della rappresentazione: le possibilità di smontaggio e rimontaggio dell'immagine, secondo moduli drammatici, pittorici o misti; le modalità attraverso cui il linguaggio mima il movimento dello sguardo su un oggetto, distribuendo il discorso ecfrastico nella temporalità della scrittura; le caratteristiche di una scrittura che si posa su dettagli visivi, estrapolandoli da un contesto narrativo più ampio e caricandoli di una stratificazione di significati e di temporalità.

Nella seconda sezione si è quindi valutata la possibilità, per le stesse immagini, di fare proprie le retoriche dell'*ékphrasis*: è in questo senso che l'*ékphrasis* “si fa performata”. Dalle immagini mentali, i *phantasmata*, si passa agli *schemata*, modelli di movimento performativo che, grazie a forme di stereotipizzazione, trasformano il corpo in immagine. Alla base di queste possibilità c'è il rapporto dell'immagine con il tempo: se l'*ékphrasis* dinamizza, attraverso il linguaggio, un'immagine che è fissa, nell'*ékphrasis* performata si svolgono entrambi i movimenti e l'immagine si mostra, fluida, in tutte le fasi della sua composizione o si dà come risultante di questa dinamica compositiva. Gli *exempla*, a questo punto, si spostano dall'antichità alle teorie settecentesche che vedono Diderot *in primis* promuovere la pratica dei *tableaux vivants* in scena, nelle due possibilità della stasi (*tableau-stase*) e dell'immagine folgorante nell'apice della tensione spettacolare (*tableau-comble*). Ancora una volta quindi la riflessione sull'*ékphrasis* performata è riflessione sulla temporalità dell'immagine in scena. Studiando la possibilità di sottoporre le immagini a processi temporali complessi si finisce per considerare l'intervento delle moderne tecnologie della visione portate sulla scena, per valutare come esse tendano ad amplificare in modo considerevole il potere delle immagini. In questo senso, per brevi cenni, alcuni principi teorici vengono ricondotti alle possibilità dell'estetica cinematografica che, di rimando, getta luce sulla pratica teatrale.

⁷ Giorgio Agamben, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 10.

Studiando le più classiche opere efrastiche dell'antichità, da Filostrato a Luciano, si comprende come la scrittura introietti gli sguardi, si dia per la sua parzialità, mostrando cosa si vuole far vedere e velando ciò che non può essere mostrato, coerentemente alla cultura estetica di un certo periodo. Aprendo lo studio al teatro, l'esperienza della visione si muove costantemente su un doppio registro: essa allude alla visione interiore suggerita da passaggi efrastici “detti ad alta voce”, che ogni spettatore è invitato a produrre nella propria mente, ma è anche sempre messa in relazione a quanto sulla scena viene mostrato. Se da una parte dunque, parlando di *ékphrasis*, si pensa normalmente a una trasposizione delle immagini in forma linguistica, è noto che dal principio secondo cui le parole, cariche di tutte le loro retoriche, possono diventare immagini, prendono avvio pressoché tutte le propagande moderne. Il teatro mostra questi processi, li incarna; riflettere su queste questioni consentirà di riflettere sulla parzialità e sul grado di ineffabilità dell'*ékphrasis*.

Si tratta dunque di un percorso che non solo dall'elaborazione teorica passa all'analisi testuale (Beckett) e spettacolare (Anagor) ma, osservato nel complesso, esso vuole anche essere una progressiva messa a nudo dei principi profondi che regolano l'*ékphrasis*, rivelandola come nodo potente, capace di esprimere la relazione bruciante che sempre esiste tra l'immagine e chi su di lei getta il proprio sguardo.

Il primo studio efrastico è dunque dedicato a Samuel Beckett per il tipo di riflessione che il grande autore irlandese ha fatto sull'immagine e per le ricadute che questa ha avuto sul teatro. L'analisi muove da una serie di esperienze visive che Beckett fa, cardini di una riflessione filosofica sull'immagine e, soprattutto, riferimenti a cui allude nei romanzi, nelle prose e nelle dramaturgie (frammenti di visione, cristalli di memoria visiva che percorrono l'intera opera beckettiana). La cultura visuale beckettiana, che scaturisce da un'innata passione per l'arte, viene studiata nei saggi critici giovanili, nei quali emergono principi della visione che ritroviamo nei *dramaticules* degli anni '70. Si tende quindi a sottolineare la coerenza di un approccio al visivo, trattato in termini efrastici, che muove dai primi scritti, che si trova in alcune corrispondenze fondamentali (Mac Greevy, Duthuit soprattutto) e che arriva ai romanzi, alle prose brevi, al teatro.

L'analisi quindi si sposta alle scritture efrastiche che chiedono di essere performate, prose brevi il cui movimento testuale è dato dalla costruzione di immagini che hanno le stesse caratteristiche delle immagini “quasi-immobili” che ritroviamo sulla scena: frammenti visivi sospesi, gesti in arresto, istanti congelati. L'*ékphrasis* performata, in Beckett, studiata come esposizione del dettaglio, sia esso un oggetto, una parte del corpo umano o un micro-atteggiamento reiterato, diventa quindi una riflessione sul rapporto tra visuale e narrativo: proprio attraverso l'analisi del dettaglio,

progressivamente spogliato del contesto che lo ha prodotto, comprendiamo quali aspetti della narrazione sopravvivono al dominio (se di dominio si tratta) del visuale. In secondo luogo, nelle prose brevi “ad alto grado performativo” e nelle drammaturgie, l'*ékphrasis* viene studiata come esplicitazione dei processi di costruzione dell'immagine, sulla base dei quali si realizza la progressiva fissazione della visione in una risultante da *tableau vivant*. In terzo luogo si riflette su come l'*ékphrasis* sia la messa in scena dell'impossibilità di comprendere il limite tra immaginazione e realtà. La scrittura e la visione del dettaglio poggiano su una forte adesione al reale, che viene penetrato nell'intimo dallo sguardo di un autore che non concede la minima distrazione e che finisce per fissare la penetrazione visiva in una risultante figurativa di semi-immobilità. Più gli elementi della realtà vengono penetrati, più si scopre quanto essi si astraggano dal reale e quanto si compongano di un portato “fantastico-immaginario”. Ci troviamo faccia a faccia con l'impossibilità di rispondere alla grande questione efrastica, tra le possibilità mimetiche e le possibilità nozionali dell'*ékphrasis*, che chiede di capire se l'immaginazione sia parte costitutiva dell'opera, se sia negli occhi di chi la costruisce o in quelli di chi ne fruisce.

Anche la parola viene indagata in termini efrastici, lì dove il visivo si manifesta come sopravvivenza memoriale: tra una testualità che nega la possibilità di fare traccia, di costruire narrazione e dunque memoria e una testualità che si definisce per emersione di frammenti di memoria che emergono da un sommerso insondabile, i personaggi beckettiani sembrano spesso mossi da un irrefrenabile bisogno di raccontare. Ciò che però affiora da queste menti narranti sono ancora una volta residui di visione, dettagli in stati di attesa, immagini mentali di stratificazioni memoriali che possono aprire a infiniti racconti.

Il secondo studio efrastico è dedicato a Anagor: gli strumenti di analisi elaborati nella prima parte, calati nella concretezza della scrittura beckettiana e del suo teatro nella seconda parte, vengono ora utilizzati per comprendere un esempio attuale di drammaturgia che mette al centro l'esperienza della visione. Ancora una volta, secondo dei principi che possiamo ricondurre all'*ékphrasis*, immagine, gesto e parola sono sottoposti a letture non univoche, ma allusive, penetranti, in grado di metterne costantemente in discussione la natura: oscillando tra un'estetica del bello e un'estetica del dolore, Anagor intreccia l'esperienza dell'uomo alla natura, alla storia, all'eredità culturale, alla violenza, mostrando le crepe delle verità imposte o di quelle a cui l'uomo aderisce volontariamente per avidità di certezze. Tutto questo avviene attraverso l'esposizione dell'immagine in scena, sottoposta a continue dinamiche di montaggio e smontaggio, ma anche all'evocazione dell'immagine attraverso la parola: ai confini del dolore e della bellezza, ai crinali dell'ineffabilità, il teatro di Anagor si spinge verso altre arti, mantenendo però la forza di rimanere

teatro. E questa forza è un'arcaica forza ecfrastica che sale sulla scena ipermediale.

Diremo subito che nel teatro di Anagoor, secondo una cifra stilistica e contenutistica contemporanea, l'immagine non si dà come imposizione di certezza, ma piuttosto come affermazione del "senso del possibile". Rispetto a un mondo in cui siamo bombardati da immagini che si impongono quasi violentemente, fino a far soccombere lo stesso uomo che le ha prodotte, il teatro, sfruttando le possibilità aperte dal funzionamento del regime scopico, mette in discussione questa imposizione. La scrittura scenica di Anagoor è dunque fortemente improntata su aspetti visuali, ma l'immagine diventa una terra di mezzo che non si dà per affermazione, ma per suggestione, per allusione, a volte per sottrazione, generalmente, diremo, per debolezza. A fare da sfondo a questa estetica c'è quell'antropologia dell'immagine che si interessa alle sopravvivenze figurative, alle riattivazioni culturali di temi e motivi (*pathosformeln*), quell'approccio culturale che da Aby Warburg arriva fino a Hans Belting. Le immagini diventano tracce di universi di significato ulteriori, coaguli di senso; sono porte verso altri spazi, altre cronologie. La fluidità con cui le immagini appaiono e trapassano l'una nell'altra, dialogando silenziosamente tra loro, obbliga a mettere in discussione la cieca fiducia nella chiarezza del paradigma visivo con cui ci si appresta a conoscere il mondo o, quantomeno, obbliga a riconoscere la stratificazione di sensi, di tempi e di movimenti che l'immagine porta con sé. In questa apertura spazio-temporale, in questa fuga dal significato univoco che si esprime nei termini di una ferita, Anagoor ridà senso al mito:

Non crediamo affatto che oggi si stia verificando una recessione del pensiero logico in favore di un nuovo pensiero mitico. Tuttavia la moderna ipertrofica e impazzita produzione di immagini, di simulacri, di avatar, di simboli, di mondi virtuali, che è già di per sé indice di una certa balbuzie, pare suggerire, su un altro piano, una vicinanza con le modalità di costruzione del mito. I miti si costruiscono sulla base di una logica delle qualità sensibili, la quale non opera una netta distinzione fra gli stati della soggettività e le proprietà del cosmo. E questa affinità, nella mancanza di una separazione netta tra i livelli, ci interessa perché ci scopriamo a comporre, all'interno del progetto teatrale di Anagoor, in modo analogo, come le immagini fossero porte capaci di collegare il microcosmo emotivo individuale (quando non proprio personale, biografico) e l'ordine universale.⁸

L'ékphrasis performata, nella poetica di Anagoor, è un'operazione allo stesso tempo formale, nel senso che le retoriche ecfrastiche diventano strumenti per la costruzione delle messe in scena, e "ideale", nel senso che la penetrazione profonda di immagini e icone mira ad interrogarne i principi e quindi a decostruire o mettere a nudo le rappresentazioni culturali a cui normalmente quelle immagini e quelle icone alludono. Quando il punto di partenza per la costruzione di uno spettacolo teatrale è un'opera d'arte, in forma visiva, viene reso lo stesso procedimento di smontaggio e

⁸ Simone Derai, *La tempesta delle immagini*, archivi privati della compagnia.

rimontaggio dell'immagine proprio dell'*ékphrasis*; ma anche quando il legame con la storia dell'arte non è esplicito, la costruzione spettacolare avviene per giustapposizione di immagini, a costruire un immaginario fregio pittorico in svolgimento. Lo stesso accade nel teatro beckettiano il cui rapporto con le opere d'arte è meno esplicito, ma si rivela come traccia sempre presente di una stratificazione memoriale.

La questione ecfrastica, portata nel contesto teatrale, rende chiari processi in cui l'immagine si compie o si nega, frustrando le aspettative degli spettatori; essa porta a riflettere sullo sguardo che il soggetto rivolge all'immagine e su quello che da essa, sempre, riceve di rimando. In questi giochi di sguardi, i procedimenti ecfrastici funzionano come sfondamento della visione, come tentativo di mostrare ciò che non si dà, esponendo l'immagine e mostrandone, ad un tempo, la ferita.

Le tre parti di cui si compone la tesi sono indipendenti tra loro, ma vorrebbero illuminarsi a vicenda, alla luce di una riflessione finale verso cui tende il lavoro. Dopo aver elaborato una teoria, dopo aver messo in luce degli aspetti della scrittura e del pensiero beckettiano situati sulle pieghe di generi e di forme artistiche differenti, dopo aver compreso con Anagor il senso profondo della ferita dell'immagine, si concluderà con una riflessione sulle forme di narrazione (“di parole” o “di immagini”) che, in scena, sfruttano i principi dell'*ékphrasis*, sopravvivendo al dominio del visivo.

L'*ékphrasis* viene normalmente considerata ponte tra immagini e scrittura, ma un approccio che non perde di vista il teatro, la rende centrale per comprendere il potere degli sguardi e della loro incorporazione in un contesto, come quello performativo, che mette in luce con più evidenza i meccanismi di questo funzionamento. L'*ékphrasis* viene tradizionalmente considerata una sorta di trasposizione, in forma letteraria, di possibilità appartenenti ai *media* della visione in assenza di questi *media*, con funzione quindi sostitutiva o inglobante. L'*ékphrasis* performata, invece, espone esplicitamente il funzionamento del pensiero ecfrastico all'interno di un dispositivo mediale che è predisposto per la visione, il teatro.

I. L'ÉKPHRASIS DALLA RETORICA ALLA SCENA

1. Ékphrasis: definizioni, principi e riflessioni correlate

- in una galleria d'arte dell'antichità-

1.1. La morte di Cassandra e Agamennone: l'ékphrasis di Filostrato

All'incirca milleottocento anni fa, Filostrato Maggiore, retore tra i principali esponenti della Seconda Sofistica, accompagnava alcuni giovani in una visita guidata alla scoperta delle opere pittoriche di una galleria d'arte napoletana. A seguito di questa visita, compose una celebre opera dal titolo *Εἰκόνας (Immagini)*, in cui raccoglieva le descrizioni (ἐκφράσεις) di 65 quadri antichi presenti nella galleria. Un quadro che ha per soggetto la morte di Cassandra e Agamennone colpisce particolarmente:

1. Quelli che giacciono in ogni dove nella sala degli uomini, il vino misto a sangue, quelli che spirano sui tavoli, questo cratere colpito dal calcio di un uomo che accanto si agita, e una fanciulla vestita da profeta che guarda la scure che le cade addosso. In questo modo Clitennestra accoglie Agamennone tornato da Troia, così ubriaco che anche Egisto avrebbe avuto il coraggio di farlo. Clitennestra, avvolto Agamennone in un manto molto ampio, gli getta addosso questa scure a doppia lama, capace di tagliare anche un grande albero, e uccide con l'arma ancora calda la figlia di Priamo, che per Agamennone era la fanciulla più bella, e che cantava profezie cui nessuno dava ascolto. Se esaminiamo queste cose come un dramma, è messa in scena in un piccolo spazio una grande tragedia, se invece la guardiamo come un quadro, vi vedrai più dettagli. 2. Guarda, infatti: queste fiaccole sono portatrici di luce – queste vicende avvengono di notte – e quei crateri contengono bevande, sono dorati, più chiari del fuoco. E i tavoli sono pieni di cibarie imbandite per gli eroi: niente di tutto ciò è in ordine; i banchettanti stanno morendo, alcune cose sono cadute e prese a calci, altre si sono frantumate, altre ancora sono cadute lontane. Alcune coppe rotolano via dalle mani, la maggior parte piene di sangue impuro, e nei morti non c'è alcun vigore perché sono ubriachi. 3. Vediamo ora le posizioni di quelli che giacciono in terra [...]. 4. Il ruolo più importante della scena è quello di Agamennone, che non cadde nelle piane troiane, né sulle sponde dello Scamandro, ma tra giovani e donne, come “il bue nella stalla” - ossia come colui che riposa dopo la fatica e durante il pasto -. Più degno di compianto è ciò che accade a Cassandra, come Clitennestra con la scure le stia sopra, con lo sguardo folle, i capelli sconvolti e violenta nel gesto del braccio, mentre lei, delicata e divina, si affretta a buttarsi su Agamennone, strappandosi le bende come per avvolgerlo nella sua arte: mentre la scure è già alzata, ella volge gli occhi in quella direzione e grida così disperatamente che anche Agamennone prova compassione, con la vita che gli

resta; egli ricorderà queste cose anche nell'Ade, ad Odisseo, durante l'incontro delle anime.¹

L'interesse dipende dal fatto che Filostrato, per descrivere l'opera, si rifà a principi che chiamano in causa il teatro: la rappresentazione della morte di Cassandra e Agamennone per mano di Clitennestra, dice la guida, può essere guardata come un dramma o come un dipinto. Qual è la differenza?

Le prime righe forniscono una visione d'insieme, che coglie gli elementi del quadro in una simultaneità resa da un'elencazione che si muove per strutture parallele (*quelli che..., quelli che..., questo...che..., e una fanciulla...che*): qui Filostrato allude ad azioni che la resa pittorica congela in un gesto. Esaminando l'episodio come un dramma, cosa che fa nelle righe successive del punto 1, la scena è ri-presentata secondo un procedere di azioni, un susseguirsi di fatti capaci di sintetizzare, in un "piccolo spazio", un contesto tragico più ampio e complesso: in ottica teatrale, le azioni dei soggetti del dipinto sono il risultato di una serie di azioni drammatiche che culminano in quei gesti pregnanti riportati sulla tela. Quei gesti pregnanti conterranno, in modo allusivo, come espressioni di una dialettica in stato di arresto, echi del passato e presagi di ciò che sarà. Se quindi la ricezione teatrale è legata all'azione come risultante di atti accaduti nel tempo, lo sguardo rivolto al dipinto si concentra invece sui dettagli, sui quali spazia svincolandosi da una logica di causalità: se il primo tipo di procedimento si fonda sull'avanzare di un'azione o sull'allusione alla stratificazione temporale che un'immagine può contenere, il secondo si fonda su un movimento puntiforme di adesione a porzioni dell'immagine, sulle quali indugiare. Come dire che il dipinto e la descrizione che di esso se ne può fare contengono più informazioni di dettaglio rispetto all'accadimento teatrale: è una questione di scale, come dice Francesco De Martino, è un «confronto tra grandezze e grandiosità».² Nel passo riportato i movimenti dello sguardo, e quindi del testo, sono quattro: c'è in primo luogo una visione d'insieme complessiva e sintetica di azioni congelate in gesti significativi (righe 1-3); si prosegue con l'immissione della stessa visione in un processo drammatico che monta in sequenza le azioni (righe 3-6); il testo poi continua ritornando e soffermandosi su alcuni dettagli della scena presentata (punto 2) per terminare stando sulle azioni dei protagonisti della scena, presentandole secondo una gerarchia d'importanza non tanto visiva ma legata piuttosto ai fatti (per primo viene quindi descritto Agamennone, poi Clitennestra, poi Cassandra). In un climax di *pathos* che termina sugli occhi di Cassandra (punto 4), le azioni vengono bloccate in fermi immagine carichi di temporalità: la sacerdotessa di Apollo, per esempio, è descritta in un atteggiamento di

1 Filostrato Maggiore, *Immagini*, introduzione, traduzione e commento a cura di Letizia Abbondanza, Torino, Aragno Editore, 2008, p. 10.

2 Francesco De Martino, *Ekphrasis et pubblicità. Descrivere e valorizzare nell'antica Grecia*, in «Estetica. Studi e ricerche», rivista semestrale, 1/2013, p. 12.

disperazione carico degli eventi appena passati e viene rappresentata nel momento in cui, con la scure che sta per piombarle addosso, cerca di gettarsi sul corpo Agamennone.

Filostrato compone il quadro, con le parole, quattro volte, secondo diversi gradi di vicinanza all'immagine e secondo diversi modi di inserimento dell'immagine in processi temporali e narrativi: siamo dinnanzi a quattro possibilità efrastiche di smontaggio e rimontaggio della stessa immagine, secondo moduli drammatici, pittorici o misti. L'immagine mentale o efrastica (che ognuno è invitato a comporre) si produce come effetto di diverse possibilità di scomposizione di un'immagine reale. Non a caso, per via di negazione, Mengaldo dice che l'ékphrasis «non è una fotografia, ma uno smontaggio e rimontaggio»³ e nel momento in cui pensiamo a questi meccanismi nello svolgimento temporale dello spettacolo teatrale, avremo ricavato un principio fondamentale di quella che in seguito definiremo come ékphrasis performata.

Una scena così cruenta come quella della morte di Agamennone e Cassandra non si sarebbe certo potuta vedere sulle scene teatrali della Grecia antica, attente com'erano a relegare al fuori-scena qualsiasi efferatezza; il racconto della vicenda veniva allora affidato a un personaggio che, avendo assistito a quanto era successo, riportava la sua testimonianza in una forma per certi aspetti simile all'ékphrasis di Filostrato. Nell'*Agamennone* di Eschilo si raccontano proprio i fatti a cui allude il quadro e a raccontarli, in questi termini, è il testimone oculare maggiormente coinvolto, Clitennestra:

Ed ora, dove il colpo vibrai, sto:

e ordii la trama, non lo nego, in guisa
ch'egli né fuga né difesa avesse.

Gli stringo intorno, come a squalo immensa 1380
rete, la pompa di funerea veste:

lo colpisco due volte: e con due ululi
abbandona le membra: sul caduto
il terzo vibro, e all'Ade sotterraneo,
protettore dei morti, il voto sciolgo. 1385

Così piombando, l'alma esala: fuori
soffia una furia di sanguigna strage,
e me colpisce con un negro scroscio
di vermiglia rugiada, ond'io m'allegro
non men che per la pioggia alma di Giove, 1390
nei parti della spiga, il campo in fiore.

Questi gli eventi. E voi, dunque, allegratevi,
se allegrar vi potete, o vegli d'Argo:

3 Pier Vincenzo Mengaldo, *Due ricognizioni in zona di confine*, Parma, Monte Università Parma Editore, 2015, p. 9.

io m'esalto! Libar sopra il cadavere,
deh!, si potesse! Giustizia sarebbe, 1395
più che giustizia! Costui nei suoi tetti,
colmò una coppa d'esecrandi mali:
egli stesso, al ritorno, la vuotò.

CORIFEO

Stupiam che tanto temeraria parli:
così millanti sul consorte ucciso? 1400

CLITENNESTRA

Mi mettete alla prova, come femmina
sciocca! Io con cuore che non trema, parlo
a chi m'intende. La tua lode e il biasimo
son tutt'uno per me. Questi è Agamènnone
mio sposo: un morto: l'opera di questa
mano ministra di giustizia. È tutto.
[...]
Eccoli stesi morti: l'uom che fu
la mia rovina, la delizia delle
Criseidi d'Ilio; e questa schiava, questa 1440
indagatrice di portenti, e ganza
sua, che spacciava oracoli, e ben ligia
gli entrava in letto, e al fianco suo calcava
la tolda della nave. Ah! Ma pagarono
quello che meritavano. Costui 1445
lo vedi bene. E quella, come un cigno,
cantato l'ultimo ululo di morte,
giace anch'essa, la putta; e aggiunge al letto
dei miei piaceri un condimento nuovo.⁴

Dobbiamo immaginare che la scena rappresentata dal quadro composto da Filostrato si svolga nelle stesse stanze dalle quali esce Clitennestra assumendo la colpevolezza dell'omicidio. È chiaro che la prospettiva da cui muove il discorso della donna non ha niente a che vedere con l'estraneità ai fatti di Filostrato ma, al di là di questo, quello che qui interessa notare è la costruzione del discorso. Nella tragedia di Eschilo le grida di Agamènnone, sempre fuori scena in questa fase, avevano precedentemente annunciato la sua morte, ma sono le parole di Clitennestra a raccontare con precisione i fatti secondo una scansione che, anche in questo caso, ripete secondo moduli differenti

4 Eschilo, *Agamènnone*, vv. 1377-1392 e 1438-1447, trad. di Ettore Romagnoli, Bologna, Zanichelli, 1922.

la stessa scena. I primi tre versi presentano la scena a vicenda avvenuta (vv. 1377-1379): Clitennestra, dichiarando di trovarsi lì dove ha ammazzato il marito, si pone al centro di un omicidio consumato. Prosegue poi, per i successivi 14 versi, con il recupero degli eventi che hanno composto quella scena di morte: l'immagine viene scomposta in una sequenza di azioni drammatizzate (vv. 1380-1392). Infine Clitennestra finge di mostrare, quasi fossero trofei, i due morti (vv. 1404-1449): naturalmente, per il suo coinvolgimento nella vicenda, i "ritratti" che fa di Agamennone e Cassandra sono circondati da riferimenti narrativi, ma l'immagine è definitivamente posta sotto gli occhi degli ascoltatori, attraverso l'uso dei deittici, nella posa finale e immobile dei due corpi che giacciono a terra morti.

Sia Filostrato che Clitennestra dicono e ri-dicono la scena e lo fanno, tranne per brevi passaggi nel testo eschileo, al presente: benché i fatti siano accaduti in un recente passato e benché ci sia stata una progressione temporale degli eventi, entrambi, quando si tratta di immettere la scena in una progressione drammatica, presentificano le azioni, così da portarle sotto gli occhi degli uditori.

Una differenza di fondo è evidente e ha a che fare con la sosta dello sguardo sui dettagli: mentre Filostrato indugia su piccoli elementi della scena e torna più volte, per esempio, sulla rappresentazione della carneficina generatasi in seguito alla morte di Agamennone, Clitennestra non si sofferma tanto sul contesto in cui è avvenuta l'azione (alla strage, per esempio, è dedicato un unico verso), quanto sul culmine stesso dell'azione, la morte che ella ha inflitto ai due amanti. Sono quindi due *ékphrasis* simili nei contenuti che si differenziano per il contesto in cui vengono fatte risuonare: didattico quello di Filostrato, teatrale quello di Clitennestra.

Non proseguiremo oltre nella visita guidata di Filostrato perché il quadro presentato contiene già molte delle tecniche con cui il discorso segue la visione. Diremo soltanto che, oltre ai meccanismi di smontaggio e rimontaggio dell'immagine che viene così messa sotto gli occhi dell'ascoltatore più volte e a diverse "distanze", troveremo *ékphrasis* che colgono soltanto una parte del quadro, un dettaglio dal quale partire e alle volte su cui esaurire il racconto; altre che seguono lo scorrere dello sguardo sui diversi dettagli dell'opera senza esplicitare i nessi logici che li unirebbero in una coerenza narrativa d'insieme (Philostr., *Im.*, I, 17); altre volte, infine, si potrebbe osservare come sia la luce a condurre la visione (Philostr., *Im.*, II,5,1). Di fondo c'è una costante oscillazione tra punti di vista a tratti distanti, a tratti ravvicinati,⁵ punti di vista verso i quali l'ascoltatore-spettatore è

5 Le modalità di accesso alla visione sono molteplici, proprio come sono molteplici le possibilità poetiche per esprimere la visione. Segue il celebre passo oraziano a cui sempre viene fatto riferimento parlando dell'*ékphrasis*: «Ut pictura poesis: erit quae, si proprius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes: / haec amat obscurum, volet haec sub luce videri, / iudicis argutum quae non formidat acumen; / haec placuit semel, haec deciens repetita placebit» («Una poesia è come un quadro: ce ne sarà uno che ti prende visto più da vicino e un altro da lontano: questo preferisce la penombra, quello che non teme l'acume severo del critico vuol essere guardato in piena luce; l'uno piace una volta, questo sempre che si riguarda»). Hor, *ars.*, 361 ss., trad. E. Cetrangolo, Firenze, Sansoni, 1988.

attratto non solo dal continuo ricorrere a deittici,⁶ ma anche da una visione (interiore) sollecitata dal ricorso a verbi del tipo «guarda!».⁷

La teatralità delle *Eikónes* si riscontra anche nella struttura che Filostrato dà all'opera: da una parte egli, riportando per iscritto il percorso e i discorsi sorti dinanzi ai quadri, dà al racconto sull'arte una forma dialogica perché le descrizioni sono interrotte dalle domande del giovane pubblico;⁸ dall'altra il contesto orale e mimetico a cui si allude fa pensare l'opera come una sorta di scrittura a posteriori rispetto a un evento performativo. In questo senso Giovanni Pucci scrive che «Filostrato è riuscito a oggettivizzare in un testo (scritto) la fruizione di un altro testo (orale)». ⁹ Se consideriamo quindi l'opera nei termini di una drammaturgia, vedremo come essa sia definita per ambientazione e personaggi, affinché il pubblico di lettori futuri possa entrare con maggior immedesimazione in questa sorta di agone che Filostrato stabilisce tra linguaggio e mondo visivo:

Eppure la gara è aperta, e la vera scommessa è ingaggiata non con i pittori ma con il pubblico: Filostrato dovrà far credere a chi legge di vedere realmente qualcosa che invece non vede. I veri destinatari non sono gli adolescenti che assistono alla conferenza (se il *paîs* non è chiamato per nome, forse è anche per consentire a chiunque di prendere idealmente il suo posto) ma i lettori futuri che, riattualizzando il testo (è necessario ricordare che all'epoca si leggeva sempre a voce alta?), si troveranno nella identica situazione di quella fittizia turba di ragazzini più o meno cresciuti. Ma solo virtualmente, perché anche udendo le stesse parole, non saranno materialmente di fronte agli oggetti descritti: dovranno fidarsi, cedere alla suggestione evocativa di quei suoni per sottoscrivere volontariamente il patto ecfrastrico.¹⁰

6 Nella descrizione della prima opera, per esempio Filostrato si esprime in questo modo: «Questa è l'alta città, queste qui le mura merlate di Ilio, e questa la pianura [...]» come se l'io narrante potesse mostrare progressivamente al visitatore ciò di cui sta parlando. Si veda: Filostrato, *Immagini*, op. cit., p. 4. Tra parentesi diremo che si tratta di una tecnica ricorrente nel teatro di narrazione e basta pensare, per fare un esempio tra i più noti nell'ambito contemporaneo, a Dario Fo e alla parte iniziale di *Mistero Buffo* (Si veda: Dario Fo, *Mistero Buffo: giullarata popolare*, Verona, Bertani, 1973).

7 A proposito dell'uso del verbo “guardare”, scrive Giuseppe Pucci: «Ma per chi legge o ascolta questo significa in realtà “immagina! Immagina che io stia parlando a qualcuno che vede questo quadro e immagina di vedere le cose che lui vede”. È questo momento magico, che Bryson chiama “moment of fusion”, in cui le parole diventano immagini e le immagini la cosa reale. L'ékphrasis non fa vedere un'immagine reale, ma piuttosto la maniera in cui l'immagine fa realmente vedere qualcosa: quello che Dominique Kunz ha finemente definito “un sentiment d'image”». Si veda: G. Pucci, *Introduzione a Filostrato Maggiore*, *La Pinacoteca*, traduzione di G. Lombardo, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2010, p. 10.

8 Quella di raccontare, anche criticamente, delle opere d'arte per mezzo di una forma dialogica, spesso con interlocutori fittizi, è in effetti una soluzione che ritorna continuamente nella storia dell'arte. Persino Beckett, come si vedrà poi, ricorre a questo espediente costruendo per esempio dialoghi immaginari con il critico d'arte George Duthuit. Per quanto riguarda invece il caso di Filostrato, Giuseppe Pucci scrive: «Così Filostrato introduce quella che potremmo definire la rappresentazione “drammatica” di sessanta e passa quadri, la materia, appunto, della *Pinacoteca*. Infatti nonostante gli altri giovani siano solo delle comparse mute e il *paîs* abbia solo poche battute, tutta l'esposizione è concepita come la replica di una *pièce* già andata in scena, e la forma dialogica, oltre a richiamare illustri precedenti filosofici, serve a mantenere la finzione della *performance* orale in presenza di un pubblico. Varrà la pena ricordare, a questo proposito, che i testi dei retori (così come quelli degli storici, almeno a partire da Erodoto) erano in buona misura destinati alla lettura pubblica». Si veda: *Ivi*, p. 8. Il *paîs* a cui si riferisce Pucci è il figlio di appena dieci anni della persona che avrebbe ospitato Filostrato a Napoli, stando a quanto ci dice l'autore nella sua *Premessa*.

9 *Ivi*, p. 11.

10 *Ivi*, p. 9.

L'opera viene identificata come iniziatrice del genere ecfrastrico, inteso come descrizione dedicata peculiarmente all'opera d'arte, e Filostrato aderisce chiaramente a uno dei principi fondamentali dell'ékphrasis: il pubblico a cui il discorso è rivolto deve poter condividere un'esperienza, motivo per cui la maggior parte dei quadri ha un soggetto letterario o mitologico conosciuto e riconoscibile. Si tratta cioè di riattivare nella memoria del lettore o dell'ascoltatore alcune esperienze visive che egli si porta dentro perché «è sulle immagini depositate nella memoria che si basa in gran parte il meccanismo di trasmissione-ricezione dell'immagine ecfrastrica»:

Filostrato fa sì che nel suo muoversi dentro l'architettura del quadro l'osservatore ritrovi i pezzi della sua cultura, come se rivisitasse i *loci* per ritrovarvi delle immagini che vi erano collocate, secondo i dettami dell'*ars memorativa*. Lo spazio dell'ékphrasis è anche un teatro della memoria.¹¹

L'arte della memoria rivelerebbe quindi la sua stretta parentela con l'ékphrasis.¹²

Secondo Aristotele, che scrive a questo proposito nel *De anima* e nel *De memoria et reminiscentia*, un'appendice del primo, la memoria appartiene alla stessa parte dell'anima a cui appartiene l'immaginazione; al processo immaginativo, che ricava immagini mentali da impressioni sensoriali, aggiunge l'elemento temporale perché la memoria si riferisce a un'esperienza passata.¹³ Per indicare il processo attraverso cui l'impressione sensoriale diventa immagine mentale, Aristotele utilizza la metafora del “sigillo di cera”, mostrando come le immagini mentali si imprimano su delle specie di tavolette cerate. La stessa metafora era stata utilizzata da Platone in relazione alle realtà superiori: la vera conoscenza, a suo dire, avverrebbe quando le impressioni sensoriali si adattano allo stampo della realtà più alta (forme e stampi delle Idee) che l'anima ha conosciuto prima della sua discesa in questo mondo: le impressioni sensoriali sarebbero i riflessi di queste realtà e la memoria, attività fondamentale, sarebbe dunque un principio di verità.

Se nel mondo classico la memoria era parte del dominio della retorica e il coltivarla e l'educarla erano considerati fatti di vitale importanza, la fonte principale per uno studio rivolto a questa

11 *Ivi*, p. 14.

12 Il legame tra ékphrasis e memoria può essere esplicitato in moltissime forme e troverebbe senz'altro applicazioni molteplici nelle teorie sorte in seguito alla scoperta dei neuroni specchio. Non ci si addentra qui nel campo delle neuroscienze applicate alle arti e sarà sufficiente notare come il rifarsi dell'ékphrasis a “forme” (gli *schemata*) condivise implicasse comunque un'attitudine immaginativa che poteva incarnarsi nella riproduzione di certi gesti o atteggiamenti. Per una ricognizione (prima di tutto bibliografica) delle possibili relazioni fra scienze cognitive e neuroscienze e storia delle immagini si veda: D. Freedberg e V. Gallese, *Movimento, emozione ed empatia nell'esperienza estetica*, in Andrea Pinotti, Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009, pp. 331-351. Il saggio, nello specifico, propone una riflessione sulla radice empatica che accomuna la sfera del movimento corporeo e quella dell'emozione psichica nell'esperienza della sfera immaginale. Ma si veda anche G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2006.

13 Aristotele, in più luoghi, dichiara l'impossibilità di pensare senza immagini. Si veda almeno *De anima* 431a 16-17 e *De mem. et rem.*, 449b 31.

pratica, che recupera principi della trattatistica greca sull'argomento e che è punto di riferimento almeno per tutto il Medioevo, è la *Retorica ad Herennium*. Benché Cicerone e Quintiliano si soffermino sulla questione, dice Frances Yates nel suo celebre saggio sull'arte della memoria, è su quest'opera che ci si deve concentrare per capire i principi atti a migliorare la memoria artificiale, ossia quella verso cui andranno rivolti gli sforzi di potenziamento. Ma arriviamo al punto: i fondamenti della memoria artificiale vengono individuati nei *loci* e nelle *imagines*. L'invito è cioè quello di costruire mentalmente dei luoghi, con caratteristiche molto precise (meglio se si tratta di edifici poco frequentati, piuttosto deserti e solitari; meglio se di dimensioni modeste, non troppo illuminati ecc.), nei quali collocare le immagini da ricordare:

La formazione dei *loci* è di massima importanza, perché lo stesso sistema di *loci* può essere usato ripetutamente per ricordare materiale diverso. Le immagini che abbiamo collocate in essi per ricordare un sistema di cose svaniscono e si cancellano quando non ce ne serviamo più. Ma i *loci* restano nella memoria e possono essere utilizzati di nuovo, col collocarvi un altro complesso di immagini per un altro complesso di cose. I *loci*, insomma, come le tavolette cerate, che restano quando ciò che è scritto su di esse si cancella e sono pronte ad essere riscritte.¹⁴

Le immagini che vanno ricordate sono invece di due specie: le immagini di *cose* e le immagini di *parole*. Ma quali sono, in generale, le caratteristiche delle immagini da ricordare? Si legge nell'*Ad Herennium*:

Dobbiamo, dunque, fissare immagini di qualità tale che aderiscano il più a lungo possibile nella memoria. E lo faremo fissando somiglianze quanto più possibili straordinarie; se fissiamo immagini che siano non molto vaghe, ma efficaci (*imagines agentes*); se assegniamo ad esse eccezionale bellezza o bruttezza singolare; se adorniamo alcune di esse ad esempio con corone o manti di porpora per rendere più evidente la somiglianza, o se le sfiguriamo in qualche modo, ad esempio introducendone una macchiata di sangue o imbrattata di fango o sporca di tinta rossa, così che il suo aspetto sia più impressionante; oppure attribuendo alle immagini qualcosa di ridicolo, poiché anche questo ci permette di ricordarle più facilmente. Le cose che ricordiamo facilmente quando sono reali, egualmente le ricordiamo senza difficoltà quando sono fittizie, se sono caratterizzate con cura.¹⁵

Il passo prospetta un tentativo di teatralizzazione dell'immagine allo scopo di renderla memorizzabile e non saranno casuali i riferimenti a costruzioni di “scene” e all'uso di “maschere” a scopi mnemonici. La cosa è ancor più evidente se leggiamo uno degli esempi che l'*Ad Herennium* ci fornisce. Si tratta, in questo caso, del suggerimento per ricordare il consiglio di difesa di una vertenza giudiziaria:

14 Frances A. Yates, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 8-9.

15 *Retorica ad Herennium*, III, 22,37. Si prende la traduzione che troviamo nella versione italiana del libro della Yates (tradotto da Albano Biondi e Aldo Serafini), lì dove cita il passo.

Immagineremo coricato in un letto l'uomo di cui si tratta, se ne conosciamo le fattezze. Se non le conosciamo, immagineremo qualcun altro, ma non un uomo di basso stato, perché ci si presenti subito alla mente, e accanto al letto collocheremo l'imputato con una tazza nella destra, tavolette nella sinistra e all'anulare della mano sinistra i testicoli di un caprone. In questa guisa avremo nella memoria l'uomo che è stato avvelenato, i testi e l'eredità.¹⁶

Come spiega la Yates, la tazza ricorderà l'avvelenamento, le tavolette il testamento o l'eredità, i testicoli i testimoni per la somiglianza verbale con "testes". La memoria per un fatto giudiziario, esempio di memoria per le cose, funziona dunque con la costruzione di una scena dai connotati illustri. La memoria per le parole, invece, come si comprende dall'esempio che accosta i testicoli ai testimoni, «conduce alla mente le parole che la memoria ricerca grazie alla somiglianza fonetica con la nozione suggerita dall'immagine».¹⁷ La Yates commenta come segue questo complesso sistema mnemonico:

Sono poi davvero singolari i riferimenti figurativi di questa invisibile arte di memoria. Essa riflette l'architettura antica, ma con uno spirito non classico, concentrando la scelta su luoghi irregolari ed evitando ordini simmetrici. È colma di immagini umane di qualità personalissima: contrassegniamo il *locus* decimo con il volto del nostro amico Decimo; vediamo un numero di nostri conoscenti in fila; visualizziamo un uomo malato con le sembianze della persona in causa, o, se non la conosciamo direttamente, con quelle di una persona a noi nota. Queste figure umane sono attive e drammatiche, straordinariamente belle o grottesche. Ci ricordano piuttosto le figure di una cattedrale gotica che quelle dell'arte classica vera e propria. Ci appaiono completamente amorali, poiché la loro funzione è soltanto quella di dare una scossa emozionale alla memoria, con la loro particolare idiosincrasia o la loro stranezza.¹⁸

Queste figure amorali sono delle vere e proprie maschere, un termine che viene utilizzato da Cicerone quando, nel *De oratore*, spiega il funzionamento della "memoria per le cose":

Questa [la memoria per le cose] possiamo fissarla nella mente per mezzo di un'abile sistemazione di alcune maschere (*singulis personis*), che le rappresentino così da poter affermare le idee per mezzo di immagini, e il loro ordine per mezzo dei luoghi.¹⁹

Commenta la Yates:

L'uso del termine persona (*maschera*) per l'immagine di "memoria per le cose" è interessante e curioso. Implica forse

16 *Ivi*, III, 23, 39.

17 F. Yates, op. cit., p. 15.

18 *Ivi*, p. 17.

19 Cicerone, *De oratore*, II, 88, 359. Anche in questo caso si riporta la convincente traduzione che si trova nella versione italiana del saggio della Yates. Si riporta, per avere un paragone con un'altra traduzione di questo passo, la traduzione di Giuseppe Norcio: «La memoria dei concetti è propria dell'oratore; noi possiamo ottenerla col disporre le singole immagini al loro giusto posto, per poter ricordare i concetti per mezzo delle immagini e l'ordine per mezzo dei luoghi». (Cicerone, *Opere Retoriche*, trad. di G. Norcio, Torino, Utet, 1976).

che l'immagine mnemonica potenzia il suo effetto d'urto esagerando il suo aspetto tragico o comico, come fa l'attore indossando una maschera? O suggerisce invece che la scena era una probabile fonte di impressionanti immagini di memoria? Oppure la parola, in questo contesto, significa che l'immagine di memoria è come un individuo conosciuto, secondo il consiglio dell'autore dell'*Ad Herennium*, che indossa però questa maschera personale solo per scuotere la memoria?²⁰

Qual è dunque il denominatore comune tra arte della memoria e *ékphrasis*? Senz'altro il principio di visualizzazione: Simonide che, secondo la tradizione, aveva inventato la memoria come pratica fondata sulla visione,²¹ non a caso è considerato da Plutarco colui che per primo aveva osato paragonare i metodi della poesia a quelli della pittura, anticipando l'*ut pictura poesis* oraziano.²² Lasciandoci trascinare dalla leggenda, diremo che Simonide, inventore dell'arte della memoria è, in un certo senso, anche l'inventore dell'*ékphrasis*.

Quando Giuseppe Pucci, descrivendo il testo di Filostrato, dice che la pinacoteca era presentata in modo tale che l'osservatore vi potesse ritrovare i «pezzi della sua cultura», ha in mente i riferimenti che abbiamo qui cercato di riassumere. Affermando che «l'*ékphrasis* è anche un teatro della memoria», egli ci invita a pensare la pinacoteca come un vero sistema mnemonico fondato su una serie di rimandi culturali condivisi. È in quest'ottica che Maurizio Harari riconosce l'attualità delle *Εἰκόνες*:

Dato che una corretta funzione semantica dell'immagine presuppone l'esistenza di un codice comune all'artista, al committente e al pubblico contemporaneo, lo scrittore di cose d'arte che, in altro contesto cronologico-culturale, intenda svolgere senza equivoci il suo compito descrittivo, deve conoscere il preciso significato dei segni utilizzati, come l'alfabeto nella lettura di un'iscrizione. Su questo punto, la riflessione di Filostrato sorprende, addirittura, per profondità e per modernità. In particolare, ci si vuol riferire alla sua intelligente distinzione fra due specie di segni, gli *gnorismata*

20 F. Yates, op. cit., p. 19.

21 L'aneddoto a cui si fa riferimento è quello secondo cui Simonide, invitato a un banchetto presso il re tessalo Skopas, dopo aver a lungo elogiato in un canto Castore e Polluce, sarebbe stato tratto in salvo da queste stesse divinità. Durante il banchetto infatti Simonide sarebbe stato chiamato fuori dal palazzo da due giovani (gli stessi Castore e Polluce) e proprio in quel momento il palazzo sarebbe crollato uccidendo e sfigurando tutti i commensali. Simonide, grazie appunto a una tecnica mnemonica, era stato il solo a poter identificare i cadaveri, avendo prima memorizzato il posto che occupavano attorno al tavolo. L'episodio è raccontato da Cicerone nel *De oratore*, libro II, LXXXVI.

22 Plutarco, nel *De gloria Atheniensium*, scrive: «È pur vero che Simonide definisce la pittura poesia muta e la poesia pittura che parla: infatti quelle azioni che i pittori rappresentano come se stessero avvenendo, i racconti le espongono e descrivono già avvenute». Si veda Plutarco, *De gloria Atheniensium*, 346 F (cap. 3), introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di Italo Gallo e Maria Mocci, Napoli, M. D'Auria Editore, 1992. Per quanto riguarda Simonide la citazione potrebbe essere limitata al passo riportato, ma anche ciò che segue è senz'altro degno di nota per una trattazione ecfrastica: «Se però i medesimi soggetti i pittori li rappresentano con i colori e con il disegno mentre gli scrittori li espongono con i nomi e con le parole, essi differiscono nel materiale e nella tecnica dell'imitazione, ma ambedue si propongono un unico fine, e lo storico più valente è colui che fa la sua narrazione descrivendo i sentimenti e delineando il carattere dei personaggi come se si trattasse di una pittura. Così Tuciddide con la sua prosa si sforza sempre di ottenere questa efficacia espressiva, bramando ardentemente di fare dell'ascoltatore uno spettatore e di rendere vive in chi legge le vicende emozionanti e sconvolgenti cui i testimoni oculari assistevano». *De gloria Athen*, 347 A.

e i *symbola* e alla loro relazione con gli *schemata*.²³

Verremo in seguito a una riflessione sugli *schemata*, mentre si vorrebbe qui tornare brevemente alla relazione tra la crudezza della morte di Cassandra e Agamennone e il fuori-scena. Claudio Vicentini ha scritto recentemente un saggio sulla teoria della recitazione dall'antichità al Settecento che potrebbe essere letto come un'analisi dei rapporti che intrattennero nei secoli oratoria e recitazione:²⁴ una storia appassionante e complessa di cui qui non si parlerà se non per fare breve cenno a un punto di svolta nella trattatistica sull'argomento. Nel 1640 l'Abbé d'Aubignac scriveva *La pratique du théâtre*, uno dei trattati sulla composizione drammatica più importanti di sempre. Fu proprio lui a dichiarare piuttosto perentoriamente la distanza tra oratoria e recitazione perché, se da un lato la prima suggeriva immagini mentali elaborate dalla fantasia del pubblico, la seconda metteva invece dinnanzi agli occhi immagini viventi. Scriveva dunque d'Aubignac:

À considérer la Tragédie dans sa nature à la rigueur, selon le genre de Poésie sous lequel elle est constituée, on peut dire qu'elle est tellement attachée aux actions qu'il ne semble pas que les discours soient de ses appartenances. Ce poème est nommé *Drama*, c'est-à-dire, *Action*, et non pas *Récit*; ceux qui le représentent se nomment *Acteurs*, et non pas *Orateurs*; ceux-là même qui s'y trouvent présents s'appellent *Spectateurs*, ou *Regardants*, et non pas, *Auditeurs*; enfin le Lieu qui sert à [ses] <ces> Représentation, est dit *Théâtre*, et non pas *Auditoire*, c'est-à-dire, un *Lieu où on Regarde ce qui s'y fait*, et non pas, où *l'on écoute ce qui s'y dit*. Aussi est-il vrai que le Discours qui s'y font doivent être comme des Actions de ceux qu'on y fait paraître; car là *Parler*, c'est *Agir*, ce qu'on dit pour lors n'étant pas des Récits inventés par le Poète pour faire montre de son éloquence.²⁵

A questo d'Aubignac aggiunge una precisazione: anche affermando che a teatro, al contrario dell'oratoria, i discorsi dovrebbero essere solo accessori alle azioni, bisogna ammettere che nelle tragedie prevale l'arte discorsiva che però, quando non è sfoggio di eloquenza, è essa stessa una forma di azione. I principali fatti tragici, lo si è detto, avvengono fuori scena e sono riportati dalle parole degli attori: «on trouvera que les Actions ne sont que dans l'imagination du Spectateur, à qui le Poète par adresse les fait concevoir comme visibles».²⁶ Su questa linea, e ritornando al confronto tra le parole di Filostrato e quelle di Clitennestra, potremmo dire che l'*ékphrasis*, quando mantiene

23 M. Harari, *Prefazione a Filostrato Maggiore, Immagini*, a cura di Letizia Abbondanza, op. cit., p. XIII.

24 Claudio Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012.

25 Abbé d'Aubignac, *La pratique du théâtre*, edité par Hélène Baby, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2001, p. 405.

26 *Ivi*, p. 408. I passi riportati si mantengono per qualche aspetto poco chiari a causa della duplice accezione con cui d'Aubignac pensa il termine "azione" (*action*). Azione è infatti da una parte il discorso linguistico capace di provocare visioni, ma è anche atto rappresentativo vero e proprio che si dà in forma gestuale sotto gli occhi degli spettatori. Si può chiaramente cogliere questa differenza qualche pagina dopo, quando d'Aubignac dice che, a differenza della tragedia, la commedia mette al centro delle vere e proprie azioni: «la Comédie, dont les Personnages sont tous gens du commun, agissant avec peu de gravité et peu capables des beaux sentiments, est beaucoup plus dans les actions, que dans le discours». Si veda *ivi*, p. 410.

(soprattutto nel discorso tragico) delle caratteristiche proprie dell'arte oratoria, è una fondamentale pratica del discorso attoriale che produce visioni.

1.2. Un esercizio presso le scuole di retorica: il racconto della visione

Filostrato, lo si è detto, era esponente di quel movimento culturale e letterario, che metteva al centro l'interesse per lo stile e per l'eloquenza come fatti del sapere pubblico, a cui si dà il nome di Seconda Sofistica. La descrizione immaginaria di opere pittoriche era un esercizio delle scuole di retorica, motivo per cui alcuni studiosi hanno dubitato della reale esistenza della collezione napoletana descritta da Filostrato. In ogni caso, ciò che qui interessa ribadire è che l'ékphrasis viene definita come discorso sull'arte o, meglio, come descrizione di un'opera d'arte in seno alla Seconda Sofistica, ma in una fase piuttosto avanzata. Alle origini le cose stavano diversamente.

L'ékphrasis era un fenomeno retorico, una vera e propria pratica del discorso: si trattava della descrizione – ma si dirà immediatamente che l'espressione, per come viene intesa oggi, è impropria – di un oggetto, una situazione, una persona, di qualsiasi cosa insomma potesse essere posta dinanzi allo sguardo.²⁷ Soltanto in seguito il termine viene usato per definire descrizioni di opere o oggetti artistici in contesti letterari. La complessa storia del genere si snoda tra la descrizione dello scudo di Achille nell'*Iliade*, le descrizioni degli arazzi di Minerva e Aracne nelle *Metamorfosi* di Ovidio, i bassorilievi osservati da Dante nei canti X e XII del *Purgatorio*, il passaggio del III libro dell'*Africa* petrarchesco,²⁸ la celebre descrizione ecfrastica di un quadro di argomento troiano nel *Ratto di Lucrezia* di Shakespeare, fino ad arrivare alle più recenti elaborazioni ecfrastiche tra le quali si potrebbero annoverare le numerose raccolte poetiche ispirate a opere d'arte.²⁹

In più di duemila anni si sono scritte pagine e pagine dai contenuti ecfrastici e, in questo studio, si cercherà di recuperare la connotazione performativa dell'ékphrasis che riporta alle origini di quello che, oltre ad essere un fenomeno retorico, è diventato un genere letterario.

Un testo fondamentale per comprendere il contesto in cui nasce e si sviluppa la retorica ecfrastica è

²⁷ Lo stesso termine *ékphrasis*, che pare non sia mai uscito dall'ambito della trattatistica in lingua greca, secondo K. Burdach e gli studiosi che ne hanno seguito e confermato le indicazioni (H. Brinkmann, E.R. Curtius tra gli altri), vede la luce nell'età della Seconda Sofistica. Per i riferimenti bibliografici a questo proposito, si veda Giovanni Ravenna, *Per l'identità di ekphrasis*, in «*Phantasia: il pensiero per immagini degli antichi e dei moderni*», atti del convegno internazionale, Trieste 28-30 aprile 2005, a cura di Lucio Crisante, Trieste, EUT, 2006, pp. 23-24.

²⁸ Si veda E. Panofsky, *Hercule à la croisée des chemins*, Paris, Flammarion, 1999, pp. 25-29. Si veda anche E. Fenzi, *Di alcuni palazzi, cupole e planetari nella letteratura classica e medievale e nell'Africa di Petrarca*, in «Studi petrarcheschi», Fiesole, Cadmo, 2003, pp. 227-304.

²⁹ Esempio celebre è la raccolta poetica di William Carlos Williams, *Pictures from Brueghel and other Poems* (1962) con cui l'autore vinse il Premio Pulitzer per la poesia. L'elenco potrebbe essere infinito, anche nella letteratura italiana contemporanea: da Antonella Anedda: *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli Editore, 2009, a Antonio Tabucchi, *Racconti con Figure*, Palermo, Sellerio, 2011.

il saggio di Ruth Webb, *Ékphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, che prende come primo riferimento i *Progymnasmata*, una serie di indicazioni e di esercizi sottoposti nelle scuole di retorica. La più antica raccolta di questi esercizi preparatori arrivata fino ad oggi è quella di Elio Teone, databile al I secolo d.C., che, in apertura della sezione dedicata alla spiegazione dell'ékphrasis, scrive:

Ἐκφρασίς ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ' ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον.³⁰

La traduzione suona all'incirca: “L'ékphrasis è un discorso descrittivo (che conduce attorno a qualcosa – il verbo περιηγέομαι significa infatti *condurre intorno per mostrare*) che porta vividamente ciò che mostra sotto gli occhi [dell'ascoltatore].”³¹ Michel Patillon, nell'edizione critica francese di riferimento, traduce: «La description est un discours qui présente en détail et met sous les yeux de façon évidente ce qu'il donne à connaître».³² L'aggettivo chiave, *periegematikòs*, viene tradotto quindi con l'idea di una presentazione che scorre sui dettagli per rendere una realtà complessa.³³

L'ékphrasis è definita in modo quasi identico negli altri tre trattati sui *progymnàsmata* giunti fino a noi: quello di Ermogene, databile probabilmente al II sec. d.C, quello di Aptonio del IV sec. d.C (Apht, XII, 1) e quello di Nicolao di Mira del V secolo d.C. A questi trattati di retorica si aggiungono poi le raccolte di modelli di esercizi, sequenze di veri e propri *exempla* su cui i giovani si sarebbero dovuti esercitare, di cui quella di Libiano, del IV sec. d.C., è certamente la più ampia. Sono queste le fonti da cui apprendiamo che l'ékphrasis doveva avere caratteristiche di “vividezza” e di forza espressiva tali (in questo senso viene usato l'avverbio ἐναργῶς), da coinvolgere empaticamente gli interlocutori a cui era rivolto il discorso che la conteneva:

The rhetoricians' discussions of ékphrasis, the type of writing that “places before the eyes”, tell us about the imaginative engagement that was expected. Young readers were encouraged not to approach texts as distanced artefacts with a purely critical eye, but to engage with them imaginatively, to think themselves into the scenes and to feel as if they were present at the death of Patroklos, the making of Shield of Achilles, or the Athenian disaster in Sicily during the Peloponnesian War.³⁴

30 Aelius Theon, *Progymnasmata*, 118,6, texte établi et traduit par Michael Patillon, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

31 Ponendo l'accento sull'aggettivo *periegematikos*, Dubel mostra come l'ékphrasis sia una forma descrittiva il cui effetto non è tanto quello della percezione visiva immediata di un quadro, quanto quello appunto del percorso dello sguardo sull'opera. Un percorso che si fa discorso, la cui cifra fondamentale è il movimento in cui viene immessa la visione che esprime. Si veda: S. Dubel, *Ekphrasis et enargeia: la description antique comme parcours*, in C. Lévy, L. Pernot (a cura di), *Dire l'évidence. Philosophie et rhétorique antiques*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 249-264.

32 A. Theon, op. cit., p. 66.

33 Sulle definizioni, le traduzioni latine del termine *ékphrasis* (che diventa *descriptio*) e i problemi di traduzione moderna, si veda: G. Ravenna, art. cit., pp. 21-30.

34 Ruth Webb, *Ékphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Burlington, Ashgate, 2009, p. 19. Un altro punto di riferimento per la trattazione del fenomeno è sicuramente un numero

Quella che in italiano traduciamo con “vividezza” diventa quindi caratteristica di un discorso descrittivo il cui valore aggiunto è dato dal carattere soggettivo e peculiare di ogni visione, dalla capacità immaginativa del retore di porsi *in praesentia* dell'oggetto descritto, per attrarre in quello spazio-tempo immaginario anche l'ascoltatore. L'ékphrasis, che nasce forse anche in forma scritta ma in vista di un'esecuzione orale e che, da Teone a Nicolao di Mira, pur non cambiando negli intenti, accoglie sotto la sua trattazione sempre più “argomenti”,³⁵ è una forma del discorso che potremmo definire come pratica d'uso del linguaggio immaginativo.³⁶

La triangolazione che terremo presente, guardando alle origini dell'ékphrasis e poi immediatamente all'epoca moderna, si articola quindi nel rapporto immagine (per lo più dipinta o scolpita) – oralità – scrittura. Dal *Fedro* di Platone leggiamo:

Perché, o Fedro, questo ha di terribile la scrittura, simile, per la verità, alla pittura: le creature della pittura ti stanno di fronte come se fossero vive, ma se domandi loro qualcosa, se ne restano zitte, chiuse in un solenne silenzio; e così fanno anche i discorsi. Tu crederesti che parlino pensando essi stessi qualcosa, ma se, volendo capire bene, domandi loro qualcosa di quello che hanno detto, continuano a ripetere una sola e medesima cosa. E una volta che un discorso sia scritto, rotola da per tutto, nelle mani di coloro ai quali non importa nulla, e non sa a chi deve parlare e a chi no. E se gli recano offesa e a torto lo oltraggiano, ha sempre bisogno dell'aiuto del padre, perché non è capace di difendersi né di aiutarsi da solo.³⁷

Platone problematizza la dicotomia tra discorso orale e discorso scritto, a proposito della quale

monografico della rivista «Estetica» dedicato all'ékphrasis: i saggi in esso contenuti, che trattano l'argomento focalizzando sulle origini del fenomeno e sugli usi estetico-filofici nella Grecia antica, consentono di mettere a fuoco origini e caratteristiche dell'ékphrasis con approfondimenti di estremo interesse. Si veda: «Estetica. Studi e ricerche», rivista semestrale, 1/2013.

35 Francesco De Martino, a proposito della progressiva accoglienza di temi negli elenchi forniti dai *progymnasmata* scrive: «Elio Teone (*Progymnasmata* X, pp. 66-69 Patillon-Bolognesi) individua quattro repertori principali (persone, fatti, luoghi e tempi) [...]. Ermogene (*Progymnasmata* X, pp. 22-23 Rabe) aggiunge i *kairoi*, “occasioni”, “eventi” (pace, guerra), un termine usato da Teone per la “notte”. Aftonio (*Progymnasmata* XII, *RhG* X, pp. 36-41 Rabe) aggiunge animali e piante, precisa in che ordine descrivere le persone “dalle parti iniziali alle finali, dalla testa ai piedi” e chiama “composte” le *ékphraseis* miste di Teone. Nel V sec. Nicolao di Mira (*Progimnasmata*, X, *RhG* XI, pp. 67-71, Felten) aggiunge “statue e pitture” - incluse le “motivazioni”, le “sensazioni” (collera, serenità, ecc.) dell'artista e soprattutto i “festival”». Si veda Francesco De Martino, art. cit., pp. 11-12.

36 La voce, immettendole nel flusso temporale di un discorso, riproduce immagini (mentali o reali) con le parole: l'immagine si duplica nel medium vocale, rispecchiandosi in esso e, allo stesso tempo, trasformandosi in qualcosa d'altro. È in questo senso suggestiva la falsa etimologia che Isidoro da Siviglia segue per spiegare il termine *icon*, attraverso la quale parola e immagine sembrano essere generate dalla stessa fonte. Isidoro, infatti, interpretando il greco ἱχώ, eco (dal verbo ἠχεῖν, 'risuonare'), come se fosse εἰκόν, immagine, scrive: «Icon saxum est, qui humanae vocis sonum captans, etiam verba loquentium imitatur: icon autem Graece, Latine imago vocatur, eo quod ad vocem repondens alieni efficitur imago sermonis; licet hoc quidem et locorum natura evenit ac plerumque convallium». (*Etymologiae*, XVI, III, 4). L'idea dunque che la voce greca *icon* corrisponda in latino alla parola *imago* (come per altro Isidoro dichiara in un altro passo delle *Etymologiae*, I, XXXVII, 32) perché la voce era in grado di trasmettere una realtà riflessa in forma di immagine, ci porterebbe a pensare che si tratti di una falsa etimologia fondata sul principio cardine dell'ékphrasis.

37 Platone, *Fedro*, 275 d-e, trad. di Giuseppe Cambiano, Torino, Utet, 1981.

mette in bocca a Socrate, sotto forma dell'aneddoto egizio di Theuth e Thamus,³⁸ un elogio diretto al primo polo: il discorso scritto, come la pittura, è una forma immobile incapace di competere con la persuasività del discorso orale, vivente e animato. Nella condanna platonica a forme che riproducono, sempre inadeguatamente, esseri altrimenti “veri” (come può essere vero per Platone un discorso vivente e animato, di cui la forma scritta non è che l'immagine), si legge già la problematica questione del rapporto verità-finzione che l'*ékphrasis* solleva, a cui si accennerà in seguito. Dando credito al passo platonico diremo comunque che il realismo di pittura e scrittura sembra subire un arresto dinnanzi alla mancanza di una voce che, sola, sarebbe capace di vivificare qualsiasi manufatto o operazione artistica.³⁹ In questo senso Platone sostiene che soltanto la comunicazione orale è realmente efficace nello sviluppo della conoscenza e che soltanto nell'oralità risiede la possibilità di penetrare l'anima di chi ascolta.

Il termine *ékphrasis* deriva dal greco *ek-phrazein*,⁴⁰ dove *ek* è rafforzativo del verbo *phrazein*, a proposito del quale, in uno studio piuttosto celebre sulla lettura nella Grecia antica, si legge:

Contrariamente a quel che potremmo pensare – a causa forse di derivati moderni come «frase» e «fraseologia», intesi in senso fonocentrico –, *phrazein* non denota l'atto enunciativo nella sua sonorità. Non si estende alla manifestazione acustica del dire. Come precisa Aristarco, il grande filologo alessandrino, nei poemi omerici *phrazein* non è mai sinonimo di *eipèin*, «parlare». E non è neppure l'equivalente di *logein*, «dire», nel greco postomerico. L'etimologia di *phrazein*, che ha un legame di parentela con *phren*, «pensiero», sembra escludere un tale significato, incompatibile con il carattere silenzioso dell'attività mentale. Perciò la *Suda* lo dà come sinonimo di *semainein*, «significare», e di *deloîn*, «mostrare». Naturalmente, è possibile *phrazein*, mostrare, qualcosa in un enunciato orale, ma in tal caso l'accento non è posto sul carattere sonoro del messaggio. [...] Tale carattere non acustico di *phrazein* salta agli occhi nell'espressione *antì phonès cheirì phrazein*, «mostrare qualcosa con la mano al posto della voce» o piuttosto «mostrare con i gesti, laddove non è possibile far uso della voce». [...] *Phrazein*, al pari di *semainein* è adatto a designare quel che i segni scritti suggeriscono.⁴¹

38 L'aneddoto egizio racconta l'incontro tra Theuth (dio che aveva scoperto i numeri, il calcolo, la geometria, il gioco del tavoliere e dei dadi e infine la scrittura) e Thamus (al tempo re di tutto l'Egitto). Theuth andò da Thamus e, dopo avergli mostrato le sue arti, disse che bisognava insegnarle a tutti gli Egizi; il dio spiegava al re l'utilità di ognuna di quelle arti e il re disapprovava o lodava. Quando presentò la scrittura come somma conoscenza capace di rendere gli Egizi più sapienti e più capaci di ricordare, il re rispose in questo modo: «[...] Essendo tu padre della scrittura, per affetto tu hai detto proprio il contrario di ciò che essa vale. La scoperta della scrittura, infatti, avrà per effetto di produrre la dimenticanza nelle anime di coloro che la impareranno, perché, fidandosi della scrittura, si abitueranno a ricordare dal di fuori mediante segni estranei, e non dal di dentro e da sé medesimi: dunque tu hai trovato non il farmaco della memoria ma del richiamare la memoria. Della sapienza, poi, tu procuri ai tuoi discepoli l'apparenza, non la verità: divenendo per mezzo tuo uditori di molte cose senza insegnamento, essi crederanno di essere conoscitori di molte cose, mentre, come accade per lo più, in realtà, non le sapranno; e sarà ben difficile discorrere con loro, perché sono diventati conoscitori di opinioni invece che sapienti». Platone, *Fedro*, 275 a-b.

39 Su questo tema si segnala un articolo estremamente interessante: Lucia Floridi, *Il realismo dell'arte e il paradosso del retore muto*, in «Prometeus», 39, 2013, pp. 87-106. L'articolo, a partire dall'analisi stilistico-retorica di tre epigrammi di natura ecfraistica dedicati a un retore non particolarmente abile, recupera il senso del limite del visivo rispetto alla parola così come esso veniva certamente percepito nel clima culturale della Seconda Sofistica.

40 Per una ricostruzione etimologica del termine si veda anche Francesco De Martino, art. cit., pp. 9-22.

41 Jesper Svenbro, *Storia della lettura nella Grecia antica*, Bari, Laterza, 1991, p. 16. Il saggio, approfondendo il senso della lettura ad alta voce nella Grecia antica, offre spunti d'analisi interessanti anche per capire la differenza che

Che si tratti di mostrare con i gesti o con la voce, l'*ékphrasis* allude a un contesto creativo vivificante e animante e l'etimologia nasce in una cultura oculocentrica com'era quella greca e da cui la nostra deriva. Le retoriche dell'*ékphrasis* assumevano significato per la componente di coinvolgimento dell'ascoltatore nel momento in cui erano implicate dal discorso letto ad alta voce (o "performato"); l'impatto sull'ascoltatore è l'elemento determinante e le cose cambiano quando la scrittura diventa medium non più per un'esposizione orale, ma per la lettura silenziosa: nel momento in cui l'ascoltatore diventa lettore silenzioso, mutano anche le caratteristiche del discorso ecfrastrico. Ne *La lettera che muore. La letteratura nel reticolo mediale*, Gabriele Frasca percorre la questione del supporto mediatico come elemento determinante per un mutamento delle forme comunicative dell'informazione non genetica: dall'oralità alla scrittura, dalla lettura ad alta voce alla lettura silenziosa, dai media cartacei a quelli "elettrici". Il libro è, a ben guardare, anche un saggio sulla teoria della voce (e quindi della performance vocale e quindi del teatro) nella sua evoluzione attraverso i diversi media in cui viene incanalata:

I mutamenti di tali supporti mediali comportano sempre un certo disequilibrio nella società che li assume: «se l'"alfabetico" Platone rimproverava alla cultura orale degli aedi di alloggiarsi nella mente dell'uditorio *entusiasta* come un processo di parassitosi, e l'"inviato" Paolo, al contrario, con le pratiche di ascolto dell'epistola si prefiggeva di risvegliare gli "automi" della "lettera che muore", i detrattori della stampa (della diffusione "popolare" e non "ragionata" della lettura) in pieno XVI secolo non mancarono, come ricorda Chartier, di definire la lettura silenziosa che si associò da subito alla diffusione del libro come una sorta di istupidimento da intensificazione della vigilanza, con formulazioni che non possono che ricordare fin troppo da vicino quelle utilizzate dai "moralisti" della cultura tipografica in scadenza all'apparire del "brusio interiore" imposto dalle voci dei media elettrici.⁴²

Per tornare ancora un momento a Platone, non bisogna dimenticare come la sua condanna ai danni della poesia, nel X libro della *Repubblica*, sia una condanna della poesia, diffusa per via orale, come mezzo di trasmissione del sapere e di educazione del popolo.⁴³ Se ripensiamo al passaggio del *Fedro* riportato poco sopra, diremmo di trovarci dinnanzi a un'enorme contraddizione: come può Platone ad un tempo condannare la scrittura e presentarla come unica forma di accesso alla conoscenza filosofica? La scrittura condannata nel *Fedro* e quella elogiata nella *Repubblica* non possono essere evidentemente la stessa cosa. Ma facciamo un passo indietro. Nelle pratiche di insegnamento affidate dalla cultura orale al canto e all'aedo, lo sviluppo di una memoria collettiva e

intercorre tra il medium dell'oralità e quello della scrittura.

42 Gabriele Frasca, *La lettera che muore. La "letteratura" nel reticolo mediale*, Roma, Maltemi, 2005, p. 89.

43 Si tratta, come è noto, dell'interpretazione che Eric Havelock dà del X libro della *Repubblica* di Platone. Per lo studioso la condanna platonica alla poesia si estende a ogni forma di insegnamento della cultura orale, a favore invece della diffusione di una civiltà della scrittura che si stava sviluppando in seno all'Accademia. Si veda E. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge, Belknap press of Harvard University Press, 1963.

la trasmissione di significati passavano attraverso suoni e movimenti corporei:⁴⁴ l'istruzione aveva a che fare con il piacere fisico, lì dove la partecipazione entusiasta dell'uditorio assumeva la forma della riproduzione della materia tradizionale con tutto il corpo:

La partecipazione etimologicamente “entusiasta” (vale a dire di invasamento estatico) dell'uditorio che ascoltava, ripeteva, danzava e infine, assimilando porzioni di *epos*, “ricordava”, defluendo per così dire nella personalità dell'aedo che a sua volta si annullava nell'esecuzione, era una riproduzione della materia tradizionale (“letteratura”?) con tutto il corpo (labbra, polmoni, muscoli, nervi). La cultura orale, si potrebbe concludere, tramandava la necessaria informazione non genetica attraverso una sofisticatissima e apparentemente impalpabile macchina per il riposizionamento dei sensi, che avrebbe però finito con il modificare, tramite la memoria, il corpo stesso che si disponeva ad ospitarla. Nell'alone semantico della parola *mimesis* (termine scelto non a caso da Platone nella *Repubblica* per contrassegnare sia la tecnica dell'aedo sia la «scomposta» e «sonnambolica» compartecipazione dell'uditorio) fluttuerebbe pertanto un significato ben lontano dall'innocuo concetto di “imitazione”: la *mimesis* adombrerebbe piuttosto un processo di incorporazione.⁴⁵

Platone condanna dunque l'utilizzo del *medium* performativo orale su cui si fonda una trasmissione della conoscenza per via emotiva ed entusiasta. Allo stesso tempo però, nel *Fedro*, condanna una scrittura immobile, semplice replica dei meccanismi ipnotici di ripetizione di formule, incapace di interagire con il suo lettore. Quale conclusione possiamo trarne? Ci aiuta ancora la riflessione di Frasca:

Il «corpo a corpo» performativo, su questo Platone non aveva dubbi, è sempre in grado di ottenere rapidamente, per quanto superficialmente una buona programmazione dell'uditorio, rispetto al lento procedimento maieutico con cui la superficie scritta, ma solo se si simula specchio, deve farsi ridire, per essere credibile, con la voce del lettore (che nel caso degli stessi dialoghi platonici dovrà ridare paradossalmente vita alla messa in scena di un apprendimento *in fieri* e “faccia a faccia”). Se è in nome del metodo filosofico affidato alla tecnologia dell'alfabeto che la *Repubblica* caccia i poeti filodossi dai confini immateriali dello stato ideale, ciò vuol dire una cosa sola: che la scrittura di cui parla Platone non è quella beffeggiata come sorda e stupida dal *suo* Socrate nel *Fedro*, ma una forma del tutto nuova di presenza di sé nella trasmissione a distanza.⁴⁶

I poeti, espropriati della funzione educativa, avrebbero finalizzato la loro arte al puro intrattenimento estetico, a cui dovremmo ricondurre anche le forme di coinvolgimento dell'*ékphrasis*, del tutto simili; l'educazione, al contrario, sarebbe stata affidata al filosofo, capace di

44 Osserva giustamente Frasca che, nelle culture orali, l'arte della memoria è affidata a procedimenti dinamici e corporei (canto, danza...), che coinvolgono l'intero sistema nervoso; nelle culture chirografiche, invece, lo abbiamo visto rifacendoci agli studi della Yates, ad essere fondamentale è una distribuzione dei contenuti per *loci* e *images*. Si veda G. Frasca, op. cit., p. 24.

45 G. Frasca, op. cit., pp. 24-25.

46 La citazione è tratta da un saggio on line di Gabriele Frasca i cui punti salienti si trovano già ne *La lettera che muore*. Nello specifico si veda comunque: G. Frasca, *Su e giù con Platone fra voce, scrittura e schermo*, in http://www.globalproject.info/public/resources/pdf/frasca_SAGGIO_PLATONE.pdf. Ultimo accesso 15/10/2015.

far ragionare sulla scorta della visibilità della scrittura. Prendendo le distanze dall'“incorporazione” necessaria alla trasmissione del sapere, dalla costruzione condivisa e collettiva del visivo, propria delle società orali, Platone propone una possibilità di conoscere il mondo non per interiorizzazione di forme precostituite, ma attraverso un atteggiamento che dal mondo impari a ricavare informazioni. Platone forse nemmeno ci pensava, ma il processo avrebbe condotto alla formazione di un'immaginazione privata che si sviluppa molto probabilmente insieme alla lettura silenziosa,⁴⁷ in cui anche le forme dell'ékphrasis subiscono necessariamente dei cambiamenti.

Uno studio sull'ékphrasis nella letteratura mediolatina, per esempio, chiama in causa la «dimension sensorielle de l'art médiéval (c'est-à-dire sa réception par la vue et l'ouïe essentiellement, plus rarement l'odorat ou le toucher) à travers le prisme du texte» per dimostrare come l'ékphrasis non sia tanto una descrizione dell'opera d'arte, quanto una vera e propria «expérience de l'art par un spectateur qui se confond parfois avec le lecteur des textes».⁴⁸

Non c'è dubbio insomma che quando le modalità di accesso all'informazione cambiano, quando cambia cioè il circuito mediale, mutano anche le dinamiche dell'ékphrasis:

Dans le cas de l'ékphrasis, le schéma sensoriel est toutefois plus complexe pour certains textes, lus, déclamés, chantés peut-être, en public, face à une oeuvre qu'ils décrivent et construisent simultanément en poésie, notamment dans la tradition byzantine où l'auditoire devait alors mobiliser la vue (ou la mémoire) en même temps que l'ouïe. Dans le cas d'une lecture (réelle ou déléguée) de l'ékphrasis faite en dehors du lieu de l'oeuvre, l'auditeur perçoit par l'esprit une image évoquée par le texte, affinée par ses souvenirs, les impressions qu'il associe aux sonorités, aux mots, à la voix du lecteur/auteur. Dans le cas d'une lecture *in situ*, l'image produite par le texte est confrontée à une autre image, réelle, nécessairement différente.⁴⁹

Oggi, in un mondo in cui il ruolo dei mass-media è dominante, chiunque può verificare come la

47 Gabriele Frasca, ripercorrendo le prime tappe di questo percorso che dalla fruizione dell'oralità porta alla fruizione della scrittura, individua simbolicamente tre dispositivi della comunicazione culturale: *spartiti*, *auditoria*, *specchi*. Parlando di *spartiti* egli si rifà al fatto che le culture chirografiche avevano affidato alla sonorizzazione il processo di lettura; per una lettura mentale bisogna attendere probabilmente il XII secolo, considerando la separazione delle parole in un testo latino come spia pertinente di questo processo. Scrive Frasca: «la lettura nel mondo latino avveniva a voce alta, quando non era esplicitamente cantata ed era solita essere supportata dai gesti, al punto tale che leggere un *volumen* assomigliava piuttosto a “eseguire” uno “spartito”».

Quando parla di *auditoria*, invece, si richiama alla lettura medievale dei chierici che era silenziosa anche perché le parole stesse del libro sacro erano diventate incomprensibili da far risuonare nelle chiese: «Dall'Alto Medioevo in poi l'interfaccia libro/auditorium si riduce progressivamente a una sorta di ronzio (e la cultura tutta, come ha ben visto Weinrich, comincia progressivamente a “denarrativizzarsi”)».

Infine, parlando di *specchi*, allude al diffondersi della lettura silenziosa con la diffusione delle élites intellettuali intorno al XII secolo: «ogni pagina del codex diventa “specchio”, capace di “fissare” lo sguardo del lettore per giungere direttamente alle “orecchie” della sua mente». Si veda: G. Frasca, *La lettera che muore*, op. cit., pp. 70-83.

48 V. Debiais, *La vue des autres. L'ékphrasis au risque de la littérature médiolatine*, in «Cahier de civilisation médiévale», 55, Octobre-Décembre 2012, p. 394. Sugli stessi temi si veda anche Johannes Bartuschat, *L'ékphrasis dans la poésie allegorique médio-latine et dans l'Amorosa Visione de Boccaccio*, in «Camena», n. 8, dicembre 2010.

49 V. Debiais, art. cit., p. 397.

comunicazione dell'informazione sia legata alla personale fruizione del visivo, accompagnata spesso da una parola scritta i cui caratteri tendono però ad imitare l'oralità. Quell'approccio visivo nei confronti della realtà che avevano gli antichi, comunitario e condiviso, che passava per via orale e che Platone condannava nella visione di stato ideale, era evidentemente molto diverso da quello contemporaneo; scrive la Webb:

Ancient education clearly places a value on visualization as a response, and created a vocabulary for the identification and expression of such experiences. It is perhaps not surprising that in a culture such as our own, where the attitude of visualization is sceptical and the activity considered as an intensely individual matter, reports of experience should vary so enormously. In antiquity, by contrast, such visualization could be a very public and shared matter, as well shall see. In particular, it is clear that educators expected and encouraged visualization. One area where we have a clear evidence of training in visualization in ancient schools is that of memory techniques which relied on the conscious creation, manipulation and storage of often bizarre images. And, as Small points out, in a culture in which the technical difficulties involved in reading and writing made memorization a vital skill it is conceivable that people were more prone to use mental images in speaking and listening than we are.⁵⁰

Oltre al riferimento all'arte della memoria, noteremo che la questione ruota ancora una volta attorno ai due poli: oralità e scrittura, fruizione collettiva del racconto di immagini o esperienza individuale dello stesso. Leggiamo ancora:

To emphasize the rhetorical nature of *ékphrasis* is also to draw attention to the vestigial orality of the phenomenon, the way in which the discussions of both *ékphrasis* and *enargeia* assume a live interaction between speaker and audience, with language passing like an electrical charge between them.⁵¹

Se da una parte quanto detto finora mette l'accento sulla componente performativa dell'*ékphrasis*, non andrà persa di vista la componente letteraria, quella per cui pagine e pagine di romanzi, prose e scritti di vario genere, si sostanziano di una natura ecfraistica, quella componente che la situa a cavallo di descrizione e narrazione. Con l'*ékphrasis* il linguaggio mima il movimento dello sguardo su un oggetto e, così facendo, ingloba nella spazializzazione descrittiva la temporalità del movimento in cui normalmente si distribuisce il discorso narrativo. Dal momento che la narratologia e le moderne teorie letterarie tendono a distinguere in maniera abbastanza netta narrazione e descrizione, diremo che si parla in parte impropriamente di *ékphrasis* nei termini di una descrizione.⁵² Normalmente per descrizione si intende una porzione di discorso, contenuta in un

50 R. Webb, op. cit., p. 25. Si veda anche: Geoffrey S. Sumi, *Ceremony and Power: Performing Politics in Rome between Republic and Empire*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005.

51 R. Webb, op. cit., p. 129.

52 Per approfondire la relazione tra *ékphrasis* e tecnica descrittiva del sistema letterario greco, si veda il contributo di Roberto Nicolai, *L'ékphrasis, una tipologia compositiva dimenticata*, in Riccardo Palmisciano, Matteo D'Acunto (a cura di), *Lo Scudo di Achille. Esperienze ermeneutiche a confronto. Atti della Giornata di Studi, Napoli 12 maggio*

racconto ma distinta da esso, che si concentra sulla rappresentazione di oggetti o figure; una possibilità del discorso che, soffermandosi su alcuni dettagli, avvicina il lettore (o l'ascoltatore) agli eventi narrati e che, allo stesso tempo, sottrae oggetti e personaggi alla dinamica temporale del racconto per rappresentarli nella loro pura esistenza spaziale. Inteso in questi termini, il processo descrittivo sembra tale se “mostra” qualcosa “da vicino”, riproducendolo o, potremmo dire, imitandone le forme: la distinzione tra descrizione e narrazione va quindi ricondotta alla grande questione del rapporto tra mimesi e diegesi. A onor del vero, la distinzione espressa nei termini di *showing* e *telling*, ampiamente discussa dalle teorie del romanzo sviluppatesi tra Stati Uniti e Inghilterra a cavallo di XIX e XX secolo,⁵³ negli ultimi decenni sembra attenuarsi. È Gérard Genette, nella teoria letteraria moderna, a porre il problema del confine tra narrazione e descrizione definendolo nel suo carattere di incertezza. In *Figures III*, a proposito del concetto di *distanza*, spesso utilizzato come metafora spaziale, per distinguere la descrizione mimetica – in grado di ridurre la distanza tra il lettore e ciò che legge –, dalla narrazione – un modo del discorso che dà l'impressione di una distanza maggiore tra i lettori e gli eventi, leggiamo:

[...] le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi (pour reprendre une métaphore spatiale courante et commode, à condition de ne pas la prendre à la lettre) se tenir à plus ou moins grande *distance* de ce qu'il raconte.⁵⁴

Qui Genette, attribuendo alla narrazione una peculiarità che sembrava essere propria della sola descrizione, la distanza appunto, mostra come i termini siano in realtà più prossimi di quanto ci saremmo potuti aspettare. Se, mantenendo la narrazione come punto di partenza, si può parlare di narrazione descrittiva, vediamo come anche in Genette si possa intravedere il rovesciamento di prospettiva che suggerirebbe la categoria di “descriptized narration”.⁵⁵ Trattando sistematicamente e distintamente narrazione e descrizione, in *Figures II*, Genette individuava, nell'economia generale di un racconto, due funzioni principali della descrizione: una funzione decorativa, di matrice puramente estetica, e una funzione «d'ordine esplicativo e simbolico insieme»:

[...] l'évolution des formes narratives, en substituant la description significative à la description ornementale, a tendu (au moins jusqu'au début du XX siècle) à renforcer la denomination du narratif: la description a sans aucun doute perdu en

2008, «AION (filol)» 31, 2009, pp. 29-45. Molto interessante è l'analisi di alcuni passi delle letterature greca e latina come chiari esempi di tipologie compositive al confine tra narrazione e descrizione: proprio in queste zone ibride vengono riconosciuti caratteri di natura efrastica.

53 Il dibattito, noto e complesso, si sviluppa a partire da Henry James, *The art of the novel: critical prefaces*, London, Scribner, 1953 [1884].

54 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 183.

55 Ad aver introdotto questa categoria è Harold Mosher in H. F. Mosher, *Toward a Poetics of "Descriptized" Narration*, in «Poetics Today» 12, 3, 1991, pp. 425-445.

autonomie ce qu'elle a gagné en importance dramatique.⁵⁶

Questa autonomia perduta si sarebbe forse già potuta riscontrare nei domini dell'ékphrasis, una pratica che, come vedremo, mette in questione anche la consueta opposizione tra la dimensione temporale per l'espressione del narrativo e la dimensione spaziale per l'espressione del descrittivo, un'opposizione che Genette esprime così:

[...] La narration s'attache à des actions ou des événements considérés comme pour procès, et par là même elle met l'accent sur l'aspect temporel et dramatique du récit; la description au contraire, parce qu'elle s'attarde sur des objets et des êtres considérés dans leur simultanéité, et qu'elle envisage les procès eux-mêmes comme des spectacles, semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace. Ces deux types de discours peuvent donc apparaître comme exprimant deux attitudes antithétiques devant le monde et l'existence, l'une plus active, l'autre plus contemplative et donc, selon une équivalence traditionnelle, plus "poétique". [...] La différence la plus significative serait peut-être que la narration restitue, dans la succession temporelle des événements, tandis que la description doit moduler dans le successif la représentation d'objets simultanés et juxtaposés dans l'espace: le langage narratif se distinguerait ainsi par une sorte de coincidence temporelle avec son objet, dont le langage descriptif serait au contraire irrémédiablement privé. Mais cette opposition perd beaucoup de sa force dans la littérature écrite, où rien n'empêche le lecteur de revenir en arrière et de considérer le texte, dans sa simultanéité spatiale, comme un *analogon* du spectacle décrit.⁵⁷

L'ékphrasis accoglie questo limite della descrizione, ossia l'incapacità di rendere simultaneamente, a livello discorsivo, oggetti colti in una simultaneità spaziale; accoglie il limite e, potenziando l'aspetto temporale sempre presente nell'espressione linguistica, si fa forma spettacolare del discorso. Iniziamo dunque a intravedere delle sfumature tra «rappresentazione mimetica derivata dal teatro» (*showing*) e «racconto puro» (*telling*), una maniera sicuramente meno diretta e "a più grande distanza":

Du point de vue purement analytique qui est le nôtre, il faut ajouter [...] que la notion même de *showing*, comme celle d'imitation ou de représentation narrative (et davantage encore, à cause de son caractère naïvement visuel) est parfaitement illusoire: contrairement à la représentation dramatique, aucun récit ne peut «montrer» ou «imiter» l'histoire qu'il raconte. Il ne peut que la raconter de façon détaillée, précise, «vivante», et donner par là plus ou moins l'*illusion de mimésis* qui est la seule mimésis narrative, pour cette raison unique et souffisante que la narration, orale ou écrite, est un fait de langage, et que le langage signifie sans imiter.⁵⁸

Se guardiamo all'ékphrasis in questi termini, potremmo quindi dire che, quantomeno a livello

56 Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 59.

57 *Ivi*, pp. 59-60.

58 G. Genette, *Figures III*, op. cit., p. 185.

teorico, essa dovrebbe essere un discorso da cui traspare lo sforzo di ottenere la più forte *impressione di mimesi*: l'*ékphrasis* è una “descrizione percettiva” che consente di visualizzare l'oggetto di cui parla meglio di una qualsiasi pedissequa descrizione, benché ad esso non si sovrapponga mai completamente (e in questo grado di ineffabilità, lo vedremo, sta forse proprio la sua forza), immettendolo nella naturale temporalità della visione nel momento in cui lo sottopone a immaginari movimenti di smontaggio e rimontaggio. Ricondotti i due poli alle possibilità del linguaggio, la distinzione tra *mimesi* e *diegesi* sembra attenuarsi e, del resto, leggendo forse il versante opposto della medaglia, nella *Poetica* (48a), Aristotele scriveva:

Si può difatti, impiegando i medesimi mezzi e i medesimi oggetti, farsi a volte imitatore in maniera espositiva, sia divenendo un poco un'altra persona come fa Omero, sia restando sé stesso senza cambiare; altre volte invece si possono presentare tutti in azione e all'opera quelli che fanno l'imitazione.⁵⁹

Il passo è controverso e Aristotele sembra mescolare la mimesi del poeta a quella realizzata dagli attori. Benché il filosofo ragioni secondo un modello che distingue mimesi e diegesi, domandandosi come si possano imitare, in forme letterarie, gli eventi reali, presenta il genere narrativo come la possibilità imitativa alternativa al dramma, leggendo in fondo la diegesi secondo i principi del mimetico. La distanza tra il “mostrare” l'evento o l'oggetto e il “raccontarlo” si riduce e, come vedremo, Genette arriverà ad affermare che «*mimésis, c'est diégésis*».⁶⁰

Capiamo quindi l'affermazione della Webb: «This idea – the strict division between narration and description and the association of description with static, non-human or dehumanized referents – are absent from the ancient accounts».⁶¹ L'*ékphrasis*, così come viene indagata dalla studiosa, è quindi strettamente connessa alla narrazione, perché «the two modes share the same group of referents»⁶². La definizione viene fornita in questi termini:

The emphasis given in the ancient definition of *ékphrasis* to effect, over above any formal or referential characteristics, is striking: *ékphrasis* can be of any length, of any subject matter, composed in verse or in prose, using any verbal techniques, as long as it 'brings its subject before the eyes' or, as one of the ancient authors says, 'makes listeners into spectators'. Mere words are credited with the ability to make absent things seem present to the spellbound listeners, to control the contents of the most intimate of faculties, the imagination. So, while the visual arts may be literally absent from this definition of *ékphrasis*, and from most of the discussions by ancient rhetoricians, the *idea* of the visual underpins this mode of speech which rivals the effects of painting or sculpture, creating virtual images in the listener's mind.⁶³

59 Aristotele, *Poetica*, 48a, a cura di Carlo Gallavotti, Milano, Mondadori, 1974.

60 G. Genette, *Figures II*, op. cit., p. 56.

61 R. Webb, op. cit., p. 8.

62 *Ibid.*

63 *Ivi*, p. 34.

Considerando l'ékphrasis un'esperienza ibrida, tra la narrazione e la descrizione, accoglieremo quindi questa definizione genettiana:

Si la description marque une frontière du récit, c'est bien une frontière intérieure, et somme toute assez indécise: on englobera donc sans dommage, dans la notion de récit, toutes les formes de la représentation littéraire, et l'on considérera la description non comme un de ses modes (ce qui impliquerait une spécificité de langage), mais, plus modestement comme un de ses aspects – fût-ce, d'un certain point de vue, le plus attachant.⁶⁴

Concludiamo così una riflessione che avrà riposizionato l'ékphrasis in una zona intermedia tra narrazione e descrizione, senza dimenticare che la componente oggettiva, di cui sembra sostanzarsi in genere la descrizione, è fuorviante perché l'ékphrasis è un'esperienza soggettiva, condizionata dall'indole di chi la produce e di chi la riceve e dal contesto performativo in cui si dà.

Ma anche quando nasce in forma scritta, il discorso efrastico è ben lontano dall'essere paragonabile, con eco del *Fedro* platonico, a una muta pittura. Esso, per il suo porsi in una zona liminare tra narrazione e descrizione, per il suo darsi sempre e soltanto in termini di “impressione di mimesi”, mantiene e manterrà sempre quell'apertura dialettica di una scrittura non congelata, non immobile: colui che scrive l'ékphrasis e colui che la riceve sono chiamati a elaborare personalmente un discorso che rimane di per sé sempre aperto, mai concluso per l'impossibilità di aderire completamente all'oggetto a cui si riferisce. Si tratta di un discorso che, sempre, per i diversi gradi di distanza con cui si muove attorno all'oggetto, si dà per approssimazione, chiedendo, in un'immaginaria dialettica orale, una collaborazione tra scrittore e lettore, tra la voce e l'immaginazione.

1.3. Costellazione psichica del discorso efrastico: la pratica d'uso del linguaggio immaginativo

Sulla base di quanto detto, si può quindi affermare che non è l'impatto visivo che nasce dalle parole il fine primo della retorica efrastica, quanto l'impatto emotivo che coinvolge l'ascoltatore nell'evento discorsivo. La costruzione di immagini interiori, che chiameremo *phantasmata*, derivate da sensazioni esterne, era un processo fondamentale nell'antichità. Queste immagini interiori potevano essere per esempio prodotte da un discorso efrastico. Seguendo il suggerimento di Agamben che, sulla base del pensiero aristotelico, costruisce una «costellazione psichica» con al centro il fantasma, diremo che gli elementi coinvolti in questo processo sono: il linguaggio,

⁶⁴ G. Genette, *Figures II*, op. cit., p. 61.

l'intelletto, il sogno e la divinazione, la memoria:

Strettamente connessa alla fantasia è la memoria, che Aristotele definisce come «il possesso di un fantasma come icona di ciò di cui è fantasma» (definizione che permette di spiegare fenomeni abnormi come il *déjà vu* e la paramnesia); e questo nesso è così vincolante che anche delle cose di cui si abbia conoscenza intellettuale non si può avere memoria senza fantasma.

La funzione del fantasma nel processo conoscitivo è così fondamentale che si può dire che esso sia anche, in un certo senso, la condizione necessaria all'intelligenza: Aristotele giunge perfino a dire che l'intelletto è una specie di fantasia e ripete più volte il principio che dominerà la teoria medioevale della conoscenza e che la scolastica fisserà nella formula: *nihil potest homo intelligere sine phantasmata*.⁶⁵

Agamben parla non a caso di *fantasia*, un termine il cui significato, all'interno di una teoria ecfrastica, va subito definito. Nel trattato sul sublime dello Pseudo-Longino leggiamo come la *fantasia* fosse considerata una forma di visualizzazione interna:

Inoltre, mio giovane amico, a rendere lo stile fastoso, grande e agonistico, molto giovano quelle che noi chiamiamo fantasie e che altri invece chiamano idolopee: infatti si definisce comunemente fantasia tutto ciò che dà luogo a un'idea da cui nasca un discorso, ma ormai il nome s'è imposto per quei discorsi nei quali le cose che dici nell'entusiasmo della passione sembri proprio vederle e le metti sotto gli occhi degli ascoltatori.⁶⁶

Dovremo considerare questo sfondo per riuscire a tenere legati tra loro passaggi della riflessione che possono sembrare anche molto lontani e che verranno sviluppati stabilendo ponti tra la cultura greca e quella romana e tra secoli anche distanti tra loro. Per capire come le teorie che ruotano attorno all'*ékphrasis* possano illuminare anche aspetti degli studi teatrali, vedremo come la visualizzazione, chiamata in causa come fondamento del discorso ecfrastico, sia una tecnica particolare utilizzata nell'oratoria e nella recitazione.⁶⁷

Nell' VI libro dell'*Institutio oratoria*, Quintiliano scrive dei paragrafi estremamente interessanti a proposito dell'immaginazione e dell'*enargeia*.⁶⁸ Dopo aver sostenuto la necessità che l'oratore si commuovesse in prima persona per poter in qualche modo “muovere gli affetti” del suo pubblico, scrive:

65 Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977, p. 88. Per quanto riguarda la “costellazione psichica” a cui si è qui fatto cenno, si veda in particolare la riflessione condotta nel capitolo dal titolo *Eros allo specchio*, pp. 85-104.

66 Pseudo Longino, *Il Sublime*, p. 43.

67 Sulla stretta somiglianza dei principi che regolano l'arte oratoria e quella attoriale nella tradizione estetica del mondo antico, si veda Claudio Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, op. cit., pp. 19-56.

68 Si seguiranno qui alcuni passi di Quintiliano, ma il motivo classico dell'*enargeia* viene teorizzato anche in altri trattati: per una visione più ampia della questione, andrebbero presi in considerazione almeno la *Retorica ad Herennium*, l'anonimo trattato *Del Sublime*, gli scritti di Cicerone e Orazio.

[29] Ma in che modo avverrà che ci commuoviamo? Non è in nostro potere commuoverci senz'altro. Proverò a trattare anche di questo punto. Quelle che i Greci chiamano *phantasiai* (e noi visioni), tramite le quali le immagini di cose assenti sono rappresentate all'animo, così che ci sembri vederle con gli occhi e averle davanti a noi, [30] chiunque le avrà ben concepite, sarà efficacissimo nella mozione degli affetti. Alcuni danno l'appellativo di *euphantasiotos* (che rappresenta con vividezza le cose) a chi simulerà nel modo migliore cose, voci, atteggiamenti secondo verità: ma se vogliamo ciò capiterà facilmente anche a noi. [...] [31] Io lamento di un uomo che sia stato ucciso: non avrò davanti agli occhi la scena che verosimilmente ha avuto luogo nella realtà? [...] [32] Segue l'*enàrgheia*, detta da Cicerone "rappresentazione al vivo" e "evidenza", la quale sembra non tanto dire, quanto mostrare una cosa; per essa gli affetti seguiranno non meno che se assistessimo allo svolgersi stesso dei fatti. O non nascono da queste visioni fantastiche le note ipotiposi:

di man le cadde la spola e i pennacchi si sciolsero -
nel tenero petto lo squarcio aperto -

e quella del cavallo che procede senza finimenti durante il funerale di Pallante? [33] E che? Non ha forse lo stesso poeta concepito l'immagine dell'estremo fato, così da dire:

o morendo la dolce Argo ricorda?⁶⁹

Gli esempi di *visiones* riportati da Quintiliano sono tratti dall'*Eneide* come momenti del testo in cui Virgilio avrebbe mostrato scene di dolore o di morte come se vi avesse assistito in prima persona. Egli individua il momento culminante di un evento e lo presenta in un'immagine che contiene, in una sorta di *punctum temporis* visivo, l'allusione a un'intera narrazione. Prendiamo soltanto il primo esempio, tratto dal libro IX dell'*Eneide*, lì dove la madre di Eurialo viene avvertita dalla Fama della morte del figlio: la notizia coglie la donna mentre è intenta a filare e Virgilio ne riporta lo strazio fermando l'azione sull'immagine della sua mano che, abbandonata ogni forza, ogni vitalità, lascia cadere a terra la spola e il gomito (*excussi manibus radii revolutaque pensa*). L'immagine condensa uno stato d'animo complesso e l'*enargeia* arricchisce un effetto descrittivo con un effetto empatico fondato sull'immaginaria mimesi di ciò di cui si sta parlando. Sono cioè le immagini che l'oratore è in grado di evocare – prima di tutto in se stesso – a determinare una buona risposta emotiva, in termini di intensità, efficacia e coinvolgimento degli spettatori.

In un altro passo, in cui individua le caratteristiche di un ornato elegante e coinvolgente, Quintiliano torna a parlare dell'*enargeia* come elemento da apporre tra gli abbellimenti dell'orazione: essa «è evidenza o, come altri dicono, rappresentazione più che perspicuità – la prima si lascia scoprire, la seconda si mostra in un certo modo da sé». ⁷⁰ Al capitolo 17 della *Poetica*, Aristotele scriveva:

69 Quint., *Institutio Oratoria*, VI, 2, 29-33, a cura di Rino Faranda e Piero Pecchiura, Torino, UTET, 1979, pp. 734-737.

70 Quint., *Instit. Orat.*, VIII, 3, 61.

Poi bisogna che il poeta, nel costruire i racconti e nel contribuire con la parola ad elaborarli, tenga assolutamente davanti agli occhi la scena: chi guarda in questo modo, quasi trovandosi in mezzo alla vicenda stessa, scorgerà in maniera nitida ciò che conviene, e non gli possono affatto sfuggire le contraddizioni. [...] Inoltre il poeta deve anche impegnarsi, quanto più è possibile, ad elaborare la scena considerando gli atteggiamenti dei personaggi (τοῖς σχήμασιν). Difatti, chi vive una passione reale, riesce molto persuasivo perché è mosso dalla sua medesima natura: così il furioso si infuria, e l'adirato si sdegna, nella maniera più genuina. Perciò il comporre poesia richiede un autore di tempra sana o di animo folle, perché fra i personaggi ci sono i ragionevoli e i disfrenati.⁷¹

La parola *schemata* viene qui tradotta con “atteggiamenti”, trattandosi di vere e proprie figure da assumere per esprimere l'aspetto e il comportamento dei personaggi tragici. Sia per quanto riguarda la necessità di tenere davanti agli occhi la scena che per la necessità di elaborarla tenendo presente questi atteggiamenti, Aristotele sta suggerendo al poeta azioni mentali di drammaturgia preventiva: egli non sta parlando dello stile del discorso, ma delle modalità di produzione di un discorso e allude a funzioni ecfrastiche di montaggio visivo della scena a livello mentale.

Il legame tra il linguaggio del racconto e lo *schema* è quindi fortissimo e comprenderemo a breve che questo legame è strettamente connesso alla funzione dell'immagine interiore, del *fantasma*, nel linguaggio, di cui scrive Agamben:

Nel *De anima* (420 b), a proposito della fonazione, Aristotele afferma che non ogni suono emesso da un animale è voce, ma solo quello che sia accompagnato da qualche fantasma (μετὰ φαντασία ζῆτινος), perché la voce è un suono significativo. Il carattere semantico del linguaggio è così indissolubilmente associato alla presenza di un fantasma [...].⁷²

Ricorrendo a immagini, a figure, a visioni, si tratta insomma di produrre descrizioni come se ciò di cui si parla stesse accadendo sotto i nostri occhi, come se fossimo spettatori, in diretta, di una visione.⁷³ In un passo successivo a quello riportato, Quintiliano, trattando ancora dell'*enargeia* come uno dei mezzi che abbelliscono l'orazione (insieme a *déinosis*, *phantasia*, *exegasia*, *epexegasia*), dichiara che la sua virtù specifica (*virtus propria*) consiste nel non essere *otiosa*,⁷⁴ nel non soffermarsi cioè su cose superflue. Proprio come la rappresentazione drammatica dovrebbe essere

71 Aristotele, *Poetica*, 55a.

72 G. Agamben, op. cit., p. 89.

73 Quintiliano fa il bellissimo esempio di un verso di Virgilio, «constitit in digitos extemplo arrectus uterque» («stettero l'uno e l'altro subito ritti sulle punte dei piedi», *Aen.*, V, 426) per mostrare come con pochissime parole si crei immediatamente davanti ai nostri occhi l'immagine di due pugili che si azzuffano. È proprio Quintiliano a trattare il lettore come uno spettatore quando, commentando il verso, dice: «[verba] nobis illam pugilum congregantium faciem ita ostendunt, ut non clarior futura fuerit spectantibus». La traduzione di Faranda e Pecchiura, pur non mantenendo la metafora teatrale, mantiene comunque l'effetto della visione *in praesentia*: «i versi ci mostrano l'atteggiamento dei pugili che si azzuffano in modo così chiaro, quale non potrebbe renderci la visione diretta». In Quint., *Instit. Orat.*, VIII, 3, 63.

74 Quint., *Instit. Orat.*, VIII, 4, 87-88.

una sintesi precisa, dove nulla è per caso, di un aspetto del reale (o dell'immaginario), anche l'ékphrasis presuppone una precisione che calibra i tempi della visione sull'attenzione del pubblico: l'aggettivo *otiosa* allude alla possibilità di soffermarsi su un oggetto, ma la connotazione dispregiativa suggerirebbe che altri artifici retorici devono intervenire per dare supporto all'ascoltatore, di cui l'oratore, come si trattasse di un regista teatrale, deve calibrare i tempi della visione.

Se ékphrasis e narrazione attingono agli stessi referenti, esistono comunque delle differenze che la Webb cerca di mostrare rifacendosi alle parole di Nicolao (*Progymnasmata*, 68, II):

An ékphrasis is distinguished from narration (*diegesis*) by the quality of *enargeia*, 'vividness'. The distinction between ékphrasis and *diegesis* is therefore not a question of the type of referent but resides in the effect on the listener. However, this definition raises a new question of distinction: when is a narrative 'vivid' enough to be an ékphrasis? Nikolaos illustrates what he understood by 'vividness' by a very basic example clearly inspired by Thucydides:

It is (characteristic) of *diegesis* to say the Athenians and Peloponnesians went to war, but ékphrasis [to say] that each side made such and such preparations and equipped itself in this manner (*tropos*).

[...] The definition of ékphrasis therefore depends on the amount of perceptible detail conveyed by the verbal account, the exact quantity remaining to be determined by subjective judgement, or by convention.⁷⁵

Ritorna l'idea della descrizione dettagliata: l'ascoltatore deve avere l'illusione di vedere, il discorso ecfrastrico deve mimare l'atto percettivo della visione che, mossa da *pathos*, seguendo i dettagli, si incunea nelle minuzie emotive del pensiero.⁷⁶ Si tratta di un pensiero immaginativo che, come tale, è difficilmente definibile. A questo proposito, Elaine Scarry scrive:

when we speak in everyday conversation about the imagination, we often attribute to it powers that are greater than ordinary sensation. But when we are asked to perform the concrete experiment of comparing an imagined object with a perceptual one [...] we at once reach the opposite conclusion: the imagined object lacks the vitality and vivacity of the perceived one.⁷⁷

Questo, secondo la studiosa, si verifica con l'eccezione dell'arte verbale che, pur essendo priva di tangibili caratteristiche sensoriali, nel prodotto letterario a cui dà forma, è in grado di dare all'“oggetto immaginato” la stessa vitalità e vivacità (vividezza forse) dell'“oggetto percepito”, agendo

75 R. Webb, op. cit., p. 71.

76 Lidia Palumbo sottolinea proprio la centralità della visione, a livello di scrittura del testo ecfrastrico: «Sono i *verba videndi* che in un testo fanno vedere. Le cose, in un racconto, per essere viste, non devono soltanto essere mostrate, ma devono essere mostrate e viste, e di esse si deve dire che sono viste, perché è nel momento in cui lo si dice che il lettore le vede». Si veda Lidia Palumbo, *Portare il lettore nel cuore del testo. L'ekphrasis nei dialoghi di Platone*, in «Estetica. Studi e ricerche», rivista semestrale, 1/2013, p. 39.

77 Elaine Scarry, *Dreaming by the Book*, Princeton, Princeton University Press, 2001, p. 6.

proprio sui sensi:

Now it is a remarkable fact that this ordinary enfeeblement of images has a striking exception in the verbal arts, where images somehow *do* acquire the vivacity of perceptual objects. [...] The verbal arts are of particular concern here because they – unlike painting, music, sculpture, theater, and film – are almost wholly devoid of *actual* sensory content.

78

Si arriva al punto fondamentale: l'arte letteraria produrrebbe, più di ogni altra, un *mimetic content* perché «imaging is an act of perceptual mimesis». ⁷⁹ L'èkphrasis si sostanzierebbe quantomeno di due processi: lo scrittore trasformerà nel *medium* letterario il proprio mondo percepito (o visualizzato) e al lettore spetterà di ri-tradurre la parola nel medium visivo, immaginativo, che l'ha generata. Di questo hanno scritto in molti, tanto più nel rinnovato interesse contemporaneo per gli studi di cultura visuale, e potremmo forse riconoscere una sintesi chiara nelle parole dello storico dell'arte Hans Belting:

A dire il vero la medialità delle immagini si estende oltre la dimensione del visivo. Il linguaggio trasmette delle immagini verbali ogni volta che noi trasformiamo le parole in nostre proprie immagini mentali. Le parole stimolano la nostra immaginazione, mentre l'immaginazione a sua volta le trasforma nelle immagini che esse significano. In questo caso è il linguaggio che funziona da medium per la trasmissione delle immagini. ⁸⁰

Nell'analisi dei processi del linguaggio si potrebbe dunque trovare, secondo Belting, la risposta alla domanda posta dalla Scarry: come avviene che un'immagine mentale acquisti i requisiti di un atto percettivo? La questione, senz'altro complessa, andrebbe valutata in relazione alle influenze che il contesto culturale può avere nella produzione di un'immagine o nell'esperienza della percezione: banalmente, riferendosi a quanto detto in precedenza a proposito del diverso circuito mediale in cui può svilupparsi l'èkphrasis, è immediato pensare che se l'immagine mentale viene prodotta in un contesto collettivo l'effetto sarà di un tipo, se ciò si verifica invece nella fruizione individuale del discorso ecfrastrico le cose cambiano. La componente soggettiva della produzione e della fruizione ecfrastrica rendono senz'altro complesso il trattamento del problema che, forse, troverà un po' di chiarezza ritornando ancora al trattamento antico.

Come sottolinea Giovanni Lombardo – dopo aver mostrato che, nella narrazione, mentre all'imperfetto corrisponde un trattamento oggettivo degli eventi, all'aoristo ne corrisponde una soggettiva,⁸¹ e rifacendosi agli sviluppi postaristotelici della nozione di φαντασία –, «l'artista è

78 *Ibidem*.

79 *Ibidem*.

80 Hans Belting, *Immagine, medium, corpo*, in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, op. cit., pp. 73-98. Il saggio, scritto nel 2005, contiene le linee essenziali dell'*antropologia dell'immagine* teorizzata da Belting.

81 Scrive Lombardo: «Considerati rispetto alla categoria morfologica dell'aspetto, l'imperfetto e l'aoristo definiscono la

chiamato a rappresentare non già un modello esteriore e oggettivo bensì un modello interiore e soggettivo, non già – potremmo dire – un modello imperfettivo, bensì un modello aoristico. Il suo strumento non è più la *μίμησις* in quanto pedissequo rifacimento di una realtà percepita con l'occhio della vista, ma la *φαντασία* in quanto elaborazione di immagini offerte all'occhio della mente». ⁸²

Per evocare con parole immagini artistiche, i retori attingevano a un repertorio letterario e poetico molto vasto, spesso legato a quello stesso bacino di mitologie a cui si rifaceva a sua volta l'arte. Si trattava spesso di una scrittura impressionista che «oltre a celebrare il trionfo comunicativo della parola, che diventa efficace proprio nel farsi pittorica, crea le premesse per attivare anche nel pubblico le facoltà immaginative, che partendo dagli spunti forniti dal testo, e nutrite di una ricca, anche se soggettiva, cultura visuale, rappresentano e ricostruiscono mentalmente il quadro descritto». ⁸³

Se recuperando il senso originario dell'*ékphrasis* abbiamo compreso come essa non nasca necessariamente come discorso sull'arte – declinazione successiva e parziale, da attribuire alla Seconda Sofistica, ⁸⁴ rispetto alle possibilità prospettate dai *progymnasmata* –, diremo che non è il soggetto dell'*ékphrasis* il fattore di definizione, ma che essa si caratterizza piuttosto come relazione forte (e retoricamente determinata) tra immagine e parola. ⁸⁵ Nonostante questo, il rapporto tra *ékphrasis* e arti visive è reale e nella conclusione del suo saggio la stessa Webb scrive:

The relationship between word and image in *ékphrasis* is thus mimetic not in the sense of 'producing a copy of' but in the sense that *ékphrasis* 'acts like' a painting. The analogy goes far further in that the audience of an *ékphrasis*, like the viewer of a painting, can be required to supply information from his or her knowledge of the narrative background. The analogy with the visual arts also points towards the fictional nature of the products of *ékphrasis* and *enargeia*: like

durata e la momentaneità di un certo fatto. L'aspetto durativo dell'imperfetto implica che l'azione sia vista come se si stesse svolgendo in un passato più esteso dell'enunciato che la descrive e che può ritagliarne solo la fase registrata da un testimone: qui la visione dei fatti dà luogo al racconto. L'aspetto momentaneo dell'aoristo implica invece che l'azione sia vista come se accadesse in una dimensione assoluta, in un tempo indeterminato [...] che può essere anche un tempo passato, ma senza alcuna precisazione relativa alla durata e all'origine (recente o remota) dell'azione stessa: qui il racconto dei fatti dà luogo alla loro visione e l'azione tende ogni volta a riattualizzarsi nell'enunciato che la descrive e a coestendersi con esso. Così, se prevale l'imperfetto, il presente si immerge nel passato; se invece prevale l'aoristo, il passato riemerge al presente». Si veda: Giovanni Lombardo, *Aspetto verbale e tecniche dell'enargeia. La dimensione "aoristica" della descrizione*, art. cit., pp. 24-24. in «Estetica. Studi e ricerche», rivista semestrale, 1/2013, p. 30.

82 *Ivi*, p. 31.

83 Letizia Abbondanza, *Introduzione a Filostrato Maggiore, Immagini*, op. cit., p. 10.

84 Scrive Letizia Abbondanza: «In un'epoca intimamente legata alle forme retoriche, nella quale una nuova generazione di Sofisti dominava la vita pubblica e definiva la figura dell'intellettuale, l'*ékphrasis* di opere d'arte guadagna uno statuto autonomo di genere letterario, proprio come espressione sublimata del potere creativo e dell'artificio della parola. E, sebbene non nasca espressamente come "teoria dell'arte", né come "critica dell'arte" essa rappresenta una sintesi praticamente unica di valutazioni e di prospettive sulla pittura, in grado di guidarci su aspetti altrimenti inaccessibili della ricezione». Si veda: *Ivi*, pp. 6-7.

85 Negli ultimi decenni sono fioriti gli studi di cultura visuale, in cui le retoriche del discorso vengono fatte dialogare con quelle dell'immagine. Una ricognizione, capace di mettere in luce lo stato degli studi all'altezza della fine degli anni '90 e capace di sollevare le questioni centrali che sarebbero state poi prese in esame, si trova in *Icons, Texts, Iconotexts. Essay on ékphrasis and Intermediality*, edited by Peter Wagner, Berlin, de Gruyter, 1996.

painting, they may have the power to create an illusion of presence, making the listeners feel as if they were in the presence of their subjects, but this feeling of presence is combined with an awareness of absence.⁸⁶

Si dice che la retorica ecfraistica provochi nella mente dell'ascoltatore il medesimo effetto che produce un'opera d'arte ed è a questo effetto che alludono molte delle definizioni proposte dagli studiosi. Tra le numerose leggiamo quella fornita da Giovanni Careri, il cui contributo si trova in una raccolta di saggi sull'argomento: l'ékphrasis è definita come «un caso particolare ed estremo della figuratività del linguaggio perché tematizza questa operazione figurativa, presentandosi come la descrizione di un'immagine talmente vivida da indurre l'immaginazione del lettore a ricomporre nella mente l'immagine descritta come un quadro o un bassorilievo».⁸⁷

Come giustamente sottolinea Cometa, anche se nell'antichità il termine ékphrasis «non è limitato alla descrizione delle opere d'arte (per quanto vi siano esempi straordinari di questa tecnica), e che non si può parlare – come si è fatto da Leo Spitzer in poi – di un “genere” specifico dell'ékphrasis nell'antichità», è tuttavia evidente che «le descrizioni di opere d'arte si sono date nell'antichità e che le tecniche usate [...] si sono trasmesse senza soluzione di continuità al moderno».⁸⁸

1.4. I dispositivi della visione: gli schemata

Aristotele, nel capitolo 17 della *Poetica* che abbiamo citato, dice che i racconti vanno elaborati quanto più possibile anche con le figure, con gli *schemata*, ed è su questo concetto che ora ci soffermeremo.

Tornando alle *Eikónes* di Filostrato diremo che il retore sembra avere bene in mente quando fare riferimento a *schemata*, modelli figurativi condivisi e riconoscibili per una comunità, e quando sia invece necessario dare spiegazione di *symbola*, i cui significati andavano interpretati con una lettura vicina all'indagine iconologica. Il termine *schema* viene usato, significativamente, in un contesto storico artistico, come nel caso di Filostrato, ma anche in un contesto performativo, secondo l'accezione con cui viene discusso da Marialuisa Catoni. Questa seconda accezione deriva da una doppia sfumatura intrinseca al significato della parola: da una parte lo *schema* è lo strumento dell'imitazione artistica ed è quindi traducibile con “disegno”, dall'altra esso allude alla “figura di contorno”, assimilabile ai tratti e ai gesti assunti da quanti sono coinvolti in un contesto

86 R. Webb, op. cit., p. 194.

87 Giovanni Careri, *L'ecfrasi tra parola e pittura*, in *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. Venturi e M. Farinetti, Roma, Bulzoni Editore, 2004, p. 391.

88 Michele Cometa, *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012, pp. 18-19.

performativo, sia esso teatrale o religioso.⁸⁹ A questi significati potremmo poi aggiungere quelli suggeriti da Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot nel seguente commento al passo che apre il capitolo 17 della *Poetica*:

Encore faut-il préciser quel rapport il peut avoir entre les gestes, les attitudes du corps, et l'expression. Ce rapport est inscrit dans le mot *schèmata*, qui désigne, dans le vocabulaire esthétique du grec, les formes corporelles *et* linguistiques, les figures de la danse *et* de l'expression. L'association des deux domaines n'est rien moins que fortuite et H. Koller (1958), p. 12 *sq.*, a mis en évidence, dans toute la tradition rhétorique gréco-latine, l'étroite affinité qui unit, en termes de *skhèma* (latin *gestus*, *figura*), le geste et la parole. Avant d'être une «figure» codifiée et figée, le *skhèma* est au langage ce que le geste est au corps: mouvement et rythme, et le passage est à peine métaphorique qui conduit *skhèma* de l'orchestique à la «phonétique». [...] Il y a donc une continuité entre le fini des gestes et le fini de l'expression: si étrange que cela puisse nous paraître, la prescription qu'Aristote adresse au poète de recourir à une technique corporelle d'autosuggestion a pour finalité *directe* l'élaboration de l'expression linguistique (*lexis*).⁹⁰

La *Poetica* si apre con l'individuazione di tre criteri attraverso i quali distinguere le arti mimetiche: i mezzi, gli oggetti e i modi di imitazione. Aristotele, nei capitoli successivi, passa in analisi questi tre criteri, ma per fornire in apertura alcune chiavi interpretative porta l'esempio di come l'imitazione possa realizzarsi tramite l'uso di colori e figure (χρώμασι καὶ σχήμασι) per l'arte pittorica o tramite la voce. Allo stesso modo, in quanto arte imitativa, l'arte poetica – sia essa poesia epica, opera tragica o comica, poesie auliche e citaristiche – ricorre a tre mezzi, usandoli singolarmente o congiuntamente: ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ. Aristotele cioè suggerisce i due grandi poli dell'imitazione, l'immagine e la voce, ma parlando dell'arte poetica li distribuisce in tre mezzi: la danza, il linguaggio e la musica. Si accoglie dunque la traduzione di ῥυθμός con “danza” perché, come suggerisce Gallavotti, si intendeva «il complesso dei movimenti ritmici e figurativi di un coro teatrale o di un coro lirico».⁹¹ Aristotele, poco più avanti (*Poetica*, 4, 3), parla del “ritmo”, «misura regolata del tempo e dello spazio»,⁹² come una sorta di istinto naturale da cui si sarebbe generata l'attività poetica. I danzatori producono dunque quelli che Aristotele definisce “ritmi figurati” (διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν) (*Poetica*, 47^a) e, pur non ricorrendo alla musica (la danza può essere considerata infatti «la forme la plus dépouillée de la *mimèsis*»)⁹³ compiono un'opera di mimesi poetica perché la loro opera, attraverso gesti e movimenti significanti di per sé, attraverso cioè gli *schemata* della danza, è appunto in grado di «riprodurre caratteri (ἦθη) emozioni (πάθη) e fatti

89 Maria Luisa Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica. Gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008. Per la definizione del termine *schema* in contesto performativo si veda alle pp. 74-78.

90 Aristotele, *La Poétique*, avec une traduction et des notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 283.

91 C. Gallavotti, commento a Aristotele, *Poetica*, op. cit., p. 123.

92 *Ibidem*.

93 R. Dupont-Roc et J. Lallot, notes de lecture à *La Poétique*, op. cit., p. 147.

(πράξις)».⁹⁴ Le verità morali sono centrali nell'idea poetica di Aristotele, ma l'aspetto più interessante è che egli riconosce, nella capacità mimetica dei gesti, caratteristiche che abbiamo visto essere proprie anche di una buona *ékphrasis*.⁹⁵ Di questa possibilità bisogna tener conto anche per valutare il passo della *Poetica* in cui si dice che le vicende di Edipo muovono a uguale paura e compassione sia che si vedano a teatro sia che si ascoltino in forma di racconto e che, anzi, le potenzialità della forma narrativa sembrerebbero quasi superare quelle della vista (cap. 14- 53b). Ma le potenzialità dell'arte poetica, a cui Aristotele allude, sono proprio quelle del discorso ecfrastico, quindi di fatto fortemente legate alla vista:

[...] non si deve disdegnare qualsiasi mimica, se neppure la danza è da disdegnare, bensì la maniera dei peggiori; è questo che si obbiettava a Callipide, e ora ad altri, quando si dice che raffigurano i personaggi femminili come donne di strada. Inoltre la tragedia produce il proprio effetto anche senza mimica, al pari dell'epopea; attraverso la lettura, in realtà, si manifesta per quella che è. Se quindi risulta migliore dell'epopea nel resto, non è proprio del gestire che ha bisogno.

Poi è migliore per questo fatto: possiede tutto ciò che ha l'epopea, e può impiegare anche lo stesso metro; ma in più ha la musica, che non è un elemento da poco durante gli spettacoli; attraverso la musica si realizza il diletto artistico nella maniera più vivace (*ἐναργέστατα*), anche se la tragedia dimostra la sua vivacità (*ἐναργές*) così alla lettura (*ἐν τῇ ἀναγνώσει*) come sulla scena (*ἐπὶ τῶν ἔργων*).⁹⁶

Non solo torna il termine *enargheia*, ma fa capolino l'idea della possibilità imitativa, e dunque poetica, dei movimenti, i quali possono trovare espressione in forma scritta (resa poi attraverso la lettura) o in forma performativa: gli *schemata* a cui rimandano saranno però della stessa matrice e risponderanno allo stesso scopo sia che vengano evocati dal lettore per diventare immagini mentali nella mente dell'ascoltatore secondo un processo immaginativo, sia che vengano messi in atto realmente davanti agli occhi dello spettatore.

94 Arist., *Poetica*, 47a.,

95 Anche se riprende molte delle definizioni già riportate, non sarà comunque inutile leggere, in un'ottica di confronto con quanto detto da Aristotele, la definizione che dell'*ékphrasis* dà Nicolao di Myra: «E noi diciamo che l'*ékphrasis* è un discorso descrittivo che porta ciò che viene descritto vividamente davanti agli occhi. "Vividamente" è aggiunto perché così la si distingue massimamente dalla narrazione; quest'ultima dà una semplice esposizione delle azioni, mentre la prima cerca di rendere gli ascoltatori degli spettatori. Noi componiamo *ékphrasis* di luoghi, tempi, persone, feste, cose fatte: di luoghi, per esempio, prati, porti, specchi d'acqua; di tempi, per esempio la primavera, l'estate; di persone, per esempio, sacerdoti, Tersite e simili; di feste, come le Panatenee, le Dionisiache, e cose fatte durante queste [...]. Essa differisce dalla narrazione nel fatto che quest'ultima esamina le cose come un tutto, la prima solo come parte [...]. Quando componiamo *ékphrasis*, e specialmente descrizioni di immagini o qualcosa del genere, dobbiamo tentare di aggiungere un *resoconto sulle impressioni fatte dal pittore o dalla forma plasmata*; per esempio, che la figura dipinta era adirata per questo motivo o era serena; ovvero dobbiamo menzionare qualche altra *emozione* che viene suscitata dalla storia di ciò che viene descritto. In modo simile, in altri casi, le spiegazioni contribuiscono alla vividezza. Dobbiamo cominciare con le prime cose e poi giungere alle ultime; per esempio, se il soggetto dell'*ékphrasis* è un uomo rappresentato in bronzo o in un dipinto o qualcosa del genere dopo aver iniziato la descrizione della testa dobbiamo spostarci sul resto, parte dopo parte. In questo modo il discorso si vivacizza alquanto» (Kennedy, 1977, p. 167).

96 Arist., *Poetica*, 62a, 8-18.

Ma ritorniamo un momento alla possibilità di esprimere caratteri attraverso ritmi figurati. Come leggiamo nel commento francese a cui qui ci si sta riferendo, benché Aristotele fondi la sua teoria sulla concezione greca che un carattere (*èthos*), oggetto principale della mimesi del danzatore, possa essere espresso attraverso un ritmo incarnato in figura, e benché dunque la danza risulti essere il naturale modello figurativo a cui riferirsi per esprimere un'arte mimetica destinata a rappresentare esseri che agiscono e che sono dotati di un carattere (sintesi di emozioni e azioni!), nonostante tutto questo, si osserverà che nella *Poetica* l'arte di riferimento costante, a cui attingere esempi e a cui guardare per costruire una teoria del mimetico, è la pittura:

Expression directe des caractères, le rythme met au premier plan l'*èthos* comme objet de la représentation. Au contraire, une des thèses les plus énergiquement soutenues par Aristote est que l'*èthos* doit être, dans la composition poétique, un objet de second plan (*deuteron*, chap. 6, 50 a 39), subordonné à l'action (*praxis*). Or, l'art pictural précisément entretient avec le caractère un lien beaucoup plus lâche: il en donne une simple "indication": en effet selon les termes de la *Politique* (VIII, 1340 a 28 sq.), par opposition aux mélodies qui contiennent des "représentations" (*mimèmata*) des caractères, dans l'ordre visuel, les formes et les couleurs ne sont pas des "copies" (*homoiomata*), mais plutôt des "signes" (*sèmeia*) des caractères. Ce qui fonde au contraire le plaisir propre de la peinture, c'est le trait, le dessin de l'image en blanc et noir, autrement dit la création et l'organisation des formes.⁹⁷

I modi della rappresentazione per Aristotele si dividono tra quelli che ricorrono a ritmo, linguaggio e melodia e che sono essenzialmente la poesia, il canto accompagnato da strumenti e la danza da una parte; dall'altra parte ci sono i modi che si servono di forme e colori e che si raccolgono attorno alla pittura: a dimostrazione di come il legame tra i due modi sia forte, per spiegare i primi Aristotele ricorre ai secondi.⁹⁸ Saremmo tentati di dire che il punto in comune tra i due modi siano gli *schemata*, nel loro prodursi nel momento dell'invenzione poetica, nella redazione testuale e, in forma attoriale, nella resa interpretativa:

En fin de compte, «se mettre le choses sous les yeux» et «donner du fini par *skhèmata*» sont deux techniques convergentes: l'une comme l'autre visent à mettre le poète en mesure d'animer son texte, de donner l'illusion de l'acte (*energeia*), de produire un effet de réel (*alethinotata*) – le tout ordonné à la persuasion (cf. *pithanotatoi*) qui décide en dernier ressort de la qualité de la représentation.⁹⁹

Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot mettono l'accento sulla possibilità di movimento a cui rimanderebbero gli *schemata*, mentre ritorneremo in seguito su questo concetto per evidenziarne piuttosto il carattere di fissità, per la capacità cioè di condensare in un *punctum temporis*

97 Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, notes de lecture à *La Poétique*, op. cit., p. 149.

98 Si veda a questo proposito: Amedeo Quondam, «*Ut pictura poesis*». *Classicismo e imitazione*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, Milano, 1987, 553- 558.

99 Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, notes de lecture à *La Poétique*, op. cit., p. 248.

un'immagine densa di temporalità.

1.5. Tra spazializzazione e temporalizzazione: le retoriche dell'ékphrasis

Ripercorriamo ora alcune delle principali caratteristiche retoriche dell'ékphrasis che abbiamo analizzato in modo sparso nei paragrafi precedenti per individuare quegli elementi che ci consentiranno in seguito di parlare di ékphrasis performata.

Dai *progymnasmata* si ricava che il discorso ecfrastico conduce lo sguardo immaginario dell'ascoltatore (pregnante è dunque l'aggettivo περιηγηματικός), definendo un percorso testuale nello spazio della mente: è una descrizione che segue un tragitto, una strategia di narrazione dell'immagine. Leggendo l'elenco di esempi di Libiano o le opere descritte da Filostrato, si noterà che lo sguardo è invitato a lasciarsi condurre in quelle che, con linguaggio cinematografico, chiameremo panoramiche, carrellate, campi lunghi, primi piani, zoom. Nelle composizioni antiche l'ékphrasis, che non aveva alcuna finalità critica o esplicativa e che era piuttosto la descrizione che prendeva forma dal movimento insito nel tessuto narrativo, si caratterizzava quindi per l'animazione delle immagini trattate e per l'abbondanza di dettagli descrittivi.¹⁰⁰ Quando si parla dell'animazione delle immagini trattate dal discorso ecfrastico, ci si muove all'interno delle retoriche del movimento, di cui in parte abbiamo parlato. Nel III libro della *Retorica*, Aristotele scrive:

Che le espressioni brillanti si proferiscano dalla metafora per analogia e col rendere <le cose> «davanti agli occhi» tutte quelle <espressioni> che indicano cose in atto: per esempio dire che l'uomo dabbene è tetragono è una metafora (giacché entrambe le cose sono perfette), ma non indica un atto. Invece l'espressione

di uno che ha fiorente l'età matura

<indica > un atto e <indicano> un atto

ma tu, come <animale> lasciato in libertà e allora i Greci lanciandosi con i piedi

<lanciandosi> <indica> un atto ed è una metafora, giacché esprime velocità.¹⁰¹

L'espressione “mettere le cose davanti agli occhi (πρὸ ὀμμάτων)”, che avevamo già trovato, suggerita al poeta, nel capitolo 17 della *Poetica*, significa quindi definire le cose in azione e viene

¹⁰⁰Sarebbe molto interessante studiare come nel tempo le retoriche ecfrastiche subiscano delle trasformazioni per poter affermare i principi su cui si fonderebbe il discorso ecfrastico nella contemporaneità. Se quelli elencati sono i principi dell'ékphrasis antica, alcuni studiosi hanno rinvenuto per esempio dei cambiamenti subentrati nell'Alto Medioevo: «En effet, à mesure que l'on avance dans le temps, l'écriture ekphrasique entretient de moins en moins de rapport avec ce qu'elle décrit pour se lier davantage à l'expérience de la vue de l'objet d'abord, puis à la caractérisation de cette expérience de vision en termes de subjectivité. [...] Les mots se rattachent d'autant moins à une donnée matérielle qu'ils renvoient à la relation sensorielle et affective du spectateur à l'égard de l'oeuvre d'art ou de son contenu». Si veda V. Debais, art. cit., p. 395. L'attenzione dello scrittore medievale si sposterebbe quindi dall'oggetto all'esperienza della visione, da cui deriverebbe un incremento piuttosto evidente degli appelli diretti al lettore nelle scritture ecfrastiche di quel periodo.

¹⁰¹Aristotele, *Retorica*, 1411b, a cura di Marcello Zanatta, Torino, UTET, 2004.

utilizzata nella *Retorica* come termine tecnico che distingue un certo uso della lingua dall'uso metaforico. Quando però, nella *Poetica*, Aristotele dice che, nel costruire i racconti e nell'elaborarli, il poeta deve tenere davanti agli occhi la scena, sta utilizzando l'espressione $\pi\rho\acute{o}\ \delta\mu\mu\acute{\alpha}\tau\omicron\nu\nu$ non come figura di stile ma come tecnica di creazione poetica: non sta parlando infatti dell'efficacia del testo misurabile dalla capacità di evocare immagini, ma sta parlando della necessità, per il poeta, di comporre delle immagini, ponendole davanti agli occhi della mente. La cosa qui non è di poco conto perché, letta nella logica ecfraistica, la doppia accezione dell'espressione (come figura di stile e come tecnica di creazione) riassume i due movimenti dello sguardo, lo smontaggio della ricezione e il montaggio della creazione dell'immagine. A noi, forse abituati a pensare secondo un paradigma estetico moderno ancora fondato su teorie romantiche che Lessing aveva in parte anticipato, l'affermazione secondo cui lo stile pittoresco delle espressioni ben congegnate viene rinvenuto nel movimento del linguaggio sembra quasi paradossale. In ogni caso è chiaro che per Aristotele il rapporto tra parola e immagine si definisce in termini di movimento, di azione.

Teone, ancora per un principio di movimento che chiama in causa contemporaneamente una dimensione spaziale e una dimensione temporale, trattando i possibili soggetti di un discorso ecfraistico, tra i quali annovera la “descrizione dei fatti”,¹⁰² scrive:

La description des faits aura pour arguments les événements antérieur, les événements concomitants et les conséquences. Pour une guerre, par exemple, nous exposerons d'abord ce qui l'a précédée, les levées de troupes, les dépenses, les craintes, le pays ravagé, les sièges, ensuite les blesseures, les morts, les deuils, enfin la capture et l'escavage des uns, la victoire et les trophées des autres.¹⁰³

Si apre la questione della temporalizzazione dell'immagine.

Cesare Segre, ne *La pelle di San Bartolomeo*, mette in relazione la temporalità del linguaggio verbale alla spazialità del linguaggio delle arti figurative, sostenendo che vi siano di fatto dei riversamenti spaziali nella scrittura dedicata al visivo e che anche dei riversamenti temporali siano possibili nella composizione pittorica. Ma, a suo dire, non bisognerà perdere di vista quanto segue:

Studio del movimento (perciò della temporalità) e studio degli aspetti linguistici del figurativo rientrano in una stessa tematica, dato che il linguaggio si snoda nel tempo e ha senso solamente nel tempo. Ma va precisato (perché alcune differenze importano) che parliamo di linguaggio dell'opera d'arte non solo a proposito delle sue potenzialità narrative, ma anche e soprattutto della temporalità del discorso che ne parla. L'opera figurativa, posata nello spazio, si temporalizza nel discorso di chi la descrive.¹⁰⁴

102L'elenco di soggetti ecfraistici proposto da Teone, sovrapponibile agli elenchi proposti dagli altri retori, è il seguente: persone, fatti, luoghi, tempi, “maniere” (modalità di costruzione, di produzione di oggetti ecc). Si veda Theon, *Progymn.*, 118.7, 119.

103Theon, *Progymn*, 119, 16-24 (ed. Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 68).

104 Cesare Segre, *La pelle di san Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino, Einaudi, 2003, p. XV.

Benché in queste parole si scorga il limite semiotico di dover ricondurre le prerogative del figurativo a un territorio controllabile da un universo di segni che proviene dalla scomposizione del linguaggio, è comunque espressa in modo molto chiaro una delle caratteristiche che rendono esplicita l'applicazione teatrale di uno studio sull'*ékphrasis*: la questione del tempo.

All'equivalenza delle arti sorelle, poesia e pittura, e dei loro oggetti, la parola e l'immagine, che normalmente viene sintetizzata ricorrendo all'oraziano *ut pictura poesis*, nel Settecento, com'è noto, Lessing propone una separazione piuttosto netta tra le due arti: nel *Laocoonte*, esprimendo la propria teoria estetica, egli sostiene essenzialmente che, benché i referenti possano essere gli stessi, le differenze tra poesia e pittura sono molte. Lessing si chiede, per esempio, da che cosa dipenda che alcuni quadri poetici siano inutilizzabili per il pittore mentre molti quadri veri e propri perdono, se trattati dal poeta, gran parte del loro effetto. E, nello specifico, perché la scena di un banchetto di divinità è più adatta ad essere resa in pittura che la scena in cui Pandaro scaglia una freccia?

Qui deve essere il nodo della questione. Benché entrambi i soggetti, in quanto visibili, siano degni della pittura vera e propria, vi è tra essi un'essenziale differenza: che quella è un'azione visibile progressiva, le cui diverse parti si seguono una dopo l'altra nel tempo, questa invece è un'azione visibile statica le cui diverse parti si dispiegano l'una accanto all'altra nello spazio. Se dunque la pittura, a causa dei suoi segni e dei mezzi della sua imitazione, deve rinunciare del tutto al tempo, le azioni progressive, in quanto tali, non possono far parte dei suoi soggetti, piuttosto dovrà contentarsi di azioni l'una accanto all'altra, o di semplici corpi che grazie alla loro posizione lasciano indovinare un'azione. La poesia invece...¹⁰⁵

Lessing sta dicendo che mentre la poesia è un'arte del tempo, la pittura contempla soltanto la dimensione spaziale e che se «sono i corpi, con le loro qualità visibili, i veri oggetti della pittura, [...] le azioni sono i veri oggetti della poesia».¹⁰⁶ Egli conclude con un esempio straordinario che sicuramente potrebbe essere traslato per comprendere il senso dell'*ékphrasis* performata: quando Omero deve descrivere l'arco di Pandaro, non elenca semplicemente le caratteristiche visibili (quelle caratteristiche che ne costituirebbero la pittura), ma inserisce le caratteristiche in un processo di azioni. Omero sottrae l'oggetto alla pura visualità e lo inserisce nel flusso narrativo di un discorso che è di natura ecfrastica:

Omero [...] anche dove gli importa solo l'immagine, distribuisce tale immagine in una sorta di storia dell'oggetto perché le parti di esso, che in natura stanno l'una accanto all'altra, nel suo quadro si susseguano l'una dopo l'altra con la stessa naturalezza e, per così dire, tengano il passo con il fluire del discorso. Per esempio: ci vuol dipingere l'arco di Pandaro; un arco di corno, di tale e tale lunghezza, ben levigato, con i puntali placcati d'oro. Che cosa fa? Ci enumera aridamente

¹⁰⁵Lessing, *Laocoonte*, a cura di Michele Cometa, Palermo, Aesthetica, 2000, p. 70.

¹⁰⁶*Ibidem*.

queste caratteristiche l'una dopo l'altra? Nient'affatto: ciò significherebbe additare tale arco, porlo a modello, ma non dipingerlo. Egli comincia con la caccia allo stambecco dalle cui corna esso è stato ricavato; Pandaro lo aveva appostato tra le rocce ed ucciso; le corna erano di straordinaria grandezza, per questo le destinò al suo arco; vengono lavorate, l'artista le unisce, le leviga, le decora. E così, come ho detto, noi vediamo nel poeta nascere quello che nel pittore possiamo vedere già quando è nato.¹⁰⁷

L'arte teatrale si pone sempre su questa terra di mezzo: essa è rappresentazione di azioni che si svolgono nel tempo ed è pertanto vicina alle possibilità della poesia, ma ha in sé un potenziale visivo che si esprime nello spazio.

L'episodio dell'arco di Pandaro fa riflettere anche su un aspetto che diventa uno dei principi fondamentali della retorica efrastica contemporanea: l'oggetto che viene animato, da coagulo visivo di momenti temporali distinti – passato, presente e futuro –, subisce una dilatazione, prendendo spazio nella temporalità. Nonostante questo, è sull'oggetto singolo, specifico, che si dirige l'occhio della scrittura efrastica perché, per sua natura, essa tende a convergere sul dettaglio e, in questo senso, potrà essere definita una scrittura che procede per accumulo.

L'oggetto dipinto, animato dalla scrittura efrastica, è posto in uno spazio immobile che, secondo Segre, «contiene esso stesso un certo spessore di temporalità»¹⁰⁸ espresso nei seguenti modi: c'è la temporalità di un movimento a cui l'oggetto continua alludere pur presentandosi fissato in un istante isolato; c'è una temporalità più ad ampio raggio, con allusione a numerosi possibili riferimenti narrativi, che lo spettatore può cogliere anche sulla base delle proprie conoscenze; c'è infine una temporalità «occupata dall'esame diretto dell'opera»:

Lo sguardo non è in grado di afferrare sincronicamente nella sua complessità una qualunque opera figurativa; tanto meno di cogliere tutti gli elementi semantici e asemantici che essa esprime. Lo sguardo di chi contempla l'opera, sia o no un critico, la percorre con movimenti orizzontali, verticali, obliqui, in modo generalmente discontinuo. La mente formula ipotesi interpretative, e in base ad esse continua a percorrere l'opera. Se chi guarda è un critico, alla fine di queste ispezioni potrà organizzare una sua strategia discorsiva, e incominciare a stendere per iscritto la propria interpretazione. [...] E qui entra in gioco una nuova temporalità, quella della scrittura. Le osservazioni del critico seguiranno un ordine sistematico, che non è quello della lettura, necessariamente multipla e disordinata. Interviene dunque la «*mis en discours*», con la sua rigorosa linearità e temporalità.¹⁰⁹

Al di là del primo tipo di temporalità, diremo quindi che Segre individua nel fruitore il soggetto esterno determinante per l'espressione della temporalità di quello spazio creato dall'opera d'arte.

L'ekphrasis performata, al contrario, attira lo spettatore in una temporalità che si dà nello spazio

107Ivi, p. 75.

108C. Segre, op. cit., p. 85.

109Ivi, p. 87.

teatrale, rendendo così espliciti i piani intersecati di spazializzazione e temporalizzazione.

In un contesto diverso, quello della critica stilistica, si muove Pier Vincenzo Mengaldo che, nel volume *Tra arte figurativa e critica*, propone una serie di analisi stilistiche di descrizioni ecfrastriche condotte da critici di professione e da critici dilettanti, tra i secondi dei quali spicca il nome di Diderot, a cui dedicheremo in seguito qualche pagina. Partendo dal presupposto che l'èkphrasis non si definisce per i contenuti ma per gli specifici usi linguistici, egli si chiede innanzitutto che cosa accomuni la descrizione letteraria di un paesaggio con quella di un'opera d'arte.

Il discorso ecfrastrico, dice Mengaldo, è un «discorso che congloba, muovendosi fra loro, vari registri, a partire dal semplicemente informativo, e dunque presenta un tasso via via diverso di “relazione”, argomentazione ecc.», fino a contemplare una «densità stilistica» che è «personalizzazione, sfruttamento “poetico” delle risorse della lingua».¹¹⁰ Leggendo un testo ecfrastrico, secondo lo studioso, si incapperà nell'incremento dell'aggettivazione, sia in ottica quantitativa che qualitativa («entro il generale preziosismo, che si abbeverava volentieri al latino, appaiono costanti più funzionali, come gli aggettivi che ritraggono il descrittivo al “morale” o soprattutto la frequenza dei participi, presenti e passati, che mimano il movimento o il suo esito bloccato»¹¹¹); si troveranno coppie aggettivali o terne aggettivali che, a differenza delle prime, sarebbero un «tentativo di adeguare via via con precisazioni e sfumature la descrizione al descritto, simili in questo alla più strutturata figura della *correctio*»;¹¹² si osserverà l'uso dei deittici e del ricorso a frasi nominali che, messe in rapporto alle frasi verbali, «funzionano anche da *mise en relief* e sollecitano senso dell'improvviso, sprezzatura o enfasi».¹¹³ Mengaldo analizza poi una campionatura di esempi sinestetici che soprattutto tendono a dare una resa acustica/sonora della visione (dallo “strepito” dei colori di Algarotti al colore come “science mélodieuse” di Baudelaire). La tendenza ad accentuare un certo soggettivismo, che si coglie nel frequente uso di esclamative o interrogative o nei numerosi appelli al lettore, viene letta da Mengaldo come una risposta alla necessità di istituire un legame forte con l'ascoltatore perché il discorso si imprima nella sua mente: anche se espressa in termini diversi, è di fatto la stessa “costellazione psichica” individuata dagli antichi. Se però dovessimo individuare i principi retorici imprescindibili, «le figure stilistiche regine dell'èkphrasis», dice sempre Mengaldo, esse «sono certamente l'elencazione/accumulazione e l'analogia».¹¹⁴ A differenza di Segre, che riconduce la questione dell'accumulo di oggetti in forma scritta a una fruizione temporale dell'opera determinata dallo scorrere dello sguardo sulla sua superficie, Mengaldo scrive:

110 Pier Vincenzo Mengaldo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, pp. 18-19.

111 *Ivi*, pp. 23-24.

112 *Ibidem*.

113 *Ivi*, p. 29.

114 *Ivi*, p. 35.

Che l'elencazione, più o meno densa e precipitosa, sia un'assoluta necessità dell'ékphrasis, non occorre dire. Ma vanno indicate almeno un paio di implicazioni. La prima è che [...] la successione tra le frasi, o anche i sintagmi o i monoremi, è, con schiacciante prevalenza, quella intuitiva e veloce (ma anche «sospesa») dell'asindeto [...]. Il legame asindetico può essere il sintomo di una espressività quasi affannosa indotta dalla serie di *chocs* emotivi (talora anche in negativo) che provoca lo scorrere l'opera lungo le sue parti, come per continue agnizioni; ma può essere anche, è da supporre, l'equivalente del fatto che nell'opera – e nella sua percezione – i dettagli non si dispongono in modo discreto, ma in una continuità agganciata e integrata. Anche l'arte figurativa *non facit saltus*. La seconda implicazione è un predicato della prima. A moderare l'elenco, affinché non si frantumi in accumulazione caotica, ma anche a martellarlo, interviene molto spesso l'anafora, o comunque la replicazione e il parallelismo: che d'altra parte, in quanto ripetizioni simmetriche dell'identico o del simile, alludono anche al comporsi in unità dei vari particolari.¹¹⁵

Mengaldo cioè riconosce l'accumulo non soltanto come qualità del discorso ecfrastrico ma anche come proprietà dell'opera a cui il discorso si sta riferendo e si tratta di un punto importante per comprendere quelle retoriche che, come vedremo, sono le stesse immagini ad assumere.

Ai versi di “descrizione” dello scudo di Achille nel XVIII libro dell'*Iliade*, quasi l'ékphrasis per antonomasia, sono stati dedicati gli interventi di alcuni studiosi in un convegno napoletano¹¹⁶ a cui si farà riferimento. La questione che qui verrà posta, che deriva ancora dal fondamentale confronto tra narrazione e descrizione, oscilla tra la posizione di Riccardo Di Donato che, riprendendo un suo scritto di qualche anno fa,¹¹⁷ difende il carattere epico della sezione descrittiva, riconoscendola perfettamente inserita nel contesto narrativo del canto, e la posizione di altri studiosi, tra i quali Riccardo Palmisciano sembra avere avanzato le ipotesi più interessanti, ribadendo con una certa forza il carattere particolare, che si distacca dal *continuum* narrativo, di un testo di natura ecfrastrica. Di Donato legge la sequenza dello scudo di Achille non tanto come una parte a sé del racconto di Omero, quanto come un passaggio coerente con i principi dell'epica e fonda la sua “visione di coerenza” sul fatto che esso mantiene attivo il processo narrativo: si tratta infatti della narrazione di un processo di creazione che porta le tre fondamentali caratteristiche di formularità, tradizionalità e oralità. Il racconto *in fieri* della creazione, stendendosi su uno sviluppo temporale, garantirebbe quindi la prosecuzione della narrazione anche in una porzione di testo che pure è sbilanciata in senso visivo:

L'epicità, il carattere preminentemente e radicatamente narrativo del racconto, consiste nel fatto che, nel XVIII dell'*Iliade*, la descrizione non riguarda semplicemente lo scudo e le immagini che contiene ma piuttosto la fabbricazione

¹¹⁵Ivi, p. 37.

¹¹⁶Si veda Riccardo Palmisciano, Matteo D'Acunto (a cura di), *Lo Scudo di Achille. Esperienze ermeneutiche a confronto. Atti della Giornata di Studi, Napoli 12 maggio 2008*, «AION (filol)» 31, 2009.

¹¹⁷Si veda Riccardo Di Donato, *Omero: forme della narrazione e forme della realtà. Lo scudo di Achille*, in S. Settis (a cura di), *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, Torino, 1996, pp. 227-253.

dello stesso da parte del dio-fabbro, che entra, a propria volta, nella narrazione per la visita che gli reca Teti, secondo un meccanismo narrativo del tutto ordinario.

La marca narrativa dominante appare quindi rappresentata, nel seguito, dalla cadenzata ricorrenza delle azioni che Efesto compie, nel suo lavoro di fabbro, per *fare, porre, ageminare, scolpire, intarsiare* gli elementi di immagine che vengono a costituire, una dopo l'altra, l'insieme che la superficie dell'oggetto complessivo, lo scudo destinato alla panoplia di Achille, conterrà.¹¹⁸

In effetti, a ben guardare, quella che è diventata l'*ékphrasis* per eccellenza non si sta rapportando a un oggetto finito, ma a un oggetto nel suo farsi, che, a propria volta, compone con le parole. Già Lessing aveva notato questo aspetto dicendo che «Omero [...] non dipinge lo scudo come un qualcosa di perfettamente compiuto ma come qualcosa in divenire. Egli dunque si è valso anche qui del lodato artificio di trasformare gli elementi coesistenti del suo oggetto in elementi consecutivi, creando in tal modo dalla noiosa pittura di un corpo il vivido quadro di un'azione. Noi non vediamo lo scudo ma il divino artefice che lo foggia».¹¹⁹ La dimensione temporale si innesta forse su un doppio livello: in primo luogo la parola conferisce all'immagine, animandola, quel movimento che si sviluppa nel tempo; in secondo luogo il discorso segue la pratica artigiana di Efesto che, con maestria e massima cura, sta forgiando le armi divine per il più valoroso eroe dell'epica greca. Palmisciano riconosce questi aspetti e, benché ipotizzi di poter parlare di una descrizione narrativizzata, pone una domanda che ci consente di proseguire con il discorso: perché ha comunque senso parlare di *ékphrasis* e non di narrazione? Dopo aver appurato la zona intermedia, tra narrazione e descrizione, in cui si posiziona l'*ékphrasis*, riusciamo a individuare la caratteristica imprescindibile della retorica ecfrastica all'interno di questo dominio?

Palmisciano osserva che, nella presentazione dello scudo di Achille, le scene ci vengono presentate in forma frazionata, contenute in cornici: proprio questo frazionamento, questa distribuzione della visione in *loci* del linguaggio che corrispondono poi a *loci* visivi, è un principio fondamentale dell'*ékphrasis* che la rende altra cosa rispetto alla narrazione.

Lo studioso mostra come ogni sezione figurativa dello scudo sia introdotta da formule del tipo *év δέ* che egli chiama «formule di rammemorazione ecfrastica»:

La loro assenza avrebbe comportato la metamorfosi del discorso, che sarebbe diventato un discorso narrativo puro. [...] Per capire meglio quanto sto dicendo basta considerare con un po' più di attenzione la sezione più lunga dello Scudo, dedicata alle due città. Ebbene, dopo un certo numero di versi il racconto assume una sua autonomia e se si prolungasse, l'ascoltatore finirebbe per considerare il discorso come un racconto. Ma ecco che, appena il discorso acquista un certo respiro, la scena cambia e con frequenti formule introduttive si passa alla descrizione dei lavori dei campi e della cura del bestiame. Ed è in questa sequenza che la presenza sistematica delle formule di rammemorazione suscita la curiosità

¹¹⁸Riccardo Di Donato, *Diacronia di civiltà. Lo scudo rivisitato*, in *Lo scudo di Achille...*, op. cit., p. 16.

¹¹⁹Lessing, *Laocoonte*, op. cit., p. 74.

maggiore. Infatti da un punto di vista tematico, tutta questa parte dello Scudo (vv. 541-589) avrebbe potuto essere unificata in un'unica narrazione, in virtù della profonda affinità dei contenuti. E invece ogni sezione è staccata dall'altra dalle formule: l'aratura è separata dalla mietitura, e quest'ultima dalla vendemmia. Persino il governo di una mandria di bovini e il pascolo delle pecore sono distinti. Una cura così attenta alla distinzione delle singole scene si può spiegare, a mio modo di vedere, solo con il desiderio di ricordare continuamente che il discorso dell'aedo si sta confrontando con la descrizione di un oggetto artistico. Non solo, ma l'uso delle formule rammemorative si può tradurre visivamente come una cornice che inquadra le scene, un modulo espressivo (*metope-like?*) ben documentato nell'arte del periodo tardo geometrico e orientalizzante e che è presente, per esempio, nel famoso pythos cicladico a rilievo che raffigura il Cavallo di Troia.¹²⁰

Un tipo di processo descrittivo frammentato, frazionato, si rivela quindi speculare alla pratica visiva e si distanzia in questo senso dalla narrazione: quando in seguito parleremo di denarrativizzazione, come uno dei principi dell'*ékphrasis*, è anche a questo che faremo riferimento. Il racconto ecfrastrico si spazializza in *loci* che la parola percorre temporalizzando la visione: l'*ékphrasis*, spettacolo mentale, si riconferma, anche in questo senso, profondamente legata all'arte della memoria.

Per concludere diremo quindi che le retoriche ecfrastriche si snodano sui versanti della spazializzazione e della temporalizzazione del discorso descrittivo, ai quali si aggiunge la “retorica del frammento”, ossia la strutturazione sintattica di “scene” isolate le une dalle altre.

1.6. L'immagine come menzogna e la verità come immagine: ékphrasis e metalessi

Quando l'*ékphrasis*, uscendo dall'ambito puramente retorico, si sposta su un piano finzionale e quando i principi su cui si regge vengono applicati alla costruzione di uno spettacolo teatrale, essa può produrre effetti che intersecano il livello diegetico con il livello mimetico, assumendo caratteristiche proprie della metalessi.

Nel 2004 Gérard Genette scrive un libro interamente dedicato al fenomeno,¹²¹ spostando in campo narratologico questioni normalmente trattate nell'ambito della retorica: dal piano figurale, che considera cioè la metalessi nel suo statuto di forma del discorso, egli la trasporta su un piano finzionale, considerandola estensione della figura, per come essa si mostra in un “contesto fantastico palesato” come qualcosa che effettivamente avviene. Già in *Figures III* Genette aveva

¹²⁰Riccardo Palmisciano, *Il primato della poesia sulle altre arti nello scudo di Achille*, in *Lo scudo di Achille...*, op. cit., pp. 59-60.

¹²¹Si ricorda che, riprendendo Fontanier e i suoi *Commentaire des Tropes*, la *metalessi* viene normalmente definita come una forma del discorso in cui si finge che il poeta «operi egli stesso gli effetti che canta» (*Commentaires*, p. 116).

dedicato alcune pagine all'argomento, riconducendo alla metalessi «toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnage diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.)».¹²² Nel più recente saggio, definendo un tipo particolare di metalessi, quella per cui chi narra travalica i livelli del racconto e si fa fautore di ciò che sta narrando, Genette scrive:

La métalepse de l'auteur [...] consiste, je le rappelle dans les termes de Fontanier, à «trasformer les poètes en héros des faits qu'ils célèbrent [ou à] les représenter comme opérant eux-mêmes les effets qu'ils peignent ou chantent», lorsqu'un auteur «est représenté ou se représente comme produisant lui-même ce qu'il ne fait, au fond, que raconter ou décrire». Dumarsais avait abordé ce cas en des termes plus vagues, voir partiellement fourvoyants (mais seulement partiellement, et j'y reviendrai), car ils évoquent aussi bien la pratique de l'hypotypose: «On rapporte aussi à cette figure ces façons de parler des poètes, par lesquelles ils prennent l'antécédent pour le conséquent, lorsqu'au lieu d'une description, ils nous mettent devant les yeux le fait que la description suppose».¹²³

Genette si rifà a due grammatici francesi, Dumarsais, del XVIII secolo, e Fontanier, vissuto a cavallo tra XVIII e XIX secolo: se Fontanier, nel 1818, riedita il *Traité des Tropes* che Dumarsais aveva scritto nel 1730, è Genette a curare la ripubblicazione delle opere di Fontanier, a partire dal 1968, e a farlo così conoscere ai lettori del XX secolo. Se Fontanier mette a fuoco il ruolo del poeta nel «substituer l'expression indirecte à l'expression directe»,¹²⁴ Dumarsais aveva posto l'accento sul trasferimento temporale prodotto dalla metalessi quando essa esprime la causa per l'effetto o, viceversa, l'effetto per una sua causa.

Ma quello su cui qui si vuole porre l'accento è la relazione stretta tra ékphrasis e metalessi e quindi, se attribuiamo per un momento all'ipotiposi le caratteristiche di vividezza dell'ékphrasis, converrà ritornare al passaggio dell'opera di Dumarsais riportato da Genette.¹²⁵ Dumarsais, per primo, mette

122Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 244.

123Gérard Genette, *Métalepse*, Seuil, Parigi, 2004, p. 10. Recuperando alcuni dei termini che abbiamo utilizzato più sopra, in un commento molto interessante alle due accezioni di metalessi a cui lo stesso Genette allude, Philippe Roussin scrive: «avec l'hypotypose (chez Dumarsais) et la représentation en acte de la narration (chez Fontanier) nous avons, dans les limites de la conception synonymique de métalepse, l'archéologie du partage ultérieur entre *showing* et *telling*, entre description (ou “mimesis” ou “représentation”) et récit que poseront les théories du récit». Si veda: Philippe Roussin, *Rhétorique de la métalepse, états de cause, typologie, récit*, in John Pier et Jean-Marie Schaeffer (sous la direction de), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, p. 44.

124Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 127.

125È piuttosto problematico definire la differenza tra ékphrasis e ipotiposi. In un articolo, Umberto Eco parla dell'ipotiposi come di una delle tipologie del discorso capaci di sollecitare, in direzione visiva, la partecipazione di un lettore invitato a visualizzare ciò che il testo evoca. Egli afferma che «l'ipotiposi non ha una regola ma solo molti modi, e alcuni forse ancora da inventare». Eco dice questo dopo aver elencato le seguenti nove tecniche di ipotiposi: nominare, descrizione, descrivere per paragone, ekfrasi occulta, descrizione come accumulo di movimenti concitati, elenco, ritmo del movimento, descrizione con richiamo a esperienze culturali del destinatario (o *ekfrasi abbreviata*), descrizione con richiamo a esperienze percettive del destinatario. Per quasi ognuna di queste tecniche, che potremmo facilmente ricondurre a principi descritti in questo capitolo, Eco nomina il procedere ecfrastrico. Resta problematico capire cosa lo porti a parlare di ipotiposi e non di ékphrasis, benché all'inizio dell'articolo abbia affermato che delle differenze esistono (ma non le esplicita). Si veda Umberto Eco, *Les sémaphores sous la pluie*, in

in relazione metalessi e ipotiposi, metalessi e descrizione. Ma se la descrizione, come abbiamo visto, è normalmente legata a una riflessione sullo spazio, sarà necessario capire in che senso il grammatico parli della metalessi su un piano di trasposizione temporale:

La métalepse est une espèce de métonymie, par laquelle on explique ce qui suit pour faire entendre ce qui précède; ou ce qui précède pour faire entendre ce qui suit: elle ouvre, pour ainsi dire, la porte, dit Quintilien, afin que vous passiez d'une idée à une autre, *ex alio in aliud viam proestat*; c'est l'antécédent pour le conséquent, ou le conséquent pour l'antécédent, et c'est toujours le jeu des idées accessoires dont l'une réveille l'autre.¹²⁶

In questo senso, dice Dumarsais, quando i poeti invece di una descrizione, attraverso le parole, mettono davanti agli occhi il fatto che quella descrizione presuppone, avremo una metalessi e riporta, come esempio, un passaggio della IX ecloga virgiliana

Qui caneret Nymphas? Quis humum florentibus herbis
spargere, aut viridi fontes induceret umbra?¹²⁷

in cui a disseminare il terreno di erbe fiorite non è il contadino ma è il poeta stesso. Sarebbe proprio questo modo di descrivere i fatti, mettendoli sotto gli occhi dell'ascoltatore, ad indurre Dumarsais a mettere in relazione la metalessi con l'ipotiposi.¹²⁸ Per definire quest'ultima, il grammatico scrive:

L'hypotypose est un mot grec qui signifie *image, tableau*. C'est lorsque dans les descriptions on peint les faits dont on parle, comme si ce qu'on dit étoit actuellement devant les yeux; on montre, pour ainsi dire, ce qu'on ne fait que raconter; on donne en quelque sorte l'originale pour la copie, les objets pour les tableaux.¹²⁹

Genette, commentando questo passo, sottolinea le esitazioni del grammatico nello spiegare la possibilità del discorso di rendere una sorta di matericità dell'oggetto: tutti quei «*comme si, pour ainsi dire, en quelque sorte*», starebbero a rimarcare «le caractère illusoire de l'effet».¹³⁰

Nonostante le esitazioni, dettate da una certa incredulità, una descrizione vivida porta su di sé un effetto quasi magico, nella possibilità di porre realmente sotto gli occhi di chi ascolta non

«Golem L'Indispensable» (www.golemindispensable.it). Ultimo accesso 12/11/2015.

126Dumarsais-Fontanier, *Les Tropes*, Tome I, Genève, Slatkine Reprints, 1967, p. 104. Fontanier, che rifiuta ogni assimilazione della metalessi alla metonimia, esplicita in che termini Dumarsais definisce il rapporto tra le due figure nel suo commento a *Les Tropes*, lì dove anzi riconduce molti degli esempi fatti da Dumarsais a dei casi di metonimia. Si veda il *Commentaire raisonné* di Fontanier in Dumarsais-Fontanier, *Les Tropes*, Tome II, pp. 107-117.

127«Chi canterebbe le Ninfe? Chi spargerebbe il terreno di erbe fiorite o riparerebbe di verdi ombre le fonti?». Si veda: Virgilio, *Bucolice*, traduzione e note di Luca Canali, Milano, Bur, 1994, ecloga IX, vv.19-20.

128Scrive Dumarsais in conclusione del paragrafo dedicato alla metalessi: «Ces façons de parler peuvent être rapportées à l'hypotypose dont nous parlerons dans la suite». Dumarsais, op. cit., p. 112.

129Ivi, p. 151.

130Ivi, p. 11.

l'immagine mentale di un oggetto, ma l'oggetto stesso. E il teatro è il luogo per eccellenza capace di accogliere questo prodigio.

Facciamo un esempio rimanendo al già citato *Agamennone* di Eschilo. La tragedia è introdotta, nel prologo, dalla scolta, la vedetta fedele al sovrano che ogni notte resta appostata, scrutando nelle tenebre, per scorgere segnali del ritorno di Agamennone ad Argo. Ma quelle ultime ore di quell'ennesima veglia notturna che aprono la tragedia sono evidentemente cariche di presagi. Dopo aver lamentato lo stato di attesa, suo, di Clitennestra e di una città intera, la scolta dichiara in cosa consiste la propria speranza:

Felice giunga infine la liberazione dalle pene, con l'apparire nella tenebra di un lieto messaggio di fuoco.

In forma narrativa, cioè, la scolta lungamente volteggia attorno al proprio desiderio fino ad esprimerlo a chiare lettere. Secondo un processo che diremo metalettico (che sembra quasi prodigioso), esattamente in quel momento, appare la visione desiderata, quasi fossero le sue parole ad aver evocato il fatto. Il testo infatti continua:

(S'interrompe, all'improvviso brillare di un bagliore lontano) Salve, o face di notte che diurna luce rechi e istituzione di molti cori in Argo, in grazia di questo evento! (Levandosi di scatto) Evviva! A gran voce io annunzio alla consorte di Agamennone, che subito sorga dal letto e festoso levi grido alto nelle case per questa face, poiché Ilio è stata presa, come questo fuoco rifulgendero annunzia.¹³¹

Il lieto messaggio di fuoco si palesa davanti agli occhi della scolta e del pubblico, si fa visibile, dopo essere stato preparato ed evocato dalle parole.¹³²

Ma torniamo a mostrare il nesso tra metalessi e *ékphrasis* a partire da un esempio puramente linguistico e omerico che Giovanni Lombardo riporta nel suo studio sugli aspetti verbali di *ékphrasis* e *enargeia* citato in precedenza. Omero, con le parole del verso seguente, ci mette dinnanzi un'immagine:

¹³¹Eschilo, *Agamennone*, vv. 20-30, trad. di Raffaele Cantarella, Milano, Mondadori, 1981.

¹³²Gli esempi in questo senso sono infiniti e percorrono tutta la storia del teatro. Per arrivare bruscamente al XX secolo, uno degli esempi senz'altro più celebri è l'apparizione di Madama Pace nei *Sei personaggi in cerca di Autore*. In questo caso il Padre, dopo aver chiesto alle signore presenti cappellini e mantelli, costruisce concretamente una scena, mettendo cioè in atto un procedere compositivo che abbiamo visto essere proprio dell'*ékphrasis* (e che, più chiaramente, riscontreremo in seguito nella scrittura didascalica). Ricostruendo il più verosimilmente possibile l'originale bottega di Madama Pace, egli spera di evocarne la presenza, di attrarla e portarla in scena. Effettivamente, attratta da una costruzione della scena particolarmente vivida, Madama Pace appare secondo un processo metalettico. Una composizione ben costruita quindi, sia essa espressa a parole o si tratti della reale costruzione della scena come in questo caso, è in grado di provocare degli effetti su un piano di realtà che si interseca con un piano fantastico. Si veda: Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca di autore*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 76.

δύσετό τ' ἥελιος σκιάωντό τε πᾶσαι ἀγυαί (Od. III, 497)

il sole tramontò e tutte le strade si coprivano d'ombra

Lombardo commenta:

Qui l'aoristo δύσετό non esprime solo il momento puntuale in cui il sole tramonta [...] ma indica anche il colore atemporale di un fenomeno il cui quotidiano ricorrere sembra, in qualche modo, sottrarsi a ogni determinazione storica. Le ombre che calano lentamente sulle strade [...] sono invece riferite all'aspetto durativo dell'imperfetto σκιάωντό che – cospirandovi un'ariosa cantabilità olodattilica – ci fa vedere il progressivo imbrunirsi del mondo e assicura al verso la sua funzione narrativa.¹³³

Quella di Omero non è una semplice descrizione, ma è un vero e proprio «accadimento del linguaggio»: «semplicemente citando il tramonto del sole, Omero fa che il tramonto del sole accada in un'atmosfera aoristica che ne trascende e insieme ne mantiene la puntualità».¹³⁴

Il linguaggio verbale è cioè in grado di produrre un avvenimento: il piano del racconto della visione può rendere effettiva quella visione. Parlando ancora di uno specifico uso dei tempi verbali, per Dumarsais, la descrizione dei fatti al presente, che aveva rinvenuto in un passaggio della *Phedre* di Racine portato come esempio, è esattamente «ce qui fait l'hypotypose, l'image, la peinture; il semble que l'action se passe sous vos yeux».¹³⁵ Commentando però questa definizione dell'ipotiposi, Fontanier sostiene che non è sufficiente definire questo *tropo* sulla base di un particolare uso dei tempi verbali:

L'hypotypose consiste, non pas à donner pour présente une chose passée ou une chose future, mais à peindre les faits ou les objets d'une manière si vive et si énergique, qu'on les mette en quelque sorte sous les yeux, et qu'on semble donner l'original même pour la copie.¹³⁶

L'ipotiposi qui si confonde, si mescola con termini ecfraistici, ma quello che più interessa è il principio di falsificazione sotteso a questa definizione che è un principio metalettico forte di cui tratteremo necessariamente anche parlando della sensibilità ecfraistica: qui la finzione descrittiva è talmente efficace da far sì che l'immagine evocata venga scambiata per l'originale e che si inneschi la confusione non solo tra piani del racconto ma anche tra realtà e finzione, tra oggetto e immagine che lo riproduce.

133G. Lombardo, art. cit., p. 32.

134Ibidem.

135Dumarsais-Fontanier, op. cit., Tome I, p. 153.

136Ivi, Tome II, p. 159.

Sappiamo che per gli antichi le arti imitative, di cui discute Aristotele all'inizio della *Poetica*, avevano sempre un oggetto da imitare e uno strumento attraverso il quale attuare la mimesi, ovviamente con dei limiti:

Se ogni arte, vincolata dai propri strumenti di imitazione, ha la capacità di imitare solo alcune caratteristiche che identificano un oggetto esistente, tale imitazione risulta per forza di cose parziale, una riproduzione selettiva solo di alcuni tratti dell'oggetto imitato. La selezione dei tratti imitabili è condizionata dagli strumenti che una determinata arte imitativa ha a sua disposizione; la compresenza di tutti i tratti che costituiscono l'identità dell'oggetto colloca così l'oggetto reale su un piano distinto rispetto alla sua imitazione.¹³⁷

L'opera imitativa si definisce quindi «per difetto e la parzialità della sua imitazione emerge con chiarezza attraverso la menzione di ciò che sfugge alla sua capacità imitativa».¹³⁸ Proprio in questa consapevolezza dei limiti mimetici di ogni forma d'arte trova fondamento la discrepanza esistente tra lo statuto di realtà e quello di verità.¹³⁹ da queste premesse comprendiamo cioè come in uno studio dell'*ékphrasis* potrebbe diventare centrale la nozione di falso o di falsificazione.¹⁴⁰

Ciò che sfugge alla capacità imitativa di un qualsiasi prodotto artistico può essere menzionato, ma può anche non esserlo perché, come dice Cometa, «in gioco è certamente la questione dell'arte come possibile esperienza di verità – un teorema che resiste sino al Novecento a discapito e anzi proprio grazie al nichilismo – ma di una verità che, alla fine di un percorso che inizia almeno con il romanticismo, finisce per darsi, paradossalmente, solo ed esclusivamente attraverso complesse e rigorose strategie di falsificazione consapevole».¹⁴¹ Seguendo questa pista molto interessante

137M. Catoni, op. cit., p. 74. L'affermazione si basa in questo caso su un'analisi puntuale di alcuni passi del *Cratilo* di Platone.

138Ivi, p. 77.

139Si veda, sul rapporto realtà-verità-finzione la commento di Bettini al passo dei *Soliloquia* di Agostino in cui viene presentata la teoria della rassomiglianza: «Diciamo parimenti che è 'falso' un albero dipinto – continuò la Ragione – e che è 'falsa' l'immagine rinviataci dallo specchio, che è falso il moto delle torri per i naviganti, falsa la rottura del remo: per nessun altro motivo, se non perché rassomigliano al vero». «Lo ammetto» rispose Agostino. «Allo stesso modo – riprese la Ragione – siamo tratti in inganno dai gemelli, dalle uova, dai vari sigilli impressi con un medesimo anello, e da tutte le cose di questo stesso tipo». «Va bene – disse ancora Agostino – sono d'accordo». «Dunque – concluse la Ragione – la rassomiglianza, in ciò che pertiene al visibile, è madre della falsità». Si veda: M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, op. cit., p. 211 e Agostino *Soliloquia*, 2, 10.

140Giovanni Lombardo, a partire da fonti antiche, mostra come un buon discorso efrastico fosse definito non tanto dal grado di verità dei contenuti che esprimeva, quanto dalla capacità di costruire un discorso incantevole, un'*ékphrasis* che mettesse sotto gli occhi degli ascoltatori ciò di cui stava parlando, anche se si fosse trattato di qualcosa di fittizio. Anzi, la «finzione della verità», dice Lombardo, è proprio uno dei modi attraverso cui si manifesta la *μορφή* di una buona *ékphrasis*. La capacità oratoria di Ulisse, che alla corte dei Feaci letteralmente incanta i suoi uditori, viene così descritta: «se l'arte narrativa di Ulisse si caratterizza anche per l'uso affilato delle tecniche della simulazione, possiamo supporre che l'illusionismo sia immanente alla *μορφή* dei suoi racconti e che la finalità dei suoi racconti sia non solo quella di attestare la verità ma anche quella di simulare la realtà, fingendone un'immagine narrativa plausibile». I racconti menzogneri, le *ékphrasis* mal costruite, sarebbero quindi inattendibili sul piano della «simulazione autoptica dei fatti», mancando dell'*ἐνάργεια* necessaria affinché la narrazione sia resa vivida e flagrante. Si veda Giovanni Lombardo, *Aspetto verbale e tecniche dell'enargeia. La dimensione "aoristica" della descrizione*, art. cit., p. 24.

141M. Cometa, op. cit., p. 51.

Cometa arriva a dire che, nei confronti del mondo contemporaneo, «una teoria dell'ékphrasis pone questioni essenziali per la stesura di un'antropologia filosofica della finzione».¹⁴² Anche in questo caso il percorso porterebbe altrove, sulle tracce di quell'evoluzione del pensiero che dall' "immagine come menzogna" di origine platonica promuove "la verità come immagine".¹⁴³

In un passaggio delle *Eikones*, Filostrato ammette che la sua intenzione di limitarsi ad esaminare la pittura è in realtà quasi sempre disattesa da una sorta di necessità di dare spazio alle digressioni mitologiche a cui la pittura induce spontaneamente: capita infatti che l'effetto di illusione sia tale da chiedere allo spettatore lo stesso tipo di attenzione che egli dà alla vita reale:

Come mi sono ingannato: ho l'impressione di vedere non figure dipinte ma uomini veri che si muovono, spinti dal loro amore, perché li chiamo come se davvero mi sentissero, e immagino di cogliere la loro risposta. E tu, che non hai detto niente per ricondurmi alla realtà mentre mi smarrivo, eri ingannato dalla stessa illusione, e non hai saputo difenderti meglio di me contro l'artificio del pittore e il sonno che esso procura. Ma guardiamo la pittura, perché è una pittura che abbiamo di fronte a noi.¹⁴⁴

Quando le immagini dipinte, vividamente descritte, assumono i connotati del mondo reale, quando cioè i confini tra realtà e finzione vengono trasgrediti e può capitare che a parlare siano i personaggi dipinti o che la scrittura si rivolga al quadro apostrofandolo direttamente, saremo di fronte alla componente più magica dell'ékphrasis da leggere in chiave metalettica.

Potremmo pensare al teatro come al luogo in cui l'ékphrasis viene portata a compimento per operare una metalessi? Può accadere che qualcosa venga descritto così vividamente da diventare reale, da materializzarsi sotto gli occhi del pubblico? Si tratta di possibilità immaginative che presuppongono una presa di distanza o una rottura dell'illusione drammatica: i personaggi o, come vedremo studiando il teatro degli Anagoor, le stesse immagini teatrali passano dall'universo della finzione a quello della messa in scena, a quello della ricezione, senza soluzione di continuità.

Scriva Piermario Vescovo:

A teatro la metalessi si configura come l'assunzione dell'istanza narrativa fuori dal piano dell'azione mimetica, cioè in un differente livello diegetico rispetto a quello del racconto di un personaggio a un altro personaggio.¹⁴⁵

Il teatro è uno spazio in cui l'immagine e il racconto dell'immagine possono produrre effetti su piani

¹⁴²Ivi, p. 155.

¹⁴³Questo spostamento di paradigmi nel pensiero filosofico è stato studiato in Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.

¹⁴⁴Filostrato, *Immagini*, op. cit., p. 51.

¹⁴⁵P. Vescovo, *Metateatro e metalessi. Per una distinzione e una definizione teorica*, in corso di stampa in *Le miroir derrière le rideau. Sur le métathéâtre parlé ou chanté en Italie (XVI-XXIe s.)*, Actes du colloque, Paris, 8-9 novembre 2012, Université Paris VIII.

narrativi o drammatici diversi. A teatro può accadere che le immagini evocate dalle parole diventino realtà, dando vita cioè a una delle più antiche tentazioni dell'uomo:

Fin dai tempi più remoti, l'umanità è stata tentata dal comunicare con le immagini come se fossero corpi viventi, e persino dall'accettarle come sostituti dei corpi stessi. In questo caso noi animiamo i loro media per poter esperire le immagini come se fossero vive. Siamo noi a effettuare questa animazione nel momento in cui il desiderio del nostro sguardo entra in relazione con un dato medium. Un *medium* è l'oggetto, un'immagine *l'obiettivo* dell'animazione. *L'animazione*, intesa in quanto attività, descrive l'uso delle immagini meglio di quanto non faccia il termine *percezione*.¹⁴⁶

I materiali di costruzione di un'immagine, sia essa mentale – opera di un poeta – o visiva – opera di uno scultore per esempio, sono presi da uno stesso serbatoio che è la natura.

Ma la cosa ancora più interessante è la riflessione sugli effetti metalettici di questo incontro tra natura e forme artistiche: quando il mondo dell'arte si appropria di qualità della natura per immetterle in una visione ritualizzata, queste qualità fanno sì che l'oggetto diventi qualcosa d'altro: un'immagine. Potremo quindi vedere i due movimenti che si sviluppano a cavallo di *ékphrasis* e *metalessi*: dall'oggetto reale all'immagine o dall'immagine evocata all'oggetto.

Una storia che contiene i due poli e li problematizza in un modo che ci interessa si trova negli scritti di un altro esponente della Seconda Sofistica, Luciano di Samosata. In uno dei suoi dialoghi di ispirazione platonica, Luciano fa discutere Licino e Polistrato di un argomento che ha a che fare con l'*ékphrasis*. Licino racconta all'amico di essersi imbattuto in una donna talmente bella da renderlo di sasso: è senz'altro la più bella donna che egli abbia incontrato in tutta la sua vita. Polistrato, incuriosito, vuole sapere chi sia e, dal momento che Licino, reso inerte dalla visione, non si è preoccupato del nome, chiede che l'amico gli faccia almeno «una pittura» (*εἶδος*), come può, «con le parole». Licino costruisce, a questo punto, un vero e proprio centone di immagini e di virtù: chiama in causa scultori, pittori, poeti e filosofi, alludendo alle opere dei quali potrà presentare all'amico la donna dei suoi sogni, componendone l'immagine. È l'eloquenza a mettere insieme le parti: un discorso ben congegnato renderà questa donna «più durevole di quelle di Apelle, di Parrasio, di Polignoto, e molto più piacente perché non è fatta di legno, né di cera, né di colori; ma è formata coi sacri ingegni delle Muse, e sarà un'immagine perfetta, come quella che ritrae la bellezza del corpo e la virtù dell'animo».¹⁴⁷ Un'immagine reale si è impressa nel cuore di Licino; solo il discorso costruito ad arte sembra poterla riportare davanti agli occhi di chi l'ha vista e a quelli dell'interlocutore che avrebbe voluto vederla: l'immagine e la parola si protendono l'una verso

146H. Belting, art. cit., p. 80.

147Luciano di Samosata, *Eikones*, in *Tutti gli scritti*, a cura di Diego Fusaro e Luigi Settembrini, Milano, Bompiani, 2007, p. 1061.

l'altra, fino a sfiorarsi.

In un altro dialogo Luciano racconta la reazione della bellissima donna, che scopriamo essere di Smirne, di cui Licino ha tessuto l'elogio.¹⁴⁸ È chiaro che Licino, parlando con Polistrato, sperava che le sue parole arrivassero alle orecchie della donna, quasi fossero una dichiarazione d'amore in forma ecfraistica. In effetti le parole arrivano alla donna che risponde, per bocca di Polistrato (il quale riporta il suo discorso in prima persona), quasi avesse ascoltato direttamente la composizione di Licino, quasi l'ékphrasis di quest'ultimo l'avesse a tutti gli effetti fatta comparire dinnanzi ai propri occhi: Polistrato è un tramite e tra Licino e la donna nasce una sorta di dialogo. La bellezza di Smirne reagisce lodando l'eloquenza di Licino, ma lo accusa allo stesso tempo di aver esagerato nel metterla a diretto confronto con le divinità, che si potrebbero offendere e potrebbero risentirsene direttamente con lei. Licino risponde all'accusa con due argomenti: in primo luogo le immagini a cui egli l'ha paragonata per rappresentarla davanti all'amico non sono mai state direttamente le divinità, ma sempre opere che raffiguravano a loro volta le divinità; in secondo luogo, rifacendosi alla tradizione avviata da Omero, egli dimostra la pratica felice e diffusa della comparazione dell'uomo alla divinità. Sia detto tra parentesi che Luciano, sempre nelle *Immagini* (II, 8), aveva scritto che Omero era stato il più grande pittore greco, capace di superare persino Eufanore e Apelle, ponendo l'accento su una pratica di racconto capace di *dipingere* storie, di mettere davanti agli occhi degli ascoltatori vere e proprie immagini.¹⁴⁹

Questo piccolo aneddoto tratto da Luciano è molto interessante per comprendere i termini entro cui si muove una delle questioni ecfraistiche più affascinanti: l'ineffabilità della bellezza.¹⁵⁰ Lo stesso Lessing, nel *Laocoonte*, si pone il problema e rileva come, mentre per il pittore o per lo scultore sia possibile mostrare la bellezza in sé in una visione d'insieme complessiva, ciò non sia fattibile per il poeta:

Il poeta che può mostrare gli elementi della bellezza solo uno dopo l'altro, si astiene totalmente dalla descrizione della bellezza corporea in quanto bellezza. Egli sente che questi elementi disposti uno dopo l'altro non possono affatto avere lo stesso effetto di quelli disposti l'uno accanto all'altro. [...] E anche qui Omero è il modello di tutti i modelli. Egli dice: Nireo era bello; Achille era ancor più bello; Elena possedeva una bellezza divina. Ma mai si avventura nella descrizione particolareggiata di queste bellezze. Eppure l'intero poema si fonda sulla bellezza di Elena. Come avrebbe

148Si dirà che secondo gli studiosi, la donna di Smirne sembra essere Pantea, amante di Lucio Vero.

149Si veda Luciano, *Immagini*, II, 8. Si veda anche cosa dice Cicerone a questo proposito in *Tuscolane* V, 114.

150In anni recenti è Roland Barthes, in un testo spesso citato, a rilevare il limite della parola quando si tratta di parlare della bellezza: qualsiasi discorso non sarà mai in grado di renderla esplicita, di descriverla, ma potrà soltanto affermarla, asserirla, rimandando eventualmente al *quid* che la fonda, il grande codice dell'Arte. Si veda: Roland Barthes, *S/Z*, Paris Éditions du Seuil, 1970, pp. 40-41. Della questione parla anche, in apertura del suo saggio, Bernard Vouilloux. Si veda: Bernard Vouilloux, *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Falmarion, 2002.

lussureggiato su un tale argomento un poeta moderno!¹⁵¹

I poeti, e Omero su tutti, osserva quindi Lessing, ricorrono ad alcuni espedienti attraverso i quali aggirano il problema di come rappresentare a parole una bellezza che si presenta alla vista solo in una visione complessiva, un battito di ciglia. Il centone di Licino, che paragona la donna di Smirne a una serie di opere d'arte, è senz'altro uno di questi espedienti, così come lo è il fatto di descrivere non la bellezza ma gli effetti della bellezza: quando Licino dichiara di essere stato pietrificato dalla visione allude a un effetto sovraumano, un effetto-Medusa, che porta subito a paragonare la donna a una divinità. Anche in questo caso la pratica era già stata esplorata da Omero:

Ciò che Omero non poteva descrivere nelle sue componenti ce lo fa riconoscere dall'effetto. Dipingeteci, poeti, la dedizione, l'amore, l'emozione che la bellezza produce, e avrete dipinto la bellezza stessa.¹⁵²

Infine, l'ultimo espediente, che Lessing osserva nella pratica dei poeti, consiste nel mutare la bellezza in grazia:

La grazia è bellezza in movimento, e appunto perciò meno conveniente al pittore che al poeta. Il pittore può solo lasciar indovinare il movimento, ma in realtà le sue figure sono senza movimento. Di conseguenza la grazia in lui diviene una smorfia. Nella poesia invece essa resta ciò che è: un bello transitorio che noi ci auguriamo di vedere ripetutamente.¹⁵³

Si tratta quindi di mettere la bellezza in un movimento, in un'azione di grazia: l'ékphrasis della bellezza si farebbe, in questo caso, performata.¹⁵⁴

Ritornando a Luciano, ci si limiterà a rimarcare come l'ékphrasis di Licinio sia una sovrapposizione di strati, di allusioni, di rimandi a conoscenze artistiche che egli condivideva prima di tutto con il suo interlocutore Polistrato. I due dialoghi di Luciano contengono bene il senso dell'ékphrasis: la bellezza della donna di Smirne è ineffabile, ma si tratta di un'ineffabilità sempre relativa, contenuta com'è in quella sorta di sfida ingaggiata tra le immagini e le parole.

151Lessing, op. cit., p. 88.

152Ivi, p. 93.

153Ibidem.

154È abbastanza curioso che in un passaggio delle *Affinità elettive*, Goethe scriva, a proposito della grazia, quasi il contrario di quanto affermato da Lessing. Raccontando la partecipazione di Luciana ai *tableaux vivants*, il narratore commenta: «Lucienne s'aperçut vite qu'elle serait tout à fait dans son élément [...]; et si elle avait su seulement qu'elle paraissait plus belle au repos qu'en mouvement, parce que, dans ce dernier cas, il lui échappait parfois quelques désordre, quelque défaut de grâce, elle se serait donnée avec plus d'ardeur encore encore à cette sculpture au naturel». La grazia sembra esprimersi nel più alto potenziale quando l'immagine è fissa. Si veda Goethe, *Les Affinités électives*, traduction et notes de Pierre du Colombier, Paris, Gallimard, 1980, p. 211.

1.7. *Quando e come le immagini si appropriano delle retoriche ecfrastiche*

Quando, nel clima rinascimentale della fine del XV secolo, le opere classiche dell'antichità vengono recuperate e rivalutate, si assiste a un fenomeno interessante di riconversione ecfrastica. Artisti del calibro di Raffaello riversano in pittura i contenuti della classicità cercando di aderire ai testi nella ricostruzione di dettagli e stilemi compositivi. Si tratta di un passaggio studiato, dalla parola all'immagine, nel quale già potremmo leggere la possibilità per le immagini di far proprie le retoriche dell'ékphrasis. Leggiamo ancora un passaggio dal saggio di Cometa:

Se Lessing aveva combattuto, per così dire *ante litteram*, le vertigini combinatorie delle avanguardie romantiche – a dire il vero in un libro come il *Laocoonte* romantico esso stesso – agli artisti è toccato di sperimentare sino in fondo non solo ogni possibile combinazione di testo e immagine, ma di praticare senza reticenze forme più o meno esplicite di ékphrasis, nei testi (romanzi, liriche, saggi) ma anche, sull'altro versante, nelle immagini stesse che hanno sviluppato grazie alle avanguardie tutte le caratteristiche metaiconografiche già disponibili nella tradizione, dalla citazione alla parodia, dalla translitterazione al travestimento. Non stupirà nessuno l'affermazione che proprio questa attitudine alla combinazione di pratiche e saperi intermediali, nata con il romanticismo, è rimasta la cifra dell'arte moderna.¹⁵⁵

È cioè possibile pensare a uno studio dell'ékphrasis testuale, ma è anche possibile valutare in che modo i principi ecfrastici vengono tradotti nel mondo delle immagini. Non solo quindi la scrittura si appropriava delle immagini, ma anche le immagini sfruttano meccanismi che sono propri di una scrittura che nasce sulle loro spalle. È anche su questo principio che si cercherà di fondare un'ipotetica teoria dell'ékphrasis performata nel teatro contemporaneo.

Nel 1967 Rorty, definendo il *linguistic turn*, mostra come ogni questione gnoseologica sia riconducibile a un problema di linguaggio, sia cioè risolvibile con gli strumenti della linguistica e della semiotica fondata su di essa. Quando Mitchell, negli anni '90, prospetta un *pictorial turn*, lo fa proprio in risposta alla svolta pan-linguistica individuata da Rorty: «le immagini non sono parole, non si comportano come parole, non sono strutturate (né semanticamente né sintatticamente) come il linguaggio, fanno venire all'essere mondi radicalmente diversi da quelli che emergono nel proferimento di una parola».¹⁵⁶ Potrà quindi sembrare che l'idea di applicare alle immagini le retoriche dell'ékphrasis, che sono prima di tutto possibilità del linguaggio, sia in qualche modo datata; potrà sembrare cioè che non si sia tenuto conto del tentativo di superamento del predominio linguistico sull'analisi del visivo. In realtà, nonostante sia necessario ricorrere a modalità proprie del linguaggio, esse saranno trattate a partire dall'immagine e, soprattutto, non ci si rifarà a teorie linguistiche *tout court*, ma si prenderanno in considerazione i principi dell'ékphrasis che sorgono,

¹⁵⁵M. Cometa, op. cit., p. 17.

¹⁵⁶Andrea Pinotti, *Introduzione a Teorie dell'immagine*, op. cit., p. 17.

come si è cercato di dimostrare, proprio in relazione al visivo.

Possiamo facilmente affermare (e molti lo hanno fatto) che la distinzione lessinghiana tra arti dello spazio (pittura e scultura) e arti del tempo (arti della parola) entra in crisi non appena applichiamo al cinema (o al video in generale) le stesse categorie del pensiero e vediamo come esso sia in grado di esprimere sia dimensioni spaziali che durate temporali. Ma prima del cinema è stata l'arte teatrale, nel suo produrre un certo tipo di immagini, a porsi a cavallo dello spazio e del tempo, facendo assumere alla gestualità, e quindi all'immagine prodotta dagli attori sulla scena, precisi significati ecfrastrici. Lo vedremo chiaramente trattando dei casi studio contemporanei per i quali le possibilità teatrali vengono affiancate ad altri supporti medialità, ma il concetto era già chiaro a un autore come Luciano, al quale dunque ritorniamo. Nel suo scritto sulla danza (Περὶ Ὀρχήσεως), sviluppato nella forma di un dialogo in cui Licino deve convincere Cratone del diletto e dell'utilità di quest'arte, le virtù del mimo (o del danzatore) sono così descritte:

Prima di tutto il mimo si propone di avere amica Mnemosine e la figliuola Polimnia, e tenta di ricordare ogni cosa; che egli, come il Calcante di Omero, deve conoscere *quel che è, quel che sarà, quello che fue*; niente deve sfuggirgli, tutto stargli schierato innanzi la memoria. Insemina, questa è una scienza imitativa, dimostrativa, espressiva dei pensieri, dichiarativa dell'intimo senso.¹⁵⁷

Il corpo del danzatore è quindi, in primo luogo, un contenitore di memoria perché la rappresentazione conveniente deve fondarsi su una memoria condivisa, alla quale rimanda attraverso un preciso atteggiamento del corpo, attraverso cioè la costruzione di un'immagine in scena: il procedere è già un procedere ecfrastrico per il nesso forte che sopra abbiamo stabilito tra la memoria e la costruzione di un'immagine. La differenza, che qui conta, è che è l'immagine stessa a farsi carico del portato ecfrastrico e la questione diventa prettamente visiva e non più linguistica.

Luciano poi elenca altre qualità del mimo:

E giacché egli è imitatore, e vuole con gli atteggiamenti mostrare i fatti cantati dai poeti, gli è necessario, come agli oratori, studiar la chiarezza, per modo che ciascun atto, ciascun movimento della sua rappresentazione sia evidente e non voglia interprete; ma, come dice l'oracolo di Apollo, chi vede il mimo deve intendere il muto, e udire uno che non parla.¹⁵⁸

La chiarezza, l'*evidentia*, è dunque un'altra caratteristica che la figura in scena ha in comune con il discorso ecfrastrico: nell'*ékphrasis* di parole l'ascoltatore viene risucchiato dalla scena descritta finché il suo sguardo coincide con quello di colui che parla; allo stesso modo, il mimo sarà

¹⁵⁷Luciano, *Del ballo*, in *Tutti gli scritti*, op. cit., p. 919.

¹⁵⁸*Ivi*, p. 925.

veramente efficace quando ciascuno vedrà in lui, «come in uno specchio, ciò che egli suole sentire e fare». ¹⁵⁹

Come osserva Cometa è fondamentale «considerare parte integrante della storia dell'ékphrasis la storia mediale della produzione e riproduzione delle immagini. Questo vale sia sul piano delle profonde trasformazioni che l'ékphrasis subisce grazie alla presenza o meno di determinati supporti medialità (o anche solo dalla loro evocazione o desiderio, come abbiamo ricordato a proposito delle immagini in movimento) sia, a un livello più generale ma non meno determinante, sul piano della diffusione mediale delle immagini che dal Cinquecento a oggi ha letteralmente rivoluzionato la nostra percezione». ¹⁶⁰ Se pensiamo alle possibilità di espressione ecfrastriche in un contesto come quello teatrale, ci accorgeremo di quanto sia importante, per capire la scena contemporanea, tentare un percorso d'analisi sulla traccia di questa indicazione di Cometa.

Tra i primi ad aver affiancato la storia mediale allo studio sulle immagini è lo storico dell'arte Hans Belting che ha messo al centro del suo studio *antropologico* il nesso immagine-medium-corpo. Quando, nei paragrafi successivi, si farà riferimento al *medium* e ai corpi, essi andranno pensati nell'ottica da lui proposta:

Si deve quindi intendere *medium* non nel suo significato abituale, ma nel senso di uno strumento grazie al quale le immagini vengono trasmesse, mentre *corpo* significa sia corpo che agisce sia quello che percepisce, da cui le immagini dipendono non meno che dai loro rispettivi media. Ovviamente non parlo di media in sé, né di corpo in sé. Entrambi hanno subito continue trasformazioni (il che ci permette di parlare di una storia delle tecnologie visive, così come ci è anche familiare l'idea di una storia della percezione), ma nella loro sempre mutevole presenza *hanno mantenuto il loro posto* nella circolazione delle immagini. ¹⁶¹

2. L'ékphrasis performata

-dall'esplorazione di una galleria d'arte moderna-

2.1. *Promenades de l'œil et pantomime: l'ékphrasis di Diderot*

Diderot, per raccontare il quadro di Fragonard, *Corésus et Callirhoé*, nel *Salon* del 1765, inventa una situazione ad incastri molto interessante. Dopo aver letto Platone, dice di aver fatto un sogno

¹⁵⁹Ivi, p. 935.

¹⁶⁰M. Cometa, op. cit., p. 71.

¹⁶¹H. Belting, art. cit., p. 81.

strano: egli si trovava in una caverna del tutto simile a quella del celebre mito raccontato nel settimo libro della *Repubblica*, costretto, insieme a una moltitudine, a dare le spalle all'ingresso del luogo e a rivolgere lo sguardo su un'immensa tela di cui era tappezzata la parete di fondo. Dietro di lui c'erano uomini provvisti di figure trasparenti e colorate che, grazie a una luce proiettata alle loro spalle, potevano «fournir à la représentation de toutes les scènes comiques, tragiques et burlesques de la vie». ¹⁶² Si realizza un teatro d'ombra e sotto gli occhi degli spettatori le immagini sembrano ancor più reali quando ad esse vengono aggiunte le voci: «derrière la toile» c'erano «d'autres fripons subalternes, aux gages des premières, qui prêtaient à ces ombres les accents, les discours, les vraies voix de leurs rôles». ¹⁶³ Ecco creato il dispositivo per una messa in scena di immagini e suoni, la sorgente dei quali viene posta da Diderot addirittura in due punti opposti e distanti, davanti e dietro la tela: la novella caverna platonica, diventata esplicitamente un dispositivo per la visione teatrale, tiene separati, così come avviene nella pantomima, i corpi dalle voci.

Diderot quindi passa a descrivere le diverse scene, che egli chiama quadri, che vede susseguirsi sulla tela a differenti intervalli. In primo luogo un giovane uomo in abiti sacerdotali che si ubriaca con un gruppo di donne con le quali poi corre per le strade spaventando gli abitanti a causa di un'ebbrezza folle. Nel secondo quadro è l'ebbrezza d'amore a muovere il sacerdote che si rivolge appassionato a una delle giovani donne che non risponde però in alcun modo al suo furore amoroso. A questo punto la scena si riempie di comparse e padri, madri, bambini cercano di far rientrare nei ranghi le ragazze ebre e i giovani che si sono uniti in quella folle parata: la scena finisce per confondere i piani della gioia e del dolore. Diderot salta un passaggio: Coreso, sacerdote di Bacco innamorato di Calliroé che lo respinge, si rivolge al suo dio per chiedere il suo aiuto e Dioniso punisce gli abitanti della città con un'epidemia di follia. È questa la scena a cui sta alludendo e in questo senso si spiegano queste righe della descrizione:

Au milieu de ce tumulte, quelques vieillards que l'épidémie avait épargnés, les yeux baignés de larmes, prosternés dans un temple frappaient la terre de leur fronts, embrassaient de la manière la plus suppliante les autels du dieu, et j'entends très distinctement le dieu ou peut-être le fripon subalterne que était derrière la toile, dire: *Qu'elle meure, ou qu'un autre meure pour elle.* ¹⁶⁴

Nel sogno diderotiano, benché i meccanismi della messa in scena siano esplicitati fin dall'inizio, la realtà e la finzione si confondono e la voce potrebbe essere del dio come di qualcuno che si trova dietro la tela. Dopo le descrizioni di queste scene, come quadri distinti, Grimm, interlocutore di Diderot, osserva come esse possano riempire una galleria intera. Ma proprio dopo questa

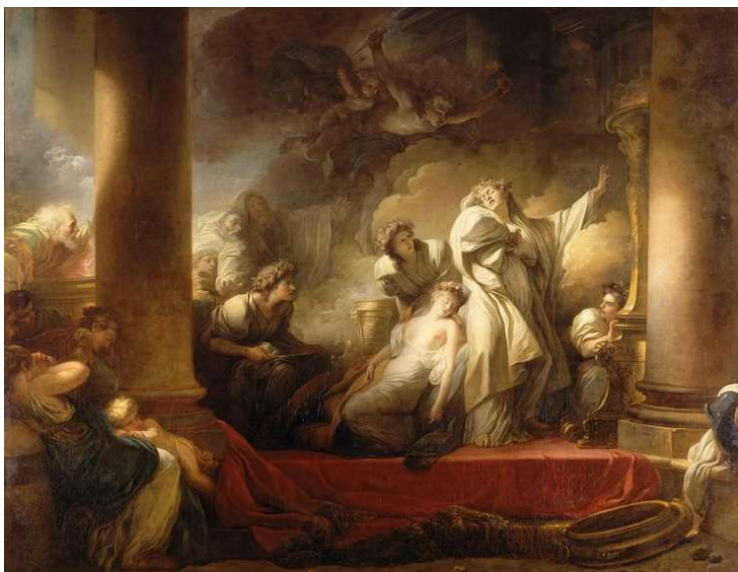
¹⁶²Denis Diderot, *Salons*, textes choisis, présentés, établis et annotés par Michel Delon, Paris, Gallimard, 2008, p. 152.

¹⁶³*Ibidem*.

¹⁶⁴*Ivi*, p. 154.

osservazione, alla quale il filosofo risponde chiedendo di pazientare («Attendez, attendez, vous n'y êtes pas»), inizia la descrizione della scena capitale che altro non è che una magistrale *ékphrasis* dell'opera di Fragonard, *Corésus et Callirhoé*, dove ad essere rappresentata è la scena in cui il sacerdote Coreso si immola per salvare Calliroé che doveva essere immolata (se nessuno si presentava al suo posto) per porre fine alla follia diffusa nella città.

Diderot, grazie all'espedito del sogno, costruisce quindi una vera e propria drammaturgia per quadri scenici che, nella successione e nel montaggio finali, vanno a costruire il quadro che egli aveva visto nel *Salon*.¹⁶⁵



Fragonard, *Le grand prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé*, 1765, Parigi, Musée du Louvre

Mentre Filostrato passeggia nelle sale di un'antica galleria napoletana, Diderot, dal 1759 al 1781, scrive nove *Salons* in cui racconta, per chi non poteva essere a Parigi, le esposizioni di quadri o sculture organizzate dall'*Académie royale de peinture et de sculpture*. I *Salons* sono una celebre opera ecfrastica in cui si perdono i confini di genere: la critica d'arte si fa narrazione, dramma, riflessione filosofica; i toni del discorso prendono la veste della satira, della prosopopea, del

¹⁶⁵Séverine Laborie, per presentare l'opera di Fragonard a quanti vi accedono dal sito del Musée du Louvre, parla di una pittura che nasce a stretto contatto con la messa in scena e scrive: «Fragonard a pu trouver la source de cette scène dramatique au théâtre et à l'opéra, où l'adaptation de Pierre-Charles Roy fut jouée plusieurs fois au cours du siècle. Mais sa culture est d'abord picturale et c'est surtout dans *Le Sacrifice d'Iphigénie* de Carle van Loo (Potsdam) qu'il faut rechercher les origines de cette composition, ainsi que dans *La Mort de Virginie* de Doyen (Parme), qui avait triomphé au Salon de 1761. Fragonard compose ce tableau comme une pièce de théâtre. La tragédie se déroule en présence de spectateurs, sous l'éclairage violent d'une lumière surnaturelle. Le temple se transforme en plateau: la scène est calée entre deux colonnes, le sol légèrement surélevé forme une estrade couverte d'une étoffe rouge frangée d'or. Les gestes des deux héros sont pleins d'emphase, Callirhoé s'évanouit tandis que Corésus se transperce la poitrine, survolé par les figures allégoriques du Désespoir et de l'Amour». Si veda: <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-grand-pretre-coresus-se-sacrifie-pour-sauver-callirhoe>. Ultimo accesso 15/11/2015.

melodramma, del saggio. Oltre alle descrizioni dei quadri, Diderot fornisce indicazioni sulle strategie ecfrastiche da seguire perché chi legge possa davvero ricostruire nella propria mente la visione. Nei suoi *Pensées détachées sur la peinture*, scrive:

Dans la description du tableau, j'indique d'abord le sujet; je passe au principal personnage, de là aux personnages subordonnés dans le même groupe; aux groupes liés avec le premier, me laissant conduire par leur enchaînement; aux expressions, aux caractères, aux draperies, au coloris, à la distribution des ombres et des lumières, aux accessoires, enfin à l'impression de l'ensemble. Si je suis un autre ordre, c'est que ma description est mal faite ou le tableau mal ordonné.¹⁶⁶

O ancora, in apertura del *Salon* del 1767, scrive:

C'est une assez bonne méthode, pour décrire des tableaux, surtout champêtres, que d'entrer sur le lieu de la scène par le côté droit ou par le côté gauche, et, s'avançant sur la bordure d'en bas, de décrire les objets à mesure qu'ils se présentent.¹⁶⁷

In termini spaziali, geometrici, Diderot presenta il percorso dello sguardo sulle opere, un percorso di lettura dell'immagine grazie al quale lo scorrere dell'occhio sull'opera diventa esperienza corporea. La componente che chiameremo performativa diventa poi essenziale per sostenere una scrittura che si immagina continuare delle conversazioni reali. Scrive Jean Seznec:

Le *Salon* de 1769 est écrit sous forme de lettres, celui de 1775, sous forme de dialogue. Au vrai, tous les *Salons* sont des conversations. Il les a causés avant de les écrire; il continue, en écrivant, de parler. L'écho de la discussion vibre encore; les interlocuteurs sont partis, mais Diderot réplique, argumente, interpelle toujours, comme si Grimm était toujours là, ou Galiani, ou le prince Galitzine, ou Madame Legendre. Le frémissement, l'accent, les inflexions de la parole vivante, voilà, plus encore que les métamorphoses littéraires, la source intarissable de la variété des *Salons*.¹⁶⁸

Ma l'aspetto performativo dei *Salons* si coglierà anche nel tipo di rapporto che essi stabiliscono con il lettore: la metafora del percorso, infatti, non è solo una metafora ma ha in sé una componente immaginaria reale. Michele Bertolini parla di uno «sforzo di proiezione topologica cui è invitato il lettore»¹⁶⁹ perché lo scopo di queste scritture sembra essere proprio l'inclusione dello spettatore nello spazio del quadro: si assiste cioè, per via letteraria, all'«incorporazione del corpo dell'artista e dello spettatore nello spazio dell'immagine, per il passaggio da un punto di vista esterno a un punto di vista interno all'immagine».¹⁷⁰ Il saggio di Bertolini, che analizza la questione della “lateralità”

¹⁶⁶*Pensées détachées sur la peinture*, in *Ivi*, p. 448.

¹⁶⁷*Ivi*, p. 352.

¹⁶⁸Jean Seznec, *Introduction à D. Diderot, Salons*, vol. I, Oxford University Press, 1957, p. 14.

¹⁶⁹Michele Bertolini, *Percorsi dello sguardo. Il problema della lateralità delle immagini artistiche nei Salons di Diderot*, in «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», vol. V, n. 2, 2012, p. 69.

¹⁷⁰*Ivi*, p. 70.

dell'immagine, ossia le implicazioni sottese alla scelta di dichiarare il lato da cui si accede all'opera per descriverla (Diderot privilegia generalmente il lato destro), ripercorre i principi ecfraistici su cui si reggono i *Salons*: dalle forme di descrizione delle opere condizionate dalle forme della memoria, ai tentativi di ricreare l'esperienza visiva e corporea dando l'illusione di una presenza.

Nell'introduzione al *Salon* del 1765, Diderot scrive: «Je vous décrirai les tableaux, et ma description sera telle qu'avec un peu d'imagination et de goût on les réalisera dans l'espace et qu'on y posera les objets à peu près comme nous les avons vus sur la toile».¹⁷¹ Lo spazio è ancora uno spazio mentale, ma il passo che porterà a incarnare quello spazio in una visione teatrale è breve. Il lettore, nelle descrizioni di Diderot, si trova incorporato nell'opera secondo tecniche che egli elenca in svariati punti dei *Salons* e che fanno soprattutto riferimento al modo di rendere lo spazio pittorico per mezzo della scrittura ecfraistica.

«Se esaminiamo queste cose come un dramma, è messa in scena in un piccolo spazio una grande tragedia, se invece le guardiamo come un quadro vi vedrai più dettagli» aveva detto Filostrato sintetizzando il senso di un'applicazione delle retoriche ecfraistiche al teatro. Non è certo sufficiente definire il teatro come un luogo in cui si producono immagini perché è questa una prerogativa anche di altre arti, ma si può senz'altro dire che a teatro le immagini possono essere scomposte e ricomposte in una distribuzione temporale che segue lo sviluppo delle scene.

Quando Mengaldo tratta dei possibili accostamenti analogici che intervengono nel discorso ecfraistico, la frequenza dei quali si spiega facilmente considerando la qualità di un discorso che ha piena coscienza della «metaforicità» dell'opera d'arte, scrive a proposito delle comparazioni con il teatro:

Gli accostamenti ora segnalati [Mengaldo ha parlato nei capitoli precedenti dei raffronti tra artisti, tra arte pittorica e scultura o arte plastica in generale e delle analogie con la filologia e la letteratura] tendono di solito a cogliere complessivamente un'atmosfera espressiva, mentre i precedenti, di solito, a dare evidenza a un dettaglio. Altra cosa sono le comparazioni col teatro che invece guardano globalmente alla composizione dell'opera – o alla sua decomposizione -, alla struttura, o piuttosto all'espressività gesticolante che forza la struttura e ne deborda, e insomma alle warburghiane *Pathosformeln*; Kant diceva, 325: «l'artista fa parlare la cosa stessa quasi mimicamente». Cominciando ancora da Lanzi, 306: «quasi come i tragici delle scene»; proseguendo con Burckhardt 694: «i suoi [del Mazzoni] gruppi hanno bisogno di essere disposti entro una nicchia, come se fossero a teatro», 1004, splendidamente, sulla *Messa di Bolsena* di Raffaello, col miracolo concentrato in una macchia: «Sarebbe a un dipresso come se un autore drammatico dovesse far culminare la sua commedia nel fatto che un anello è stato scambiato per un altro, o qualcosa di simile che scenicamente può solo apparire».¹⁷²

171D. Diderot, *Salons*, op. cit., p. 101.

172P. V. Mengaldo, *Tra due linguaggi*, op. cit., pp. 49-50.

Come già diceva Filostrato, cioè, nel comparare teatro e opera pittorica, si privilegia una visione globale dei fatti, che significa riconoscere nella rappresentazione condensata «in un piccolo spazio» la stratificazione temporale di avvenimenti che è lo svolgimento della grande tragedia. Ed è chiaramente alludendo a questa capacità di cogliere la dialettica tragica in uno stato di arresto che Mengaldo richiama le formule di *pathos* warburghiane. Il critico poi prosegue con esempi che vanno da Fromentin a Gombrich, da Shearman a Rodin.

Quando si parla di *ékphrasis* e teatro, quindi, il riferimento è in genere a questo: il teatro viene trattato come un serbatoio di metafore per la descrizione dell'opera d'arte, ma quello che l'*ékphrasis* può esplicitare della teatralità è molto più profondo e di altro tipo. Dalle caratteristiche elencate nei capitoli precedenti, si dovrebbe insomma accogliere senza esitazione quanto segue:

[...] darà natura ecfraistica al suo discorso quel narratore che intende far scattare nel lettore il desiderio di entrare per così dire nella narrazione, di identificarsi con uno dei personaggi, di abitare la situazione descritta. La descrizione ecfraistica non è mai neutra ma coinvolge il lettore come accade a teatro, ed è precisamente questo coinvolgimento del lettore nel testo, nel testo rappresentato con le parole, a fare dell'*ékphrasis* la forma di scrittura più vicina alla rappresentazione drammatica.¹⁷³

Per valutare che cosa effettivamente accada sulle scene teatrali, si potrebbe tentare una semplificazione del ragionamento, declinando il rapporto *ékphrasis*-teatro su tre versanti: ci sono le forme dell'*ékphrasis* assunte dalle didascalie teatrali, grazie alle quali la scena viene scomposta e ripercorsa nei suoi elementi di dettaglio; ci sono i discorsi ecfraistici in scena, ossia quei discorsi riconducibili a voci che contengono visioni e ci sono infine le possibilità dell'*ékphrasis* performata vere e proprie, in base alle quali i principi di costruzione drammaturgica delle scene sono riconducibili a moduli ecfraistici.

Non stupirà che, nei paragrafi successivi, proprio quando il teatro diventa il soggetto primo dell'analisi, i riferimenti rimangano di natura interdisciplinare. Del resto si stanno qui proponendo chiavi di lettura per le scene contemporanee che sono notoriamente all'insegna di un marcato attraversamento dei confini disciplinari, di un'ibridazione di forme che porta alcuni studiosi a rimettere in discussione quasi tutti i termini di definizione del genere teatrale. Facendo una sintesi del panorama europeo degli ultimi decenni, Aleksandra Jovićević parla ad esempio di «produzioni teatrali basate sulla pura improvvisazione (Forced Entertainment, Rene Pollesch, Rachide Ouramdane), danza con testo (Costanza Macras, Jérôme Bel), installazioni e performance al posto di lavori “plastici” (Studio Azzurro), proiezioni video trasformate in cicli di affreschi (Bill Viola),

¹⁷³Lidia Palumbo, *Portare il lettore nel cuore del testo. L'ekphrasis nei dialoghi di Platone*, in «Estetica. Studi e ricerche», rivista semestrale, 1/2013, p. 37.

immagini fotografiche e dipinte che diventano figure viventi (Heiner Goebbels, Societas Raffaello Sanzio, Alvis Hermanis) o sculture che si trasformano in show ipermediali (Giebbels) ecc.».¹⁷⁴

Non si entrerà nello specifico di questi temi, ma è evidente che un certo uso dell'immagine in scena, un uso che qui definiremo ecfrastrico, diventa un elemento imprescindibile per la spettacolarità contemporanea, anche teatrale. Si cercherà quindi di vedere che cosa c'è sotto a quest'uso, da un punto di vista teorico prima di tutto, evitando letture semplicistiche: l'immagine non è solo ciò che viene proiettato sugli schermi saliti sulla scena e quello che con essi si può fare; l'immagine, a teatro, è prima di tutto un percorso mentale che può esistere anche in forma scritta; è una modalità di trasmissione della memoria e un sintomo di costruzione di immaginari.

L'ékphrasis e gli studi teatrali convergono sul tema dello sguardo: quello dello spettatore prima di tutto, così per come esso viene condotto a seconda di scelte poetiche, estetiche, registiche, attoriali. In una delle formulazioni più riuscite di Cometa l'ékphrasis è definita come «il luogo dell'incarnazione dello sguardo in letteratura (sguardi dello scrittore, del lettore, dei personaggi, degli spettatori) e, attraverso la deissi e la messa in scena del *setting* ecfrastrico, anche un luogo importante per indagare gli aspetti *performativi* della narrazione».¹⁷⁵

Riconoscere l'onnipresenza dello spettatore nelle retoriche ecfrastriche che, con un contributo immaginativo, completa la visione suggerita, significa inserire il processo narrativo all'interno di una logica teatrale in cui la produzione di senso si stabilisce proprio nella dialettica autore-spettatore. In ogni caso è probabilmente l'elemento temporale, di lessinghiana memoria, a consentire una trattazione dell'ékphrasis in ambito teatrale: lo sviluppo di un atto visivo o narrativo nel tempo condiviso è infatti fondamento dell'arte performativa. Ragghianti definì l'arte teatrale pura «arte figurativa»¹⁷⁶ e, cercando di cogliere le differenze tra le arti sulla base di una prospettiva temporale, scriveva:

Il tempo è un elemento imprescindibile, costitutivo, dell'arte del teatro-spettacolo, come del cinematografo: per i quali si potrà dire, e si potrà convenire, che il linguaggio è figurativo, ma bisognerà aggiungere che esso non è configurato allo stesso modo che in una pittura o in una scultura, perché in queste ultime non interviene, come valore essenziale, il tempo. La visibilità (linee, forme, colori, ecc.) del teatro e del cinema realizza invece la sua costruzione e la sua determinazione in un ritmo specialissimo che è il tempo. [...]

174Aleksandra Jovičević, *Nuove prassi della regia nel teatro contemporaneo e nelle arti performative: Estetica e Inestetica*, in Biblioteca Teatrale *I modi della regia nel nuovo millennio*, luglio-dicembre 2009, Roma, Bulzoni.

175M. Cometa, op. cit., p. 106.

176Ragghianti scrive: «Il linguaggio espressivo caratteristico dell'arte del teatro-spettacolo, in quelle forme in cui la siamo andata indagando, è di natura essenzialmente “visiva”, per quanto riguarda l'immediatezza della sua qualità (come nella pittura e nella scultura): sempre astrattamente, o generalmente che si dica, è proprio dire di questo linguaggio, in quanto anch'esso processo costitutivo della visibilità, che è anch'esso un linguaggio “figurativo”. L'arte del teatro intesa in questa forma è dunque “arte figurativa”». In C.L. Ragghianti, *Arti della visione. Spettacolo*, Torino, Einaudi, 1976, p. 19.

Bisogna osservare che una pittura o una scultura non esistono, per lo spettatore, per colui che contempla criticamente (cioè ricostruisce quel processo, quel travaglio di realizzazione formale – che gli appare nella sua compatta e coagulata conclusione – in tutti i suoi elementi) fulmineamente. Con un'occhiata, per quanto magica, non si esaurisce un'opera d'arte in tutta la completa complessità dei suoi rapporti, nella sua storia insomma, che bisogna ritrovare e rideterminare al modo stesso che avvenne per l'artista. Dunque l'opera d'arte deve essere motivata, ripercorsa, «svolta», dallo spettatore. Dunque il tempo, come elemento attivo, come «tempo ideale», è presente anche in una pittura, o in una scultura: la sua materializzazione (che poi si può anche computare, calcolare in elementi di durata, ore, minuti, libri, pagine, parole) c'è pure, benché non conti affatto, criticamente o artisticamente, e non possa assurgere, in nessun senso, a un problema effettivo, se non eventualmente per un cronologo, statistico maniaco. Nel cinema, o nel teatro-spettacolo (come nella musica) lo svolgimento figurativo è presentato allo spettatore snodato, in cammino, e se ne assume meglio, e più facilmente per ciò, la durata, che è materializzazione – esistente in ogni forma d'arte, del resto – del ritmo figurativo ispiratore: che se si vuole chiamar tempo si deve allora chiamare «tempo ideale».¹⁷⁷

Il sogno diderotiano coincide con questo processo di svolgimento figurativo: l'opera di Fragonard stimola un sogno i cui quadri scenici in movimento corrispondono alla storia implicita nel “tempo ideale” della pittura. Anche l'opera d'arte quindi presuppone una progressione dello sguardo che si sviluppa nel tempo e la fruizione dell'oggetto artistico viene letta in una dinamica performativa: del resto «un tableau n'est jamais immobile, puisque l'oeil qui le contemple a toute liberté en se déplaçant de déjouer sa perspective, de nuancer ses lumières; le tableau attend toujours que l'oeil le dramatise».¹⁷⁸

Se pensiamo l'ékphrasis come svolgimento dell'immagine, potremo pensare il teatro – quello stesso che Diderot presenta nel suo sogno – come il luogo che rende espliciti i meccanismi di tale svolgimento, immettendoli in una temporalità visibile. In più, a teatro, la conduzione dello sguardo, almeno a livello teorico, viene sottratta alla visione del singolo: lo sguardo di uno spettatore è lo sguardo di tutti gli spettatori, nel momento in cui viene condotto da una scelta “registico-compositiva” di cui lo spettacolo si sostanzia. L'utilizzo in scena di schermi o altri supporti visivi andrà dunque letto in questo senso, trattandosi di mezzi che agiscono con lo scopo di condurre lo sguardo dello spettatore, di fatto modificandone la visione o tentando comunque di gestirla. Ciò significa giocare con la costruzione di punti di vista e prospettive alternativi, con la distribuzione della visione in una successione di istanti non aderenti al processo mimetico: il montaggio spettacolare può essere quindi elaborato a partire dall'uso dell'immagine in senso narrativo, declinazione prima della retorica ecfrastica.

Ma torniamo a Diderot, le cui riflessioni sono senz'altro un ottimo punto di partenza per il

¹⁷⁷Ivi, pp. 19-20.

¹⁷⁸Olivier Py, *Preface a Le tableau vivant ou l'image performée*, op. cit., p. 9.

trattamento del rapporto tra teatro e arti figurative. Il filosofo trattava il sistema delle Belle Arti come unità, definendo somiglianze e differenze sulla base della questione temporale e dell'istante temporale in particolar modo:

Nella comparazione tra linguaggio verbale, linguaggio gestuale e linguaggio delle immagini, tra la loro maggiore o minore efficacia in rapporto all'espressione, emerge il ruolo privilegiato dell'istante temporale. Di fatto il valore del linguaggio dei gesti risiede nella sua espressività, nel suo carattere prevalentemente metaforico, nella sua immediatezza percepibile alla vista e quindi anche nella sua specificità e intraducibilità in altri linguaggi. “Diderot vi arriva grazie ad alcuni confronti tra il linguaggio verbale e l'uso del linguaggio gestuale a teatro, cioè, meglio, tra i testi di alcune tragedie [...] e i gesti e le pantomime cui ricorre l'attore sulla scena per rappresentare i momenti culminanti dell'intreccio tragico, gesti che riescono a creare situazioni e immagini fortemente patetiche, caratterizzate da un'intensa tensione emotiva ed espressiva – ciò che Diderot chiama 'sublime di situazione' o 'sublime di gesto’”.¹⁷⁹

Potremmo pensare che questi momenti sublimi corrispondano sostanzialmente agli *schemata* di cui si è parlato poco sopra: pose e atteggiamenti plastici che Diderot chiamava *tableaux*, al servizio dell'immediatezza dello sguardo, di quell'attimo della visione che, tanto di fronte a un quadro quanto di fronte a una scena teatrale, coglie, nell'istante temporale, il senso ultimo, l'essenza. In un dibattito settecentesco che definiva i termini della distinzione tra arti della parola (letteratura, teatro) e arti figurative, all'interno del quale la posizione più nota, lo si è visto, è quella di Lessing, Diderot stabilisce le regole della rappresentazione svelando le singole parti del teatro che «concorrono alla formazione di un tutto organico, unitario, fruibile e godibile anche nell'istantaneità».¹⁸⁰ Queste idee hanno giocato un ruolo fondamentale nelle riflessioni su quella forma mista che è il *tableau vivant*, forma normalmente collocata tra due poli individuati dallo stesso Diderot, il *coup de théâtre* e il *tableau*.¹⁸¹ Tale opposizione, però, non è così ovvia; ma a questo arriveremo soltanto dopo essere passati, per così dire, attraverso “la cornice” che contiene “il quadro”, una delle opere teatrali più celebri di Diderot. *Le fils naturel* è un dramma contenuto appunto in una cornice teorico-narrativa: Diderot, attraverso l'organizzazione della scrittura su più livelli, costringe ad interrogarsi sul rapporto realtà-finzione. Dorval, personaggio della commedia e interlocutore, nella cornice, dello stesso Diderot, è una sorta di doppio dell'autore dalle movenze romantiche. La commedia che noi vediamo, ci dice Diderot nell'introduzione, è la trascrizione di ciò che egli vide in casa di Dorval: la commedia è la risposta di Dorval al desiderio del padre ormai morto di trasmettere idee, valori, sentimenti familiari di generazione in generazione. Il dialogo tra Dorval e il padre era stato il

179Maddalena Mazzocut-Mis, *Teatro e arti figurative in Denis Diderot*, in Camilla Guaita (a cura di), *Teatro e arti visive*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 15-21. Per la citazione interna si veda: Massimo Modica, *L'estetica di Diderot*, Roma, Antonio Pellicani Editore, 1997, p. 176.

180Ivi, p. 20.

181Si veda Bernard Vouilloux, *Le geste dans le tableau vivant. Des arts de la scène à la photographie*, in *Le tableau vivant ou l'image performée*, op. cit., pp. 121-134.

segunte:

«Une pièce, mon père!...»

*Oui, mon enfant. Il ne s'agit point d'élever ici des tréteaux, mais de conserver la mémoire, d'un événement qui nous touche, et de le rendre comme il s'est passé... Nous le renouvellerions nous-mêmes, tous les ans, dans cette maison: dans ce salon. Les choses que nous avons dites, nous les redirions. Tes enfants en feraient autant, et les leurs, leurs descendants. Et je me survivrais à moi-même, et j'irais converver ainsi, d'âge en âge, avec tous mes neveux... Dorval, penses-tu qu'un ouvrage qui leur transmettrait nos propres idées, nos vrais sentiments, les discours que nous avons tenus dans une des circonstances les plus importantes de notre vie, ne valut pas mieux que des portraits de famille qui ne montrent de nous qu'un moment de notre visage.*¹⁸²

La commedia sostituisce il ritratto di famiglia: lì dove il dipinto ridurrebbe un'intera vita a un'espressione del volto che esprime un istante puntuale, lo sviluppo drammatico, con la distribuzione del discorso e del pensiero in una sequenza temporale, consentirebbe invece una resa più consona, più rispettosa, delle idee e dei sentimenti elaborati in una vita.

Se quindi, in questo frangente, la possibilità di distribuire nel tempo l'evoluzione del pensiero fa del teatro un *medium* che sembra superare la pittura, scopriremo che le definizioni non sono così nette. In un dialogo del *Premier Entretien* tra lo stesso Diderot e Dorval, la densità del pensiero teorico diderotiano sul concetto di *tableau* emerge nel giro di poche battute. Dorval (che non dobbiamo dimenticare essere un doppio di Diderot) afferma di preferire i quadri ai colpi di scena:

MOI Mais quelle différence mettez-vous entre un coup de théâtre, et un tableau?

DORVAL J'aurais bien plus tôt fait de vous en donner des exemples que des définitions. Le second acte de la pièce s'ouvre par un tableau, et finit par un coup de théâtre.

MOI J'entends. Un incident imprévu qui se passe en action et qui change subitement l'état des personnages, est un coup de théâtre. Une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau.

DORVAL À peu près.¹⁸³

Dorval sostiene per esempio che, in un momento di alta sofferenza sua e di Clairville, i due abbiano dato vita a un quadro di sofferenza condivisa molto vera, che ha potuto essere resa nel salotto in cui ha preso vita la commedia ma che non sarebbe potuta avvenire in scena:

DORVAL Convenez que ce tableau n'aurait point eu lieu sur la scène; que les deux amis n'auraient osé se regarder en face, tourner le dos au spectateur, se grouper, se séparer, se rejoindre; et que toute leur action aurait été bien compassée,

¹⁸²Denis Diderot, *Le drame bourgeois*, édition critique et annotée par Jacques Chouillet et Anne-Marie Chouillet, Paris, Hermann, 1980, p. 16.

¹⁸³*Ivi*, p. 92.

bien empesée, bien maniérée, et bien froide.

MOI Je le crois.

DORVAL Est-il possible qu'on ne sentira point que l'effet du malheur est de rapprocher les hommes, et qu'il est ridicule, surtout dans les moments de tumulte, lorsque les passions sont portées à l'excès, et que l'action est la plus agitée, de se tenir en rond, séparés, à une certaine distance les uns des autres, et dans un ordre symétrique?

Il faut que l'action théâtrale soit bien imparfaite encore, puisqu'on ne voit sur la scène presque aucune situation dont on pût faire une composition supportable en peinture. Quoi donc! La vérité y est-elle moins essentielle que sur la toile? Serait-ce une règle, qu'il faut s'éloigner de la chose à mesure que l'art en est plus voisin, et mettre moins de vraisemblance dans une scène vivante, où les hommes mêmes agissent, que dans une scène colorée, où l'on ne voit, pour ainsi dire, que leurs ombres?

Je pense, pour moi, que si un ouvrage dramatique était bien fait et bien représenté, la scène offrirait au spectateur autant de tableaux réels, qu'il y aurait dans l'action de moments favorables au peintre.¹⁸⁴

Il quadro, che non deve sottostare alla spazialità imposta dal palcoscenico, sarebbe un avvicinamento al vero: gli attori non avrebbero occupato posizioni predefinite nello spazio ma, coinvolti in atteggiamenti naturali, sarebbero stati sottratti alla fissità e alla geometria innaturale che Diderot sentiva pervasive nelle scene teatrali che arrivavano dal XVII secolo.¹⁸⁵

Leggendo di seguito le due citazioni, ci si accorgerà che non sembra poi così semplice, sulla base delle definizioni proposte, stabilire quando si tratta di un *coup de théâtre* e quando di un *tableau*. Scrive a questo proposito Pierre Frantz:

Dorval propose une acception de «tableau» qui correspond à un début d'acte qui fait une place essentielle au jeu muet; le philosophe étend la définition à un dispositif tout autant pictural mais intervenant à un moment où l'intensité énergétique de l'action, l'émotion, par conséquent doit atteindre à son comble.¹⁸⁶

Da qui, Frantz propone una distinzione in *tableau stase* e *tableau comble*, una distinzione che si determina per la manifestazione di diversi gradi di *enargeia* in una diversa temporalità:

La différence entre «tableau stase» e «tableau comble» relève de leur insertion syntagmatique, de la qualité, de la quantité d'énergie que leur confère leur place dans la pièce. Le tableau est un ensemble synchronique qui se manifeste dans la diachronie nécessaire de la représentation. Sa nature essentiellement paradigmatique apparente le tableau au plan du cinéma ou à la séquence. Un «plan-séquence» plus ou moins long dans la mesure où l'action et le verbe s'y inscrivent.¹⁸⁷

184Ivi, p. 93.

185Diderot aveva ben presente la differenza tra la pratica recitativa francese del tempo che, espressione di un teatro di parola, disponeva gli attori in semicerchio sul palco, e la pratica recitativa italiana che prevedeva, al contrario, una recitazione *toto corpore*.

186Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 155.

187Ivi, p. 157.

Quest'idea di una forma “sincronica” che si situa all'interno di uno sviluppo diacronico è un principio ecfrastico che si fa performativo. Se l'ékphrasis di parola sviluppa nella diacronia del linguaggio un oggetto che, visivamente, si dà in un solo istante, l'ékphrasis performata, quando si esprime in forma di *tableau*, può arrestare lo sviluppo temporale del dramma, senza però sottrarsi totalmente a un rapporto di tensione con la dimensione temporale.

Il *tableau stase*, allora, si dà perlopiù come una scena su cui, in simultanea, possono darsi più azioni pantomimiche: assumeremo infatti che «le model auquel Diderot pense lorsqu'il conçoit le récit au théâtre est celui de l'action dans la peinture» e che «les exigences du récit dans la peinture ont conduit les peintres, Poussin notamment, à une élaboration simultanée qui se substitue à la diachronie narrative».¹⁸⁸ Il *tableau comble*, invece, si darebbe come espressione di un momento di climax che sfiora l'ineffabile e, in questo senso, nella lettura che ne dà Frantz esso è espressione di un'estetica del sublime:

Le tableau-comble est né au croisement de l'*énergétique* sensualiste de Diderot et de l'esthétique du sublime. Il organise la plupart du temps l'ensemble des personnages autour d'une pantomime centrale, souvent silencieuse, qui manifeste un comble du pathétique ou un comble du sublime.¹⁸⁹

E ancora, poco dopo, lo studioso aggiunge:

Le tableau permet d'inscrire le fantasme sur la scène et de plier les éléments de réalité qu'elle contient à ses lois. [...] Le tableau permet à l'œil une extériorité fictive qui lui permet de sentir un instant sa vraie position, dans le tableau et simultanément hors de lui. C'est bien à le déni fondateur de la théâtralité. Le tableau-comble n'a pas fonction d'illusion mimétique au sens du réalisme mais il donne au réel de la scène les couleurs du fantasme ou de l'icône. Il donne à sentir le quatrième mur comme une séparation intérieure. Il ressortit autant à la représentation qu'à la présentification de l'invisible: le moment de l'élévation n'est-il pas à la messe celui d'une semblable suspension où l'invisible fait sentir sa présence. Tel est le paradoxe du visible à son comble.¹⁹⁰

La proposta scenica di Diderot presupponeva una presa di distanza dalla recitazione drammatica artificiale della tradizione francese i cui attori sembravano sempre rivolgersi frontalmente al pubblico presente in sala. Da qui il consiglio di recitare immaginando un vero e proprio muro sul bordo della scena (la quarta parete), quasi a negare la presenza del pubblico a favore di una recitazione più vera. In realtà più che negata, la presenza del pubblico andava ignorata per moltiplicarne, in questo modo, gli sguardi: recitare come se si fosse in salotto significava, secondo

188Ivi, p. 165. Si aprirebbe qui la questione della costruzione spettacolare per scene simultanee che porterebbe però troppo lontano e per la quale si rimanda dunque alle pagine di P. Frantz che si stanno qui citando.

189Ivi, p. 168.

190Ivi, p. 182.

Diderot, recitare immaginando che il pubblico potesse gettare il proprio sguardo a trecentosessanta gradi, cogliendo i gesti da un lato qualsiasi, proprio come nella vita reale. Egli auspicava una recitazione più libera, non vincolata dalle convenzioni, più espressiva, in una parola, più naturale ed è significativo che sia il grado di “pittoricità” a definire la riuscita teatrale in un senso di verità. Mme Riccoboni, che era donna di spettacolo e che aveva letto *Le fils naturel* e *Le père de famille*, a Diderot, che aveva a suo dire superato ogni limite immaginando proprio la possibilità per gli attori di recitare anche dando le spalle al pubblico, scriveva:

Le théâtre est un tableau, d'accord, mais c'est un tableau mouvant dont on n'a pas le temps d'examiner les détails. Je dois présenter un objet facile à discerner et changer aussitôt. La position des acteurs toujours debout, toujours tournés vers le parterre vous paraît gauche, mais ce gauche est nécessaire pour deux raisons. La première c'est que l'acteur qui tourne assez la tête pour voir dans la seconde coulisse, n'es entendu que du quart des spectateurs. La seconde c'est que dans une scène intéressante, le visage ajoute à l'expression; qu'il est des occasions où un regard, un mouvement de tête peu marqué fait beaucoup; où un souris fait sentir qu'on se moque de celui qu'on écoute, ou qu'on trompe celui auquel on parle; que les yeux levés ou baissés marquent mille choses, et qu'à trois pieds des lampes un acteur n'a plus de visage.¹⁹¹

Ritorna la questione temporale, letta dalla prospettiva della fruizione: ancora in linea con il pensiero di Filostrato, nel quadro si avrebbe il tempo di esaminare i particolari, mentre l'arte teatrale costringerebbe a un rapido sguardo d'insieme. Ma Diderot non teme che ci possano essere parti del corpo dell'attore che il pubblico non riesce a vedere: egli sa che anche un piccolo gesto, se fatto bene, con passione e verità, può scatenare l'immaginazione del pubblico. La recitazione non deve aggrapparsi all'espressione di un volto, ma l'attore deve essere in grado, attraverso i gesti, di suggerire anche ciò che non viene mostrato.¹⁹² Diderot cerca una sorta di concentrazione di verità teatrale.¹⁹³

191 *Lettre de Madame Riccoboni*, in Denis Diderot, *Le drame bourgeois*, op. cit., 435.

192 Si tratta di una riflessione perfettamente sovrapponibile alle riflessioni diderotiane prettamente storico-artistiche. In uno dei saggi in appendice al Salon del 1765 leggiamo: «Nessuno mi può togliere dalla testa che, in scultura, una figura che faccia bene quello che fa, fa davvero bene quello che fa, e di conseguenza non può non essere bella da ogni lato. Pretendere che riesca ugualmente bella da ogni lato è una sciocchezza. Cercare di introdurre tra le sue membra dei semplici contrasti formali, sacrificare ad essi la verità rigorosa dell'azione; questa è l'origine del meschino stile delle antitesi. Una scena ha sempre un aspetto, un punto di vista più interessante degli altri; bisogna osservarla da lì. Sacrificate pure a questo aspetto, a questo punto di vista tutti gli aspetti o punti di vista subordinati; è la cosa migliore». Si veda: Denis Diderot, *Saggi sulla pittura*, a cura di Guido Neri, Abscondita, Milano, 2004, p. 73.

193 Ancora, nei saggi d'appendice al Salon del 1765, troviamo le stesse considerazioni espresse però in ambito puramente pittorico. Diderot si scaglia contro l'imitazione di modelli presenti in carne ed ossa, ma costretti ad assumere le posizioni “da Accademia”: «Altro è una posa, altro è un'azione. Una posa è sempre falsa e meschina; un'azione è sempre bella e vera. Il contrasto, inteso male, è una delle fonti più funeste della maniera. Il solo contrasto vero è quello che nasce dalla sostanza dell'azione, o dalla diversità degli organi o dall'interesse. Guardate Raffaello, guardate *Le Sueur*; a volte essi mettono tre, quattro, cinque figure in piedi l'una vicino all'altra; e l'effetto è sublime. Alla messa o ai vesperi, dai Certosini, si possono vedere, su due lunghe file parallele, quaranta o cinquanta monaci; occupano gli stessi stalli; hanno la stessa funzione, portano le stesse vesti, eppure non ce ne sono due che si assomiglino; non andate a cercare altro contrasto che quello che li distingue. È quello vero: qualsiasi altro è meschino e falso». Si veda: Denis Diderot, *Saggi sulla pittura*, op. cit., p. 17.

Ma torniamo alla dichiarazione di Dorval e a una coperta che sembra essere troppo corta: se prima è il teatro a primeggiare sulla ritrattistica, ora l'arte pittorica sembra garantire una maggiore aderenza al vero. Le due arti si rincorrono, si superano, tornano ad allinearsi. Ma sarà la riflessione sulla pantomima ad assumere il senso della sintesi e della ritrovata unità: è nella scrittura della pantomima, capace di creare veri e propri fermi immagine, che risiede l'interesse di Diderot per il teatro:

Nous parlons trop dans nos drames, et conséquemment nos acteurs n'y jouent pas assez. Nous avons perdu un art dont les Anciens connaissaient bien les ressources. La pantomime jouait autrefois toutes les conditions, les rois, les héros, les tyrans, les riches, les pauvres, les habitants des villes, ceux de la campagne, choisissant dans chaque état ce qui lui est propre; dans chaque action ce qu'elle a de frappant. Le philosophe Timocrate qui assistait un jour à ce spectacle, d'où la sévérité de son caractère l'avait toujours éloigné, disait: *Quali spectaculo me philosophiae verecundia privavit?* Timocrate avait une mauvaise honte; et elle a privé le philosophe d'un grand plaisir. Le cynique Démétrius en attribuait tout l'effet aux instruments, aux voix, et à la décoration, en présence d'un pantomime qui lui répondit: "Regarde-mi jouer seul, et dis après cela de mon art tout ce que tu voudras." Les flûtes se taisent. Le pantomime jue; et le philosophe transporté s'écrie: "Je ne te vois pas seulement. Je t'entends. Tu me parles des mains."

Quel effet cet art joint au discours ne produirait-il pas? Pourquoi avons-nous séparé ce que la nature a joint? À tout moment, le geste ne répond-il pas au discours? Je ne l'ai jamais si bien senti qu'en écrivait cet ouvrage. Je cherchais ce que j'avais dit, ce qu'on m'avait répondu; et ne trouvant que des mouvements, j'écrivais le nom du personnage, et au-dessous son action.¹⁹⁴

Era proprio degli autori teatrali settecenteschi da un lato considerare l'elemento mimico come elemento fondante dell'arte della recitazione, dall'altro fare dell'azione gestuale un metro di giudizio per le qualità attoriali.

Dorval, per esprimere la pantomima, scrive le didascalie. Il gesto e il mimo sono elementi centrali per la rappresentazione drammatica del Settecento e Diderot mette in bocca a Dorval la definizione di questa sintesi tra possibilità del teatro e possibilità della pittura: «Une scène muette est un tableau, c'est une décoration animée».¹⁹⁵ A definire il quadro, esattamente come aveva fatto descrivendo le scene del sogno con cui abbiamo aperto il capitolo, è l'assenza di voce. La scena muta, affiancata a una scena parlata, darebbe così vita a una duplicazione di scene che si danno contemporaneamente e che, proprio grazie alla simultaneità, possono aspirare a sortire i migliori effetti. O ancora, in un'altra celebre formula, leggiamo: «Il faut écrire la pantomime toutes les fois qu'elle fait tableau».¹⁹⁶

La pantomima, a volte, può fungere da collante e rendere più espliciti i legami tra avvenimenti che

¹⁹⁴Diderot, *Le drame bourgeois*, op. cit., p. 101.

¹⁹⁵Ivi, p. 112.

¹⁹⁶Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, chap. XXI: «De la pantomime», in *Oeuvres complètes*, Le Club français du livre, III, 1970, p. 491.

tenderebbero a non esplicitare la correlazione esistente tra loro: il gesto, cioè, può anticipare sensazioni che vengono espresse, in forma narrativa, solo in un secondo momento:

DORVAL L'art dramatique ne prépare les événements que pour les enchaîner; et il ne les enchaîne dans ses productions, que parce qu'ils le sont dans la nature. L'art imite jusqu'à la manière subtile avec laquelle la nature nous dérobe la liaison de ses effets.

MOI La pantomime préparerait, ce me semble, quelquefois d'une manière bien naturelle et bien déliée.

DORVAL Sans doute; et il y en a un exemple dans la pièce. Tandis qu'André nous annonçait les malheurs arrivés à son maître, il me vint cent fois dans la pensée qu'il parlait de mon père; et je témoignai cette inquiétude par des mouvements sur lesquels il eût été facile à un spectateur attentif de prendre le même soupçon.¹⁹⁷

A proposito della danza, invece, Dorval dice:

DORVAL La danse? La danse attend encore un homme de génie. Elle est mauvaise partout, parce qu'on soupçonne à peine que c'est un genre d'imitation. La danse est à la pantomime, comme la poésie est à la prose, ou plutôt comme la déclamation naturelle est au chant. C'est une pantomime mesurée.¹⁹⁸

I quadri scenici, e la pantomima come espressione teatrale di essi, saranno elementi imprescindibili del nuovo genere di teatro proposto da Diderot, quella tragedia domestica e borghese la cui verità emerge da un intreccio semplice e naturale. Ma è nel *Discours sur la poésie dramatique* che Diderot dedica una lunga riflessione alla pantomima, i cui punti salienti, per questo studio, si trovano sintetizzati nel passaggio che segue:

Si le spectateur est au théâtre, comme devant une toile où des tableaux divers se succéderaient par enchantement ; pourquoi le philosophe qui s'assied sur les pieds du lit de Socrate, et qui craint de le voir mourir, ne serait-il pas aussi pathétique sur la scène, que la femme et la fille d'Eudamidas dans le tableau du Poussin?

Se lo spettatore sta a teatro come davanti a una tela, dove quadri diversi si succedessero per incanto, perché il filosofo che se ne sta ai piedi del letto di Socrate, e teme di vederlo morire, non sarà così patetico sulla scena, quanto la moglie e la figlia di Eudamida nel quadro di Poussin?

Appliquez les lois de la composition pittoresque à la pantomime, et vous verrez que ce sont les mêmes.

Dans une action réelle à laquelle plusieurs personnes concourent, toutes se disposeront d'elles-mêmes de la manière la plus vraie; mais cette manière n'est pas toujours la plus avantageuse pour celui qui peint, ni la plus frappante pour celui qui regarde. De là la nécessité pour le peintre, d'alérer l'état naturel, et de le réduire à un état artificiel: et n'en sera-t-il pas de même sur la scène?

Si cela est, quel art que celui de la déclamation! Lorsque chacun est maître de son rôle, il n'y a presque rien de fait. Il faut mettre les figures ensemble, les rapprocher ou les disperser, les isoler ou les grouper, et en tirer une succession de tableaux tous composés d'une manière grande et vraie.

¹⁹⁷Diderot, *Le drame bourgeois*, op. cit., p. 125.

¹⁹⁸Ivi, p. 152.

De quel secours le peintre ne serait-il pas à l'acteur; et l'acteur au peintre? ¹⁹⁹

C'è quindi una poetica del gesto che trapassa dalla tela alla scena, ma qual è il legame che essa intrattiene con la parola e con una teoria della voce che si sviluppò negli stessi decenni? Per sviluppare la trattazione in questo senso, si dovranno recuperare alcune delle riflessioni che l'abbé Dubos (1640-1742) aveva sviluppato nelle sue *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, un testo che ebbe grande influenza sull'arte teatrale e musicale settecentesca. Dubos aveva mostrato come la gestualità potesse essere naturale, e dunque a stretto contatto con la parola, o artificiale, ossia legata a delle convenzioni culturali comprese entro un certo gruppo umano. Fin qui si parla ancora di gesto, ma Dubos si ispira a Quintiliano, il quale aveva dedicato il terzo capitolo del libro XI dell'*Institutio Oratoria* al rapporto tra il gesto e la voce, in quella pratica oratoria sintetizzata come *ars pronuntiandi et agendi*. Scrive Quintiliano:

[1]Pronuntiatio a plerisque actio dicitur, sed prius nomina voce, sequens a gestu videtur accipere. namque actionem Cicero alias 'quasi sermonem', alias 'eloquentiam quandam corporis dicit.' Idem tamen duas eius partis facit, quae sunt aedem pronuntiationis, vocem atque motum: quapropter utraque appellatione indifferenter uti licet.²⁰⁰

Voce e gesto sono sinteticamente implicati nell'*actio* ciceroniana: sono due facce della stessa medaglia, da cui segue la possibilità di parlare di *actio* o *pronuntiatio* come fossero un tutt'uno. Ovviamente, a rendere tale una buona orazione, non è soltanto il contenuto ma anche il modo in cui essa viene espressa ed è proprio qui che ritroviamo il nesso tra la pratica oratoria e quella attoriale:

[4] Documento sunt vel scaenici actores, qui et optimis poetarum tantum adiciunt gratiae, ut nos infinite magis eadem illa audita quam lecta delectent, et vilissimis etiam quibusdam impetrant aures, ut, quibus nullus est in bibliothecis locus, sit etiam frequens in theatris.²⁰¹

Quasi parafrasando questo passaggio, Dubos sostiene che, grazie alla rappresentazione, la parola può ritorovare «une énergie naturelle, c'est-à-dire, une propriété particulière, pour signifier la chose dont il n'est cependant qu'un signe institué arbitrairement».²⁰² È dunque nella rappresentazione, che

199Diderot, *De la poésie dramatique*, in Diderot, *Le drame bourgeois*, op. cit., p. 416.

200«La maniera di declamare è detta generalmente *actio*, ma il primo termine sembra prendere nome dalla voce, il secondo dal gestire. Giacché Cicerone chiama l'*actio* ora 'una specie di linguaggio', ora 'una sorta di eloquenza del corpo'. Egli stesso, tuttavia, le assegna due parti che sono anche della maniera di declamare, cioè la voce e la movenza: per cui ci si può servire indifferentemente dell'uno o dell'altro appellativo». Quintiliano, *Inst. Or.*, XI, 1. Si veda: Cicerone, *De orat.*, 3, 59, 222 e *Orat.*, 17, 55.

201«Ne sono prova gli stessi attori di teatro, i quali aggiungono anche ai migliori dei testi che recitano quel tocco che basta a renderli infinitamente più graditi che alla lettura, e persino a quelli di minor valore riescono ad accattivare l'uditorio: ciò spiega perché poeti, che non trovano posto nelle biblioteche, vengono spesso rappresentati sulle scene». Quint., *Inst. Or.*, XI, 4.

202Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719, citazione dalla 7ª edizione, Parigi, 1770, tomo I,

per Dubos va ben oltre la recitazione presupponendo un apporto visuale determinante, che le parole acquistano l'energia vitale. Dal momento quindi che l'oralità presuppone l'*actio*, la pratica declamatoria sarà accostabile a quella teatrale:

[14] Cum sit autem omnis actio, ut dixi, in duas divisa partis, vocem gestumque, quorum alter oculos, altera aures movet, per quos duos sensus omnis ad animum penetrat adfectus, prius est de voce dicere, cui etiam gestus accommodatur.²⁰³

Colpisce l'ultima affermazione: è il gesto a seguire la voce, ad adattarsi ad essa, a farsi traduttore simultaneo di un messaggio che nasce, se così si può dire, per via vocale.

Quintiliano si sofferma quindi su varie questioni che concernono l'uso della voce: il volume, la resistenza del fiato, il tipo di suono e le modalità di produzione, la cura e l'esercizio della voce, ecc. Nella pronuncia il discorso dovrà distribuirsi nei tempi della dizione e del respiro: la capacità di far sentire le pause previste dal testo o di articolare il testo attorno a pause coerenti, più o meno necessarie, è un'altra dote dell'oratore strettamente legata all'*actio*:

[39] [...] Virtus autem distinguendi fortasse sit parva, sine qua tamen esse nulla alia in agendo potest.²⁰⁴

Dal cap [61] Quintiliano cerca di mostrare come la maniera più conveniente di declamare sia quella che si adatta all'argomento trattato, per cui anche il gesto deve adattarsi al discorso in modo conveniente:

[65] [...] Quid autem quisque in dicendo postulet locus, paulum differam, ut de gestu prius dicam, qui et ipse voci consentit et animo cum ea simul paret. Is quantum habeat in oratore momenti, satis vel ex eo patet, quod pleraque etiam citra verba significat. [66] Quippe non manus solum, sed notus etiam declarant nostram voluntatem et in mutis pro sermone sunt, et saltatio frequenter sine voce intellegitur atque adficit, et ex vultu ingressuque perspicitur habitus animorum, et animalium quoque sermone carentium ira, laetitia, adulatio et oculis et quibusdam aliis corporis signis deprenditur.²⁰⁵

p. 365.

203«Poiché dunque tutta l'*actio* si divide, come ho detto, in due parti, cioè nella voce e nel gestire, di cui questo colpisce l'occhio, quella l'orecchio - e attraverso questi due sensi ogni affetto penetra nell'animo-, è giusto parlare prima della voce, cui anche il gestire si adatta». Quint., *Inst. Or.*, XI, 14.

204«Ma anche se forse il pregio di saper fare buone pause sarà di scarsa importanza, certo è che senza esso non possono esistere altri pregi in riguardo all'*actio*». Quint., *Inst. Or.*, XI, 39.

205«Quale tono ciascun luogo richieda nel declamare, dirò tra poco, per parlare prima del gestire, che anch'esso si accorda alla voce e con essa, a un tempo, obbedisce al sentimento dell'animo. Quanta sia la sua importanza per l'oratore, si vede chiaro anche dal fatto che fa capire la maggior parte delle cose anche senza parole. [66] giacché non solo le mani, ma anche i cenni esprimono la nostra volontà: in questi segni consiste il linguaggio dei mutoli, e la danza mimica spesso si intende senza testo e crea stati d'animo, e dal volto e dall'incedere si riconoscono i caratteri, anche negli animali, che sono privi di parola, l'ira, la gioia e le feste che fanno si possono cogliere dagli occhi e da certi altri atteggiamenti del corpo». Quint., *Inst. Or.*, XI, 65-66.

Ovviamente, il paragone, immediato, è con la pittura:

[67] Nec mirum, si ista, quae tamen in aliquo posita sunt motu, tantum in animis valent, cum pictura, tacens opus et habitus semper eiusdem, sic in intimos penetret adfectus, ut ipsam vim dicendi nonnumquam superare videatur.²⁰⁶

Dubos, da parte sua, afferma: «Je crois que le pouvoir de le peinture est plus grand sur les hommes que celui de la poésie».²⁰⁷ La gestualità, la posizione del corpo, i movimenti calibrati sono fondamentali per la buona riuscita di un'orazione e Quintiliano passa in rassegna le posizioni (e i relativi significati) della testa, gli atteggiamenti del volto, i movimenti degli occhi, quelli delle sopracciglia, e poi della bocca, delle mani ecc., per mostrare come da essi dipendano le direzioni che verranno assunte dallo sguardo degli spettatori. Leggiamo:

[88] Et hi quidem de quibus sum locutus cum ipsis uocibus naturaliter exeunt gestus: alii sunt qui res imitatione significant, ut si aegrum temptantis uenas medici similitudine aut citharoedum formatis ad modum percutientis neruos manibus ostendas, quod est genus quam longissime in actione fugiendum. [89] Abesse enim plurimum a saltatore debet orator, ut sit gestus ad sensus magis quam ad uerba accommodatus, quod etiam histrionibus paulo grauioribus facere moris fuit. Ergo ut ad se manum referre cum de se ipso loquatur et in eum quem demonstret intendere et aliqua his similia permiserim, ita non effingere status quosdam et quidquid dicet ostendere.²⁰⁸

Dubos, rifacendosi a questo passo, ritiene insomma che il modo di declamare dell'oratore debba essere molto diverso, nella gestualità, da quello del danzatore; e si badi che l'abate aveva ben in mente che parlando di danza si intendesse sia una pratica recitativa da commedia, sia una pratica di puro movimento legato alla musica.²⁰⁹

Come legghiamo queste riflessioni all'ékphrasis?

Uno dei compiti dell'oratore era anche quello di produrre discorsi ecfrastici, non incarnando i movimenti della danza, ma imitando mimicamente, con il discorso orale, i movimenti della danza.

206«Nè c'è da meravigliarsi, se tanta efficacia hanno sugli animi questi atteggiamenti che pur si fondano su qualche movimento, quando si vede che la pittura, opera silenziosa e immutabile, penetra negli affetti più riposti, così da parer superare talvolta l'efficacia stessa della parola». Quint., *Inst. Or.*, XI, 67.

207Dubos, op. cit., p. 413.

208«Ora se i gesti di cui ho parlato si accompagnano istintivamente alle parole, ve ne sono altri, che accennano alle cose imitandole: come se uno volesse indicare un malato, facendo lo stesso gesto del medico che tasta il polso, o un suonatore di cetra, atteggiando le mani a mo' di chi pizzica le corde. Il che dev'essere evitato il più possibile nel gestire. Infatti l'oratore deve assomigliare pochissimo a un ballerino, di modo che il suo gestire si armonizzi più con le idee che con le parole, come furono soliti fare persino gli attori più preparati. Perciò, come tollererei l'atto del ritrarre a sé le mani, quando uno parla di sé, e del tenderle verso la persona che si vuole indicare e qualche altro movimento a questo simile, così non farei la stessa cosa quando si tratta di rappresentare certe posizioni e di mostrare con cenni qualunque cosa si dirà». Quintiliano, *Inst. Or.*, 11,3 88-89.

209Si veda J.B. Dubos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, introduzione di E. Franzini, tr. it. di M. Bellini e P. Vincenzi, Palermo, Aesthetica, 2005, pp. 440-441.

Ciò in cui forse Dubos fu veramente innovativo, fu il fatto di riconoscere la necessità di codificare le possibilità espressive di un attore, in vista del miglioramento di una pratica che non poteva limitarsi alle doti innate di pochi grandissimi attori. Dubos sembra prospettare un uso specifico delle didascalie teatrali: proprio lui, che pure era stato il sostenitore di un'estetica emozionalistica, ipotizza una partitura di notazioni per la recitazione che avrebbe consentito agli attori di trovare i toni giusti su cui recitare, senza per questo limitare la naturalezza che faceva la differenza tra un bravo attore e uno mediocre:

Mentre nelle prime due parti delle Riflessioni Dubos sviluppa una teoria emozionalistica dell'arte, dove il sentimento, sia espresso sia fruito, è al centro della trattazione, nella terza parte egli vuole arrivare alla determinazione di una notazione degli accenti quale legge o regola che insegni all'attore come bisogna alzare o abbassare la voce nella pronuncia di ogni sillaba. A parere di Dubos, gli Antichi avevano a disposizione una sorta di semiografia per l'intonazione di quella particolare declamazione che è appunto il *carmen*.²¹⁰

Dubos teorizza un sistema notazionale per qualsiasi forma di declamazione, basato su un sistema di dieci segni-accento, per creare il quale si era consultato con dei musicisti. Si trattava di una vera e propria partitura per la voce teatrale che si risolverà, nella drammaturgia contemporanea, in quella marcatura stretta tra battuta e didascalia prescrittiva.

Questa forma di notazione, che dovrebbe avere a che fare di fatto con la sola voce, è in realtà strettamente legata anche al gesto perché sarebbe un modo di far aderire “quasi scientificamente” l'espressione vocale all'indole gestuale del personaggio. Dubos, rifacendosi ancora alla pratica degli antichi, scriveva infatti:

[...] gli Antichi avevano così ben ricondotto a metodo governato da regole l'arte del gesto, o saltazione, che era una delle arti subordinate alla scienza musicale, al punto che, nell'esecuzione di numerose scene, essi potevano suddividere, e di fatto dividevano, la declamazione teatrale tra due attori, il primo dei quali recitava, mentre il secondo mimava gesti adatti al senso dei versi recitati, e si formavano persino compagnie di mimi o di commedianti muti che, senza parlare, recitavano regolarmente dei brani.²¹¹

E qui ritorna dunque la pantomima diderotiana: la declamazione può avere, contemporaneamente, la forma del gesto e quella della parola. Passare per Dubos, cioè, consente di recuperare il ruolo della voce, della parola, perché, nel tentativo di leggere sotto nuova luce la recitazione degli antichi passando per le arti musicali, egli non pone tanto l'accento sull'aspetto vocale, ma sottolinea

210M. Mazzocut-Mis, *Teatro e arti figurative in Denis Diderot*, art. cit., p. 8.

211J.B. Dubos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, op. cit., p. 372. Le fonti su cui si basa Dubos sono: Livio, *Ab urbe condita*, 7.2.8-10; Valerio Massimo, *Memorabilia*, 2.4.4; Luciano di Samosata, *De saltatione*, 30; Gellio, *Noctes Atticae*, 20.3.2; Elio Donato, *Excerpta de Comoedia*, 8.9; Isidoro, *Etymologiae*, 18. 43-44.

piuttosto la forza gestuale della recitazione. Leggiamo la descrizione del percorso mentale di Dubos, nelle parole di Vicentini:

È per rivalutare il gesto che Dubos rivaluta anche la musica, via educativa della mente e del corpo. Per diventare bravo oratore e buon grammatico, nonché espressivo attore, bisogna conoscere l'uso del metro e del ritmo. Dubos giunge alla nobilitazione del gesto per due vie. Una diretta: l'espressione della passione e la codificazione del gesto che giungono dal cuore e vanno al cuore. L'altra assai tortuosa che passa attraverso la riflessione sulla musica degli Antichi e la tradizione retorica. Dubos propone una codificazione nuova dell'arte attoriale che scandisca i tempi, i ritmi, le misure. Una sorta di metodo che abbia come riscontro l'acquisizione di una tecnica. Lo spartito musicale è l'equivalente dello spartito notato per il 'bravo' attore che non recita a istinto così come il musicista non suona utilizzando solo l'orecchio. Una codificazione che proprio per tali premesse abbandona il modello secentesco dell'*actio* e, attraverso la cultura antica, trova vigore e originalità.²¹²

Senza entrare nel merito di queste tesi, che furono da molti criticate per il fatto che la notazione dubosiana avrebbe tolto quei caratteri di naturalezza e spontaneità su cui si basa ogni interpretazione coinvolgente per il pubblico, andrà comunque tenuto in considerazione questo panorama settecentesco di discussione sul rapporto tra la voce e l'immagine, da cui era sorto persino un testo di questo genere, nel tentativo di formulare un codice che fosse, allo stesso tempo, vocale e gestuale. E sarà a partire da questi anni che i testi teatrali inizieranno a ospitare le didascalie: così Voltaire, Beaumarchais, Jean-François Ducis, Glück, ci ricorda Mazzocut-Mis.

Dubos aveva insomma cercato una sorta di mediazione tra "attore caldo" e "attore freddo", quella polarità attorno a cui convergono i due tempi di Diderot: nel primo tempo, quello degli *Entrtiens sur le fils naturel*, egli afferma la forza spontanea di un attore caldo, come può essere Dorval, che, si è visto, recita la storia della propria vita nel proprio salotto di casa senza pubblico; nel secondo tempo, quello del *Paradosso*, Diderot esalta provocatoriamente l'attore a "sangue freddo."

Quale dunque il legame tra le riflessioni di Dubos e quelle di Diderot? Scrive Mazzocut-Mis:

È anche nelle *Riflessioni* dubosiane che Diderot trova spunto per elaborare le teorie sul linguaggio gestuale, che ricevono la loro ragione d'essere dall'analisi e dall'importanza attribuita al linguaggio del corpo come linguaggio naturale, *in presentia* – riconoscimento della funzione prevalentemente deittica del gesto – e soprattutto come linguaggio metaforico, intraducibile. «Per giudicare correttamente il gesto e i movimenti» si deve «considerare l'attore senza sentirlo parlare».²¹³

Quale il rapporto tra parola e immagine? Tra orecchio e vista?

212Claudio Vicentini, *Dubos e la recitazione teatrale*, in *Jean-Baptiste Dubos e l'estetica dello spettatore*, a cura di L. Russo, Palermo, Aesthetica Preprint, Supplementa, 2005, p. 84.

213M. Mazzocut-Mis, *Teatro e arti figurative in Denis Diderot*, art. cit., p. 22.

Il corpo dell'attore ha accesso privilegiato al senso più nobile, al senso più elevato e completo, almeno secondo Dubos e Diderot e quasi tutto il Settecento: il senso della vista. È attraverso l'occhio che le emozioni si trasmettono più rapidamente. L'anima si 'fida' dell'occhio che 'racconta' le cose come stanno. La supremazia della vista è giustificata in ragione della maggiore vivezza ed efficacia che riesce a esprimere. Quando Dubos sostiene che i segni della pittura non sono arbitrari ma naturali, e quindi più forti, non fa altro che affermare come le esperienze maggiormente 'realistiche' abbiano sull'uomo un impatto più violento, senza mediazione. Il fattore temporale, inoltre, diviene discriminante: la pittura colpisce nell'immediatezza mentre la poesia, attraverso le parole, costruisce l'azione per gradi successivi. Perciò la poesia sa commuovere proprio quando, utilizzando le parole, riesce a raggiungere l'intensità istantanea della rappresentazione pittorica. L'effettivo vantaggio della poesia sarà quello di poter iterare l'emozione a ogni quadro descritto a parole, mentre il quadro dipinto impressiona per un solo istante. Ma l'arte dell'attore, appunto, non coniuga entrambi i vantaggi dell'una e dell'altra arte?

L'esigenza di dare una figura e una forma all'emozione è quella che muove l'attore. È un'arte ecfrastica che va al cuore, che si rivolge all'anima, perché, quando l'uomo tace, il corpo continua a parlare e, lo dice Cureau de La Chambre, all'innamorato l'orecchio non serve (non ascolta totalmente preso dalla passione) ma l'occhio è indispensabile.²¹⁴

Arriviamo qui ad esprimere un concetto fondamentale per le teorie che stiamo qui sviluppando, su cui varrà la pena sostare: l'attore viene definito come colui che si esprime attraverso un'arte ecfrastica. L'*ékphrasis* cioè viene qui traslata, senza alcuna mediazione, a un contesto che è quello dell'immagine pura: il corpo dell'attore sembra farsi, nella pantomima, il corrispettivo di un movimento testuale; esso infatti sarà capace di contenere lo sviluppo temporale della visione scritta ma, allo stesso tempo, l'intensità della figura dipinta. Da qui si parlerà dunque di linguaggio del gesto, la cui storia, tutta umana, da un linguaggio naturale, attraverso la produzione di *schemata*, arriva a produrre metafore e immagini condivisibili nell'immediatezza gestuale: l'immagine teatrale si è appropriata dei linguaggi dell'*ékphrasis*.

Concludiamo con un rovesciamento totale di prospettiva: come si rapporta l'opera d'arte al teatro? Scagliandosi contro la maniera accademica, Diderot scrive:

Ce contraste d'étude, d'académie, d'école, de technique, est faux. Ce n'est plus une action qui se passe en nature, c'est une action apprêtée, compassée, qui se joue sur la toile. Le tableau n'est plus une rue, une place publique, un temple; c'est un théâtre.

On n'a point encore fait, et l'on ne fera jamais un morceau de peinture supportable d'après une scène théâtrale, et c'est, ce me semble, une des plus cruelles satires de nos acteurs, de nos décorations, et peut-être de nos poètes.²¹⁵

Qui il discorso condensa una serie di passaggi: per criticare l'artificialità della pittura accademica, Diderot apre il paragone con il luogo in cui maggiormente riscontrava artificio, il teatro, per poi

214Ivi, p. 29.

215*Essais sur la peinture*, in D. Diderot, *Salon de 1765. Essais sur la peinture*, édition critique et annotée par Else Marie Bukdahl, Annette Lorenceau, Gita May, Paris, Hermann, 1984, p. 388.

alludere alla pittura di una scena teatrale come si trattasse di una falsificazione alla seconda.²¹⁶

Anche in questi nodi intricati si cela il senso dell'ékphrasis, ma per uscire dal labirinto diderotiano converrà affrontare una questione alla volta.

2.2. I dispositivi della visione: ékphrasis e tempo

Diderot, in un confronto tra le arti elaborato nella *Lettre sur les Sourds et Muets* (1751) per mostrare la complessa costituzione sensoriale del nostro spirito, si interroga sulla capacità che hanno le parole di mantenere viva e intensa l'esperienza pre-verbale dei sensi. Quello che è evidente, per il filosofo, è la diversa esperienza temporale: quell'unità psichica che è in grado di contenere simultaneamente una complessità di sensazioni, non potrà che essere resa, attraverso il linguaggio, in una successione di parole. Questa successione, di fatto, non potrà mai rendere l'esperienza interiore di una molteplicità ricondotta ad unità:

Notre âme est un tableau mouvant d'après lequel nous peignons sans cesse: nous employons bien du temps à le rendre avec fidélité; mais il existe en entier, et tout à la fois: l'esprit ne va pas à pas comptés comme l'expression. Le pinceau n'exécute qu'à la longue ce que l'œil du peintre embrasse tout d'un coup. La formation des langues exigeait la décomposition; mais voir un objet, le juger beau, éprouver une sensation agréable, désirer la possession, c'est l'état de l'âme dans un même instant. [...] Ah! Monsieur, combien notre entendement est modifié par les signes; et que la diction la plus vive est encore une froide copie de ce qui s'y passe!²¹⁷

Diderot sta pensando alla lingua francese e al suo essere composta come successione di parole secondo una logica causale profondamente fittizia, in base alla quale normalmente, a un sostantivo facciamo seguire un aggettivo, per cui il secondo sembra essere una sorta di effetto del primo (come se nella “mela rossa”, il rosso della mela dipendesse dal suo essere mela). A questa logica razionalizzante, che dispone su una linea di cause e di effetti, quindi anche temporalmente orientata, le esperienze sensibili, Diderot oppone un immaginario linguaggio naturale, che si potrebbe per esempio rinvenire nella spontaneità gestuale del linguaggio dei sordo-muti. Tale forma di

²¹⁶Per una sintesi che ripercorre la fortuna dei contenuti teatrali nelle opere pittoriche, si veda Lea Mattarella, *Se la vita è un palcoscenico*, in *Art dossier* 278, giugno 2011. Nella seconda metà dell'800 l'ispirazione teatrale viene bollata come letteraria, troppo distante dalla ricerca del vero (ma vediamo che la questione era già diderotiana, non in termini di letterarietà ma certo nella sua riflessione sul rapporto tra artificio e verità) verso cui si sarebbe dovuta indirizzare la nuova arte. La scena teatrale però non scompare dalle opere, semplicemente cambia veste e a diventare oggetto di pittura è il mondo che circonda il teatro, la vita che sta ai margini (con questo spirito Degas dipinge *l'Orchestra dell'Opera* nel 1868 o *Il balletto del “Robert le Diable”* nel 1872). Nel '900 il tema teatrale sarà un altro paio di maniche: da Picasso e Severini che si mostrano attratti da Arlecchini e Pulcinella, dallo spettacolo di strada, popolare e dalla commedia dell'arte; a Melotti e Fontana che realizzano opere intitolate *Teatrini*, le quali riproducono a tutti gli effetti veri e propri piccoli spazi teatrali.

²¹⁷D. Diderot, *Lettre sur les aveugles. Lettre sur les Sourds et Mouets*, Paris, Flammarion, 2000, p. 111.

linguaggio performativo, forse più vicino alle origini, porterebbe con sé i segni della situazione che lo ha prodotto. In realtà Diderot dirà che il linguaggio poetico e l'arte in generale, che si esprime attraverso una forma geroglifica, è in grado di esprimere l'unità della natura e dell'esperienza, grazie al fatto che può implicare l'implicito. È grazie a questo concetto che ritorna la riflessione temporale: l'implicito, per esempio nell'ambito di un gesto teatrale, allude infatti alla complessità di avvenimenti che hanno portato ad esso caricandolo di forza drammatica. È chiaro quindi che il concatenamento del linguaggio razionale e il carattere statico di un'immagine sono due modi rappresentativi che faticano a rendere, come fa invece la forma del geroglifico, la ricchezza dell'esperienza.²¹⁸ A questo punto interviene però una riflessione sulla ricezione: se, per esempio, andando a teatro, guardassimo lo spettacolo con le orecchie tappate, potenziremmo il senso della vista e ci accorgeremmo che, grazie all'immaginazione, alla fine dello spettacolo, avremmo ricostruito la vita dei protagonisti anche negli aspetti che sono rimasti impliciti al nostro sguardo e che saremmo entrati nell'opera.

Del resto, quello che fa nei *Salons* è lo stesso procedimento: entrando nelle tele che presenta, Diderot non si limita a descriverle, ma le immette in una teatralizzazione che allude alla stratificazione temporale – verso ciò che è stato e verso ciò che ancora deve essere – condensata in quell'immagine pregnante.²¹⁹ L'esperienza interiore quindi è in grado di contenere la complessità in un'unità, come un “dipinto in movimento” che però, per essere esteriorizzato, viene scomposto nell'espressione. In un discorso sull'*ékphrasis*, è chiaro che ad interessare sono gli effetti dell'immagine portata fuori dall'interiorità, nel tentativo di dare anche al “quadro esteriorizzato” il movimento che esso ha interiormente:

La dinamizzazione delle immagini, un desiderio che può farsi risalire alla caverna platonica, così come a tutte le varianti del mito pigmalionico, subisce un improvviso inveramento dopo l'invenzione di dispositivi mediali che fondano il loro effetto sulla persistenza retinica (*afterimage*). Così come, per converso, i “raggelamenti” delle azioni che conducono Lessing alla teoria del “movimento pregnante” nella raffigurazione pittorica, trovano un'evidente conferma nell'attimo fotografico. Paradossalmente l'*ékphrasis* si è sempre prestata a singolari asincronie, consentendo

218Scriva Pierre Frantz: «Diderot désigne par le mot *hiéroglyphe* à la fois le mystère, ce qui dans la langue semble échapper à la langue, ce qui du sens ne fait pas discours, ce qu'on ne peut traduire et qui, pourtant, fait signe. Hiéroglyphe ou emblème, le signe poétique n'a pas de synonyme, il ouvre à l'interprète une carrière illimitée. Il met en jeu “l'entendement”, les sens, “l'âme” et “l'imagination” et constitue un défi à toute tentative de réification du sens. [...] Le hiéroglyphe poétique réalise une synthèse frappante entre un son et une image; son destinataire doit se faire “visionnaire”». Si veda Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 28.

219Si allude qui alle due nozioni chiave della ricerca che Michael Fried fa sugli scritti di Diderot e sulla pittura del suo tempo, l'“assorbimento” e la “teatralità”: da una parte il rapporto tra opera e spettatore può esprimersi in termini di riconoscimento della presenza dello spettatore nell'opera, dall'altra all'opera si può guardare come un elemento forte della sua autonomia, della sua coerenza interna che non prevede d'inglobare lo spettatore. Si veda Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of Chicago Press, Chicago-London, 1988.

l'applicazione di logiche cinematiche ben prima che il cinema fosse inventato e producendo una logica del fotogramma ben prima della fotografia.²²⁰

L'ékphrasis può dinamizzare l'immagine fissa, raccontandola nel tempo della scrittura, ma può anche fissare la risultante di un movimento presupposto, secondo un principio di anti-dinamizzazione (o raggelamento). Si tratta di una teoria che contiene un principio di scomposizione dell'immagine nel tempo e di ricomposizione della stessa nell'istantaneità che, in chiave più moderna, potrebbe essere così riformulata:

Si peinture et théâtre s'inscrivent tous deux dans des «cadres» (pictural – encadrement –, et scénique – rideau, rampe etc.), la peinture, notamment moderne, est un art de la «présentété», selon la terminologie de Michael Fried, alors que le théâtre est un art de la présence, que entraînent chacun des effets particuliers sur les spectateurs.²²¹

Secondo quanto dice Michael Fried, qui riportato in un articolo di Tatiana Burtin sulla pittura portata in scena, se la pittura occupa il tempo di quella che, in italiano, potremmo tradurre come “presentificazione”, il teatro contempla la “presenza”. Se l'opera d'arte cioè fissa un momento presente della fruizione, il teatro presuppone un movimento temporale di istanti presenti.

Con queste premesse cerchiamo quindi di sviluppare un percorso sulla temporalità dell'immagine in scena che finirà per assumere il tempo stesso come un *medium*.

Esiste in francese un verbo che in italiano non esiste, *méduser*, che potremmo tradurre come “provocare un effetto di stupore che lascia pietrificati”, subire cioè l'effetto dell'antica Medusa.

Parlare degli “effetti medusa” a teatro consente di trattare la questione del rapporto tra l'immagine e il tempo sulla scena da un punto di vista particolare. Agli “effetti medusa” verranno ricondotte infatti le pratiche dei fermi immagine in scena, delle pose plastiche, del *tableau vivant*, delle *still images*, per come esse vengono espresse dagli attori sulla scena o per come esse vengono enfatizzate dai supporti video sempre più presenti sulle scene contemporanee.

La questione è evidentemente ecfrastica nella misura in cui, per raccontare un'immagine in movimento, essa viene comunque colta in un momento di stasi, di sospensione temporale, di congelamento del suo stesso divenire: il gesto bloccato (*frozen*), come vedremo, è il termine di paragone utilizzato nelle scritture dedicate al teatro, siano esse trattatistica o semplici didascalie scritte per definire le pose dei personaggi nella messinscena, ma esso è anche una pratica teatrale che investe le scene contemporanee che si confrontano con l'opera d'arte.

220M. Cometa, op. cit., p. 45.

221T. Burtin, *Interartialité et remédiation scénique de la peinture*, in «Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques», n. 12, 2008, p. 69. Si veda anche Micheal Fried, *Contre la théâtralité: du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007, p. 139.

Agamben nello scrivere un saggio, *Ninfe*, che è in qualche modo un percorso sulla temporalità delle immagini, inizia commentando un lavoro di Bill Viola, *Passions*:

Le immagini sullo schermo sembravano immobili, ma, dopo qualche secondo, esse cominciavano quasi impercettibilmente ad animarsi. Lo spettatore si rendeva allora conto che, in realtà, esse erano sempre state in movimento e che soltanto l'estremo rallentamento, dilatando il momento temporale, faceva sembrare immobili. Questo spiega l'impressione insieme di familiarità e di estraneazione che le immagini suscitavano: era come se, entrando nelle sale di un museo dove erano esposte le tele di antichi maestri, queste cominciassero per miracolo a muoversi.²²²

Ciò che, nel video di Viola, mette in relazione l'immagine proiettata con la pratica teatrale è il movimento impercettibile, quel soffio vitale che è sfuggito alla Medusa e che fa dell'immagine un'immagine performativa.

L'uso dei video modifica in parte le forme di temporalità che la scena teatrale può assumere o, per meglio dire, rende più eclatanti possibilità che il teatro da sempre porta in seno. Ad essere messo in dubbio è il tempo della fruizione: il pubblico non è abituato all'attenzione richiesta per esempio dalle immagini semi-immobili o, più in generale, da quella che Agamben chiama «la messa in movimento del tema iconografico».²²³ Ma a cosa siamo abituati?

Riconosciamo facilmente una suddivisione mediale piuttosto netta e, più specificamente, un uso del tempo nei vari media piuttosto standardizzato: banalizzando, diremo che riconosciamo la progressione temporalmente (e narrativamente) frammentaria dello zapping televisivo; riconosciamo le possibilità ellittiche, prolettiche, analettiche del cinema; sappiamo definire lo sviluppo dello spettacolo teatrale nei termini di una presentificazione distribuita nella durata. Conosciamo i media tecnologici e crediamo di conoscere anche i tempi di fruizione a cui essi ci sottopongono. Scrive sempre Agamben in qualche modo a questo proposito:

In quanto l'evento che essi presentano può durare fino a una ventina di minuti, questi video esigono un'attenzione a cui non siamo più abituati. Se, come Benjamin ha mostrato, la riproduzione dell'opera d'arte si accontenta di uno spettatore distratto, i video di Viola costringono invece lo spettatore a un'attesa – e a un'attenzione – insolitamente lunghe.²²⁴

Trasportando queste considerazioni a una valutazione generale delle scene contemporanee, potremo dire che esse si avventurano in un uso dei media ai limiti delle loro possibilità, mantenendo però la capacità di non diventare necessariamente qualche cosa d'altro: il video che cristallizza l'immagine e la rende semi-immobile, non trasforma l'immagine in una fotografia, benché ad essa si avvicini, ma

²²²Giorgio Agamben, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, pp. 7-8.

²²³G. Agamben, op. cit., p. 8.

²²⁴*Ibidem*.

la trasforma in una posa performativa, tale perché vive di due tempi, uno interno ad essa – il tempo dell'immagine – e uno esterno – il tempo della fruizione –, che fanno sì che «l'immobile tema iconografico si trasformi in storia».²²⁵ Quasi parafrasando il senso dell'immagine dialettica di Benjamin, Agamben scrive:

Ogni istante, ogni immagine anticipa virtualmente il suo svolgimento futuro e ricorda i suoi gesti precedenti. Se si dovesse definire in una formula la presentazione specifica dei video di Viola, si potrebbe dire che essi non inseriscono le immagini nel tempo, ma il tempo nelle immagini.²²⁶

Abbiamo parlato del video ma, arretrando di poco lo sguardo, vedremo che anche la pratica attoriale *in praesentia* contiene alcune di queste possibilità: associando il semi-immobilismo alla lentezza, potremmo cioè spostare la questione dal video alla performance dal vivo. Colui che da sempre è considerato il maestro della lentezza a teatro è Bob Wilson. Durante i suoi spettacoli, come dice Frédéric Maurin, il tempo viene reso visibile proprio per quella timida lentezza che, appena accennata nel gesto o nel movimento, tiene lo spettacolo appeso alla teatralità, alla vita quasi, lì dove l'immobilità lo farebbe piombare in un simulacro di eternità.

Quella sensazione mista di familiarità e di estraneazione, di cui parla Agamben, si palesa insomma come uno degli effetti della lentezza. Quando Maurin racconta la prima scena de *Le Regard du sourd* (1970),²²⁷ uno dei primi spettacoli di Wilson, in cui si vede – dilatata nell'estrema lentezza – l'uccisione di un bambino da parte di una donna, commenta:

La cruauté s'adoucit en mollesse, l'indolence cicatrise la douleur. [...] Dans la disjonction de la pulsion intérieure et de la façade extérieure, la vision du meurtre suscite une émotion plus complexe, plus subtile, que le pathos ou la terreur: c'est l'émotion d'une tragédie sans catharsis, ressemblant sur le plan cinétique à l'émotion que le metteur en scène situe, au plan sonore, “dans la prononciation lente de la sentence de mort”.²²⁸

Il dolore quasi si cicatrizza benché la tragedia si compia in tutta la sua efferatezza. Ma perché la catarsi non avviene? La dilatazione temporale, sospendendo l'immagine in un presente senza tempo, la sottrae al flusso della storia, dell'esistenza, ne alleggerisce il portato drammatico, restituendolo in

²²⁵Ivi, p. 9.

²²⁶Ivi, p. 10.

²²⁷*Le Regard du sourd* è uno spettacolo che, dopo essere stato presentato al festival di Nancy nel 1971, porterà Wilson, appena trentenne, alla notorietà internazionale. Lo spettacolo aveva una durata di sette ore, coinvolgeva settanta attori (tra cui Carmelo Bene) ed era organizzato come una successione di *tableaux* in movimento che provocavano sul pubblico una vera esperienza meditativa: al tempo veniva lasciato tempo per esprimersi, al gesto veniva lasciato il tempo di depositarsi in un'immagine che appariva e spariva. Lo spettacolo, che era pensato senza parole, esplorava l'universo di un bambino sordo, Raymond Andrews, che pensava per immagini: la gravidanza visuale diventava così il vettore di trasmissione di quell'emozione estetica su cui Wilson ha fondato il suo teatro.

²²⁸Frédéric Maurin, *Robert Wilson. Le temp pour voir, l'espace pour écouter*, Paris, Actes Sud, 2010, p. 22.

forma di un lampo gestuale che dura troppo. La modernità, incapace secondo Benjamin di riempire di senso l'esperienza e la memoria, si esprime anche in questo modo: verrebbe quasi da dire che l'immagine sottoposta all'estrema lentezza e quella sottoposta alla fugacità dell'istante fulmineo portano su di sé la medesima incapacità di produrre narrazione.

[la lenteur] confère au mouvement qui se défait en image une dimension "auratique", pour reprendre le term que Walter Benjamin déniait au cinéma où "jamais le regard ne réussit à se fixer" dans le choc et la fugacité des images.²²⁹

Parole che chiariscono in modo decisivo la differenza mediale tra il cinema e il teatro, luogo quest'ultimo in cui la gestione temporale dell'immagine può ancora sortire gli effetti drammatici di un tempo illusoriamente sospeso. Un'illusione che rimette al centro, secondo Maurin, il rapporto dell'uomo con la natura, perché questa lentezza non sarebbe altro che una forma di naturalismo temporale:

Hyperbolique lenteur qui immobilise le passage et transforme le temps en image... Mais aussi, lenteur fidèlement naturelle qui atteste que le passage du temps n'est accéléré que par l'activité de l'homme, la convention de la stylisation ou l'opération du montage. [...] Un temps qui représente le temps de la nature, mais sans jamais la figurer, elle: bref, un temps produit à *image* du temps de la nature.²³⁰

Maurin, nel passo precedente a quest'ultimo citato, richiama giustamente Benjamin, ma perdendo di vista l'idea benjaminiana di una contemporaneità incapace di esperienza e memoria, scrive: «Si l'extase de la vitesse expédie à l'oubli, la contemplation de la lenteur mûrit en mémoire».²³¹ Egli reimmette cioè la lentezza entro un processo temporale complesso che forse, in Wilson, è solo supposto. Più interessante e pertinente è allora la riflessione sulla dimensione liturgica della lentezza, dimensione spazio-temporale in cui avvengono la contemplazione e la meditazione:

C'est pratiquement tout le théâtre de Wilson qu'on finit par rattacher au sacré en déduisant, de la lenteur de la liturgie, la dimension liturgique de la lenteur, et en mystifiant le formalisme scénique à l'égal des cérémonies solennelles, des processions religieuses, de l'immobilité des dieux et de l'inaction des saints.²³²

La lentezza, sospendendo il gesto nel quasi-immobile, lo investe di quella forma liturgica che ha in sé la tensione al compimento, ma che ad esso non giunge mai:

Autant que la répétition inhérente au mode d'être du théâtre, le spectacle offre en représentation l'image comme

229 *Ivi*, p. 23.

230 *Ivi*, pp. 38-39.

231 *Ibidem*.

232 *Ivi*, p. 28.

fondement et devenir de l'univers wilsonien. Fondement dans l'image mentale, devenir dans l'image scénique. Mais ce devenir ne s'accomplit jamais entièrement, il ne parvient jamais à sa plénitude, qui serait la fixité des formes.²³³

Il teatro wilsoniano, ma il teatro in generale verrebbe da dire, può essere il luogo di una sorta di “imperfettibilità” dell'immagine, una declinazione dell'“implicito” diderotiano, di una tensione protesa sull'avvenire: la liturgia teatrale si carica dei segni dell'incompiutezza, delle voragini di senso che chiedono allo spettatore uno sforzo immaginativo per ipotizzare possibili compimenti e per rispettare, allo stesso tempo, l'impossibilità del compimento. Narrando l'opera, l'ékphrasis mostra quella che Mengaldo chiama «funzione integrativa» che consiste proprio nell'immettere l'immagine nella storia a cui allude, in modo implicito e sempre imperfetto. In questo senso, Mengaldo sostiene che «aveva ancora ragione Gombrich quando parlava dell'importanza delle *presupposizioni* (direi proprio in senso logico-linguistico) nella lettura delle immagini».²³⁴

Prendiamo ora un altro saggio di Agamben dove lo studioso, percorrendo la teoria delle segnature, mostra come la segnatura, nel corso dei secoli, assuma da una parte la veste di un atto concreto attraverso il quale viene resa manifesta la virtù occulta delle cose, dall'altra come essa si riveli per essere una qualità intrinseca alle cose stesse, una qualità esistenziale.²³⁵ Ma qual è il legame tra questa teoria e una riflessione sul tempo dell'immagine a teatro?

Se consideriamo la segnatura come «l'operatore decisivo di ogni conoscenza che rende intelligibile il mondo, che è, in sé, muto e senza ragione»,²³⁶ diremo che essa, rendendo effettivi e parlanti i segni, li immette all'interno di un processo temporale, li sottrae, per un momento, allo sguardo della Medusa che li ha congelati. Agamben, in effetti, non accenna alla questione temporale, ma si rifà a dei concetti che la presuppongono. Tra questi la riflessione sul sacramento, che qui riprenderemo anche alla luce di quell'aura liturgica che si è detto essere propria di un teatro della lentezza.

In sintesi, rifacendosi ad Agostino, risalendo a Paracelso e chiamando in causa anche la *Summa Theologica* di Tommaso, Agamben dà al sacramento tre caratteri della segnatura: esso rappresenta per via di una somiglianza, lì dove la forma della prima relazione tra segnatura e segnato è proprio una relazione di somiglianza; esso si manifesta, secondo un lessico tommaseo, come causa strumentale, ossia come una causa che può essere definita segno di un effetto non visibile; infine l'effetto del sacramento, esattamente come avviene per una segnatura, dipende da un *signator*, ossia

233Ivi, p. 57.

234Pier Vincenzo Mengaldo, *Due ricognizioni in zona di confine*, Parma, Monte Università Parma Editore, 2015, p. 24.

235Teoria delle segnature in Giorgio Agamben, *Signatura Rerum. Sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, pp. 35-81. Questa riformulazione della segnatura, come possibilità oscillante tra atto e essenza, in Agamben trova una prima formulazione in questi termini: «La segnatura, che, nella teoria dei segni, dovrebbe apparire come un significante, slitta già sempre in posizione di significato, cosicché *signum* e *signatum* si scambiano le parti e sembrano entrare in una zona di indecidibilità». Cfr. Ivi, p. 39.

236Ivi, p. 44.

da un agente che imprima una certa intenzione e che renda effettivo il segno che quel sacramento porta. Il tempo non è qui tanto espressione di una ritualità distribuita in istanti successivi, ma è contenuto in una stratificazione di senso, tesa verso il passato e contesa da un momento successivo. Scrive Tommaso che i sacramenti *efficiunt quod figurant*.²³⁷ la figura, l'immagine, viene resa fattualità. Potremmo forse dire che la segnatura porta l'immagine dall'immobilità alla semi-immobilità, immettendola in questo modo in un contesto che può diventare performativo, liturgico, sacrale, rituale.

Il secondo, e questa volta esplicito, collegamento tra le segnature e una loro immissione nella teoria del tempo, lo troviamo lì dove Agamben arriva a Benjamin trovando, nei frammenti dedicati alla facoltà mimetica, una vera e propria filosofia della segnatura. Benjamin rilevava una facoltà specificamente umana, in crisi nell'epoca contemporanea, di percepire somiglianze che coinciderebbe, per Agamben, con la capacità di riconoscere segnature:

In Benjamin, soprattutto a partire dal momento in cui comincia il suo lavoro sui *passages* parigini, l'ambito proprio delle segnature è la storia. Qui esse appaiono col nome di «indici» («segreti», «storici» o «temporali») o di «immagini» (*Bilder*), spesso qualificate come «dialettiche». «Il passato», si legge nella seconda tesi *Über den Begriff der Geschichte*, «porta con sé un indice segreto (*einen heimlichen Index*) che lo rimanda alla redenzione» (Benjamin 1974, 693).²³⁸

E Agamben riporta il frammento di Benjamin che anche qui converrà citare:

L'indice storico delle immagini dice non solo che esse appartengono a un'epoca determinata, ma soprattutto che esse pervengono alla leggibilità solo in un'epoca determinata...Ogni presente è determinato da quelle immagini che gli sono sincrone: ogni «ora» è l'ora di una determinata conoscibilità... Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce come in un lampo con l'ora in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica in posizione di stallo.²³⁹

L'oggetto storico, sintetizza Agamben, «non è mai dato in modo neutrale, ma sempre accompagnato da un indice o da una segnatura, che lo costituisce come immagine e ne determina e condiziona temporalmente la leggibilità».²⁴⁰

Una leggibilità che avviene dunque in un tempo di stallo, di sospensione. Potremmo traslare questi concetti a un'ipotetica teoria del gesto? Potremmo cioè trattare l'immagine in scena che il gesto attoriale produce, *in praesentia* o nella riproduzione video, come una segnatura? Le microstorie di

237 *Summa Theologica*, p. III, p. 62, art. I, sol. I.

238 Agamben, *Signatura Rerum*, op. cit., p. 73.

239 Benjamin, *Passages*, 1982, 577.

240 *Ivi*, p. 74.

cui si compone una performance teatrale verrebbero in questo modo incarnate in una costellazione di gesti che portano, nel teatro come *art de la présence*, una concentrazione temporale distribuita nella successione degli istanti.

Se Benjamin definiva la lingua, e con essa la scrittura, un «archivio delle somiglianze e delle corrispondenze non-sensibili» (Benjamin, 1977, 213), potremmo pensare alla gestualità come un archivio delle somiglianze e delle corrispondenze sensibili. Sullo sfondo, a ben guardare, c'è un altro grande tema benjaminiano: la traducibilità. Parlare di *ékphrasis*, dice Mengaldo, significa parlare della «traducibilità di ogni espressione umana»: ²⁴¹ da un lato il linguaggio letterario può cercare di adattarsi a quello artistico-visivo; dall'altro può ricorrere a riferimenti completamente diversi. Mengaldo ricorda che per Proust «dire una cosa è dire a cosa somiglia» e aggiunge: «perché, in due parole, la lingua umana è insieme più ricca e più approssimativa di quella, in particolare, pittorica». ²⁴² L'*ékphrasis* è una scrittura per approssimazione; ma nell'approssimazione c'è l'enigma e nell'enigma c'è tutto ciò che può essere interessante.

Negli anni parigini Benjamin scrive un'opera autobiografica, *Infanzia berlinese intorno al Millenovecento*, che si compone come una serie di immagini che l'autore ripescava nella propria memoria. ²⁴³ Remo Ceserani, che si sofferma per alcune pagine di uno studio sui rapporti tra fotografia e letteratura dal titolo *L'occhio della Medusa*, mette giustamente in rilievo l'interesse di una pagina presente nella redazione Gießen (1933), espunta poi nella redazione definitiva, in cui l'autore discute la questione delle somiglianze, dell'identità e dell'alterità. Rileva Ceserani come Benjamin avesse incontrato per la prima volta l'alterità, un'alterità che lo aveva costretto ad assomigliare a un altro, nel linguaggio: egli aveva incontrato l'antica parola tedesca *Muhme* (zia, vecchia comare) e, poiché era per lui incomprensibile, l'aveva trasformata nella denominazione appresa (e fraintesa) in una filastrocca infantile in cui si parlava della *Mumme Rehlen* o *Mummerehlen*. ²⁴⁴ Benjamin racconta a più riprese questo modo di procedere e leggiamo per esempio:

Il caso volle, ad esempio, che in mia presenza si fosse parlato di *Kupferstichen* [incisioni su rame]. Il giorno dopo feci sporgere la testa da sotto una sedia: ero dunque un *Kopfverstich* [capo nascosto]. Deformando nell'occasione me stesso e la parola, facevo solo quanto era necessario per prendere piede nel mondo. Assai per tempo appresi ad avvolgermi [letteralmente, *mich mummen*: travestirmi] nelle parole come in vere e proprie nuvole. Il dono di scorgere somiglianze,

²⁴¹P.V. Mengaldo, *Due ricognizioni...*, op. cit., p. 11.

²⁴²*Ibidem*.

²⁴³Scriva Benjamin: «[...] i tratti biografici che si delineano piuttosto nella continuità che nella profondità dell'esperienza, in questi brani restano del tutto sullo sfondo. E con essi le fisionomie – quelle della mia famiglia al pari di quelle dei miei compagni. Mi sono invece sforzato di impadronirmi di quelle immagini in cui l'esperienza della grande città si sedimenta in un bambino della borghesia». Si veda: W. Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al Millenovecento* in *Opere complete*, a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2001-8, VII, p. 17.

²⁴⁴Remo Ceserani, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 198.

non è in effetti altro che un debole retaggio dell'antica coazione a divenire simili e a comportarsi in modo simile. E su di me la esercitavano le parole. Quelle che mi facevano assomigliare ad abitazioni, mobili, vestiti, non a bambini esemplari.²⁴⁵

La parola fa assumere al piccolo Benjamin un travestimento: essa diventa primo tramite alla teatralità, nella misura in cui la parola si fa signature, si fa cioè possibilità di rilevare somiglianze e di assumere immagini. Benjamin distorce le parole che gli risultano incomprensibili e, così facendo, trasforma le parole e il mondo, esercitando la sua capacità di travestimento: «in questo modo egli non può mai assomigliare alla sua stessa immagine, poiché la coincidenza fra io e immagine porterebbe all'immobilità della morte».²⁴⁶ Il principio dell'attorialità come possibilità di assumere *signata* potrebbe trovare fondamento in questi presupposti. D'altra parte, se l'io si specchiasse sullo scudo di Perseo, riflettendo nient'altro che sé stesso, si darebbe la pietrificazione della Medusa, si ridurrebbe cioè all'immobilità.

Il contesto in cui Ceserani legge queste riflessioni di Benjamin è quello della fotografia e il passo che lo porta ad osservare come un'immagine strettamente connessa con la fotografia sia quella del mito di Medusa, è breve: era del resto Adorno che sosteneva che lo sguardo di Benjamin, fosse, in filosofia, di tipo meduseo.²⁴⁷ Negli stessi anni in cui lavorava ai *Passagen* e a *Berliner Kindheit*, Benjamin scrive *Zentral Park*, in cui, parlando di Baudelaire (e insieme di Poe e di Nietzsche), si esprime in questi termini:

Che senso ha parlare di progresso a un mondo che sprofonda nella rigidità cadaverica? L'esperienza di un mondo che entra in uno stato di rigidità cadaverica Baudelaire la trovò esposta con incomparabile forza in Poe. Ciò che gli rese Poe insostituibile fu il fatto che questi descrivesse il mondo in cui poesia e aspirazioni di Baudelaire ottenevano giustizia. Vedi la testa di Medusa in Nietzsche.²⁴⁸

Françoise Proust, nel saggio *L'histoire à contretemps*, una riflessione sulla filosofia della storia benjaminiana, usa più volte il verbo *méduser*, per parlare di quel momento cruciale nell'esperienza del tempo di cui abbiamo letto nel frammento di Benjamin riportato da Agamben: quando il presente dell'abitudine, reiterato e meccanico, viene messo in crisi e si moltiplica di un'altra presenza, che era di fatto già presente in esso, avviene una sorta di collisione tra presente attuale e una "revenance passée", una sorta di fantasma che ritorna.

Il tempo della modernità, per Benjamin, è il tempo dell'"unique fois", un'unica volta che è contemporaneamente fugace e seriale, fuggevole e ripetibile. Ecco la prima definizione sintetica che

245 Benjamin, *Infanzia berlinese*, op. cit., V, p. 358.

246 Remo Ceserani, *L'occhio della Medusa*, op. cit., p. 198.

247 Adorno, *Nota all'edizione tedesca* in W. Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al Millenovecento*, op. cit.

248 Benjamin, *Parco centrale*, in *Opere complete*, cit., VII, p. 202.

ci fornisce la studiosa:

Le temps, dans la modernité, ne s'écoule pas: ni flux ni durée, il est plutôt rigide, figé, pétrifié. Bien sûr il "passe", irréversiblement. Mais le temps n'en piétine pas moins, il fait du surplace, il revient éternellement à son point de départ, comme s'il dessinait une boucle ou faisait une ronde: à chaque fois, c'est encore une fois, un coup qui vient frapper, marteler, scander. L'unique ne *vient* pas: il *revient*.²⁴⁹

L' "unica volta" di cui si sostanzia l'avvenimento non è mai una prima volta, è almeno sempre una seconda, fosse soltanto per il fatto che non potremmo definirla unica e prima se non la stessimo già riferendo a una volta precedente rispetto a quella per cui la definiamo prima. In questo senso, Benjamin dirà che ogni evento è un'eco. Su questo sfondo comprenderemo così la descrizione dell'immagine dialettica che *medusa* il tempo per come ce la presenta la studiosa:

La chance de l'unique est sa répétition, non sa répétition à l'identique, c'est-à-dire non son retour comme *fois*, comme moment historique, mais son retour comme image ou Idée qui, intervenant dans le présent, une deuxième ou énième fois, le méduse, l'arrête, le fait exploser et sauve ainsi les vivants et les morts en leur promettant survie et résurrection.²⁵⁰

L'immagine presente entrerebbe in collisione con un *fantasma* che essa aveva già dentro di sé.

Possiamo appropriarci di questi concetti, che a questo livello di analisi restano piuttosto suggestioni, per un'applicazione teatrale?

Alla metà del 1400 viene scritto il primo trattato di arte coreografica di cui abbiamo notizia, *De arte saltandi et choreas ducendi - Dela arte di ballare et danzare* di Domenico da Piacenza, maestro di danza alla corte degli Sforza a Milano e a quella dei Gonzaga a Ferrara (trattato a cui si rifà anche Agamben in *Ninfe*). Domenico, con spirito didattico, dà questa indicazione:

Dico a ti che chi del mestiero vole imparare, bisogna danzare per fatasmata e nota che fantasmata è una prestezza corporale, la quale è mossa cum lo intelecto del mesura... facendo requie a cadauno tempo che pari aver veduto lo capo di medusa, como dice el poeta, cioè che facto el moto, sii tutto di pietra in quello istante e in istante metti ale come falcone che per paica mosso sia, secondo la regola disopra, cioè operando mesura, memoria, maniera cum mesura de terreno e aire.

Parafrasando diremo che chi voglia danzare dovrà ricorrere ai *fantasmata*, ossia a una abilità del corpo, ma sarebbe meglio dire del gesto, misurata con l'intelletto. Essa consiste nell'effettuare delle pause, come se si fosse vista la testa di Medusa (il poeta a cui si riferisce potrebbe essere Ovidio), in modo tale che a un istante di pietrificazione segua immediatamente il nuovo movimento, come il

249 Françoise Proust, *L'histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Les Éditions du Cerf, 1994, p. 67.

250 *Ivi*, p. 86.

volò improvviso di un falcone che si getta su una preda, sempre sottoposto a una regola di misura, di memoria, di agilità nello spostarsi sulla scena e nell'aria. La regola di misura, su cui tanto insiste Domenico è, ancora una volta, una regola di tempo, di equilibrio ritmico, se ci affidiamo alle sue parole che la definiscono appunto come «tardeza ricoperada cum presteza» (c. 1v): si tratta un esempio potente di dialettica temporale, in cui la lentezza rincorre ed è rincorsa dalla velocità, espressa in forma di immagine. La regola di misura è una regola che stabilisce l'equilibrio tra due estremi:

Ora e priegoti vogli aprir la virtù de lo intelecto ad intender che cossa è mesura de motto etiancho comeo sono composti li motti sopra le mexure: Mesura generale secondo canto over fono o movimento consiste in mesurar el pieno cum el vuoto, mesurar el tacere cum lo odir del sono, mesurar el movimento del corpo cum la prompta del pede; altramente non se poteria ritrovar principio, ni mezo, ni fine a questo motto de danzare.(c. 3r)

Il movimento della danza si produrrà al centro di ognuno di questi estremi: tra il pieno e il vuoto, tra il silenzio e il suono, tra il corpo (la totalità) e il piede (l'estremità).

Ma tornando al “danzare per fantasmata”, danzare producendo “pause iconografiche”, si tornerà alla teorizzazione sugli *schemata* proposta dalla Catoni. Ricordando che lo *schema* non coincide con il travestimento assunto da un attore, ma che corrisponde a un momento di sospensione temporale brevissimo che ha a che fare con la pura visione e che fa dialogare il travestimento in questione con la sfera di significati che porta, ritroveremo l'immagine del lampo benjaminiana.

Una cristallizzazione che garantisce la ripetibilità degli *schemata*, uno stile formulare delle immagini della danza,²⁵¹ che consentirà di farvi ricorso anche in contesti non abituali:

Lo *schema* di Atena all'interno della danza pirrica, il cui tratto distintivo è il gesto di volgere il capo, è perciò sì uno *schema* di danza, ma esso conserva il riferimento, funzionale, ad un avvenimento altamente specifico e di natura narrativa relativo a un episodio della vita della dea: l'uccisione della Gorgone. Quello *schema* poté dunque migrare da un contesto narrativo e cristallizzarsi in uno *schema* orchestico. Così cristallizzato esso può poi trovare impiego anche in contesti non orchestici, come pare testimoniare il passo degli *Uccelli* succitato, e divenire “un'aria da pirrica”, un'attitudine che comunica uno stato d'animo.²⁵²

²⁵¹Si tratta di uno stile formulare che, per essere ben compreso, potrà essere messo a confronto con la formularità omerica. È ancora in *Ninfe* che Agamben, dopo aver messo in relazione la *Pathosformel* warburghiana e i *fantasmata* di Domenico da Piacenza (relazione che si definirà in questi termini: «Le *Pathosformeln* sono fatte di tempo, sono cristalli di memoria storica, “fantasmati” nel senso di Domenico da Piacenza, intorno ai quali il tempo scrive la sua coreografia», p. 18), scrive: «Forse il miglior modo di comprenderne il senso [della parola *pathosformel*] è di accostarlo all'uso del termine “formula” negli studi di Milman Parry sullo stile formulare in Omero, pubblicati a Parigi negli stessi anni in cui Warburg lavorava al suo Atlante *Mnemosyne*. [...] la composizione formulare implica che non sia possibile distinguere la creazione dalla *performance*, fra originale e ripetizione. Nelle parole di Lord [Albert] “il poema non è composto per l'esecuzione, ma nell'esecuzione”. Ma ciò significa che le formule, esattamente come le *Pathosformel* di Warburg, sono degli ibridi di materia e di forma, di creazione e di *performance*, di primavoltità e di ripetizione». Agamben, op. cit., pp. 16-17.

²⁵²M. Catoni, op. cit., p. 182.

Ancora Medusa in Domenico da Piacenza e ancora Medusa, questa volta chiamata Gorgone e diventata essa stessa *schema*, forma gestuale riconoscibile e capace di assumere su di sé moltiplicazioni narrative e temporali: l'episodio dell'uccisione della Gorgone diventa riferimento narrativo, ormai sottratto al contesto narrativo che lo ha prodotto, per definire un movimento d'arresto, un gesto di sospensione all'interno della danza pirrica.

Agamben mette in relazione il *danzare per fantasmata* di Domenico con la teoria della conoscenza che Aristotele sviluppa nel *De anima*, secondo cui la conoscenza che avviene per via sensibile giunge all'intelletto attraverso un processo di astrazione operato dalla fantasia e attraverso la produzione di *phantasmata* appunto custoditi nella memoria. E conclude Agamben:

La danza è, per Domenichino, essenzialmente un'operazione condotta sulla memoria, una composizione dei fantasmi in una serie temporalmente e spazialmente ordinata. Il vero luogo del danzatore non è nel corpo e nel suo movimento, bensì nell'immagine come «capo di medusa», come pausa immobile, ma carica, insieme di memoria e energia dinamica. Ma ciò significa che l'essenza della danza non è più il movimento – è il tempo.²⁵³

Si potrebbe proseguire a lungo seguendo le tracce di questo percorso di suggestioni.

La questione centrale riguarda la temporalità dell'immagine, della visione: la posa plastica presuppone un arresto del tempo e, negli studi teatrali, essa andrà pensata in un contesto che la mette in sequenza rispetto ad altre pose; in altre parole, i cosiddetti “fermi immagine” attraverso i quali la scena può essere pensata, vanno inseriti in un percorso temporale che è quello dello sviluppo drammatico. Se in quest'accezione ad essere chiamata in causa è una sorta di “temporalità esterna”, c'è anche un'altra dimensione temporale che non andrà dimenticata, che le immagini portano in sé, una “temporalità interna” che trova in Benjamin l'apice della sua teorizzazione: l'«image dialectique» è un'immagine che “medusa” il tempo, che lo sospende per farlo esplodere, che apre a una costellazione temporale che sintetizza gli stati passato-presente-futuro in una realtà istantanea.

Diderot parlava di temporalità interna ed esterna mettendo al centro il soggetto che fruisce delle immagini; Benjamin mette al centro l'immagine stessa.

²⁵³Agamben, op. cit., p. 14. Si segnala l'ipotesi di Patrizia Procopio, in un saggio su questi argomenti, che, mettendo in relazione le parole di Domenico da Piacenza riprese da Agamben e qui riportate, con un passo tratto dal *Libro dell'arte del danzare* di Antonio Cornazano, ridimensiona in parte l'ipotesi di Agamben. Secondo la studiosa infatti il *danzare per fantasmata*, più che a una pratica della danza che renderebbe tale quest'arte proprio nella produzione di momenti di sospensione dialettica di pose/immagini, sarebbe da riferirsi a delle scelte legate a particolari momenti di particolari forme di danza (della *bassadanza* nello specifico): non sarebbe quindi un tratto che definisce la danza in sé, ma un elemento stilistico di carattere occasionale. Si veda Patrizia Procopio, *Danzare per fantasmata: l'immagine del movimento nella teoria coreutica di Domenico da Piacenza*: <http://www.iliesi.cnr.it/iniziative/Procopio.pdf>

Per quanto riguarda l'immagine teatrale, diremo che essa può tendere alla quiete senza poterla di fatto mai raggiungere perché se vi giungesse entrerebbe nel dominio dell'arte pittorica e cambierebbe il principio temporale che la sostiene: il teatro è continua “presentificazione” dell'immagine nei suoi diversi gradi di composizione e scomposizione.

2.3. Le didascalie come scritture ecfrastiche

Gli scritti di Diderot aprono anche a un'altra questione ecfrastica. La scrittura della pantomima è la scrittura del «tableau qui existait dans l'imagination du poète»,²⁵⁴ sostiene il filosofo: si tratta insomma del problema di scrivere o meno le didascalie e, se sì, in che forma.

Facciamo un passo indietro per riflettere finalmente su un termine più volte adoperato, la fantasia. Diderot era autore prediletto da Lessing, con il quale condivideva molte posizioni estetiche, e quando Lessing riflette su come vi siano casi in cui il poeta supera il pittore e casi in cui, viceversa, il pittore supera il poeta,²⁵⁵ spende alcune parole sul “quadro poetico”, su quei passaggi poetici cioè in cui un poeta rappresenta delle vicende in modo pittorico, ma non per questo necessariamente dipingibile:

Un quadro poetico non è necessariamente una cosa che si può trasformare in un dipinto materiale; piuttosto ogni tratto, ogni combinazione di tratti diversi, tramite i quali il poeta ci rende così sensibile un oggetto che ne prendiamo coscienza più distintamente che tramite le sue parole, si chiama “pittorico”, si chiama “quadro” perché ci avvicina a quel grado di illusione di cui è particolarmente capace il quadro materiale, e che dal quadro materiale si è potuto astrarre per primo e più semplicemente.²⁵⁶

Quello che qui interessa è la nota che lo stesso Lessing appone al passo:

Ciò che noi chiamiamo “quadri poetici”, gli antichi chiamavano “fantasie”, come ci si ricorderà dal Longino. E ciò che noi chiamiamo l'illusione, l'inganno di questi quadri, si chiamava presso di loro “enargeia”. Per questo un tale, come ricorda Plutarco (*Erot.*, T. II, Edit. Henr. Steph., p. 1351), aveva detto: le fantasie poetiche sono, per via della loro enargeia, i sogni ad occhi aperti. [...] Io vorrei che i moderni manuali di poetica si fossero serviti di questa denominazione e si fossero astenuti completamente dalla parola “quadro”. Ci avrebbero risparmiato una quantità di regole semivere, il cui principale fondamento è la coincidenza di un termine arbitrario. Nessuno avrebbe così facilmente costretto le fantasie poetiche nei limiti di un quadro materiale; ma non appena le fantasie furono chiamate quadri poetici, si pose la base per l'errore.²⁵⁷

²⁵⁴Diderot, *Discours de la poésie dramatique*, in *Œuvres complètes*, t. III, op. cit., p. 498.

²⁵⁵Si veda *Laocoonte*, capp. XIII-XIV.

²⁵⁶Lessing, *Laocoonte*, op. cit., p. 69.

²⁵⁷Ivi, nota 168, p. 154.

Quando poi le fantasie sono di drammaturghi, i “quadri poetici” che ne escono sono le didascalie dei drammi che possono immaginare una scena non sempre realizzabile sui palcoscenici.

Le didascalie (o altri modi di codificare sulla pagina ciò che compone l’“immagine” dell’atto spettacolare) sono uno spazio testuale in cui gli autori stabiliscono un certo tipo di rapporto con la scena e il modello interpretativo di riferimento dovrà tenere conto del posizionamento dello sguardo – della *distanza* – di chi scrive rispetto allo spazio scenico; del rilievo dato al piano della *fabula* (narrazione e commento) o, viceversa, della messinscena (prescrizione); della riproduzione, nello spazio testuale, dello sviluppo temporale del dramma, definendo così una sorta di temporalità dello sguardo.

Come ci ricorda Genette, quando Platone e Aristotele definiscono i termini di un’imitazione propriamente detta (*mimesis*) e di un semplice racconto (*diegesis*), non sembrano preoccuparsi del fatto che «l’imitation directe, telle qu’elle fonctionne à la scène, consiste en gestes et en paroles».²⁵⁸

Grazie all’uso dei gesti, sulla scena vengono rappresentate delle azioni che, in quel caso, sembrano sfuggire al piano linguistico proprio del poeta. Anche quando riproduce le parole dei personaggi però, Genette fatica a considerare l’imitazione diretta “rappresentativa” nel vero senso del termine, perché essa «se borne à reproduire tel quel un discours réel ou fictif».²⁵⁹ Potremmo cioè dire che un testo *ripete* o *costituisce* gli atti verbali realmente pronunciati da un personaggio, ma non li *rappresenta*. In sintesi dice Genette:

Si l’on appelle imitation poétique le fait de représenter par des moyens verbaux une réalité non-verbale, et, exceptionnellement, verbale (comme on appelle imitation picturale le fait de représenter par des moyens picturaux une réalité non-picturale, et, exceptionnellement, picturale), il faut admettre que l’imitation se trouve dans les cinq vers narratifs, et ne se trouve nullement dans les cinq vers dramatiques, qui consistent simplement en l’interpolation, au milieu d’un texte représentant des événements, d’un autre texte directement emprunté à ces événements: comme si un peintre hollandais du XVII^e siècle, dans une anticipation de certains procédés modernes, avait placé au milieu d’une nature morte, non la peinture d’une coquille d’huître, mais une coquille d’huître véritable.²⁶⁰

Riconoscendo il carattere imitativo dei passaggi narrativi, come trasposizione poetica di una realtà non verbale, Genette, più che accogliere quel genere misto che Platone riconosce e teorizza, sembra voler ridurre a tutti gli effetti lo spazio tra *diegesi* e *mimesi*:

258G. Genette, *Figures II*, op. cit., p. 53.

259Ibidem.

260Ivi, pp. 53-54. I cinque versi narrativi a cui si sta riferendo sono i vv. 12-16 del canto I dell’*Illiade* in cui Omero racconta la richiesta di Crise agli Achei di liberare la figlia in cambio di un riscatto; mentre i versi drammatici sono quelli in cui viene riportata, in diretta, la voce di Crise. Genette, come è noto, riprende l’esempio dal III libro della *Repubblica*.

Platon opposait *mimésis* à *diégésis* comme une imitation parfaite à une imitation imparfaite; mais (comme Platon lui-même l'a montré dans le *Cratyle*) l'imitation parfaite n'est plus une imitation, c'est la chose même, et finalement la seule imitation, c'est l'imparfaite. *Mimésis*, c'est *diégésis*.²⁶¹

Un discorso sulle didascalie dovrà tenere conto di questo orizzonte teorico perché, implicando una trattazione del teatro che si muove dai testi, costringerà ad assumere che «en admettant (ce qui est d'ailleurs difficile) qu'imaginer des actes et imaginer des paroles procède de la même opération mentale, “dire” ces actes et dire ces paroles constituent deux opérations verbales fort différentes».²⁶² Le didascalie che descrivono le azioni dei personaggi rispondono quindi all'immaginazione di atti e, per quanto abbiamo detto finora, non stupirà che siano così fortemente connotate in senso narrativo. Ecco quindi come ci spiegheremo le sfumature verbali inaspettate utilizzate per esprimere una stessa azione.

Questo quindi per le “didascalie d'azione” ma il teorico scontro/incontro di mimesi e diegesi entra in campo anche nei termini del rapporto narrativo-descrittivo a cui abbiamo accennato più sopra: il testo descrittivo ingloba l'immagine, proprio come la didascalia ingloba la scena, vedendola o prevedendola. Ma il linguaggio ecfrastico, lo sappiamo, implica sempre una direzione anche narrativa: come viene reso nella definizione didascalica uno spazio complesso come quello scenico? E quindi: come viene temporalizzata, nella scrittura didascalica, una scena che viene colta dallo sguardo dello spettatore in un istante puntuale?

Andrà dunque cercata la *prospettiva* (nel senso narratologico del termine) da cui è scritta una didascalia; ma c'è un'ulteriore distinzione da fare: da una parte ci sono le didascalie che descrivono uno spazio, dall'altra quelle che descrivono il susseguirsi di azioni in quello spazio. Nelle prime il concetto di *distanza* narrativa è di facile comprensione: lo sguardo che descrive gli oggetti si avvicina o si allontana e utilizza quelle che Segre, nel descrivere le composizioni pittoriche, definisce come «prospettiva geometrica» (la prospettiva “realistica”) e «prospettiva semantica» (la prospettiva che definisce misure e profondità sulla base dell'importanza degli oggetti dipinti).²⁶³ Nella scrittura drammaturgica le didascalie scardinano la visione, secondo processi di composizione e di scomposizione della scena: lo sguardo degli autori, letterariamente attratto da alcuni oggetti, può posarsi su di essi e concedersi una pausa descrittiva o, semplicemente, il potenziamento dei sensi stabilisce primi piani sensoriali che influenzeranno necessariamente la visione mentale della scena che il lettore si costruisce.

In generale diremo che i termini che descrivono le possibilità didascaliche, corrispondono

261 *Ivi*, p. 56.

262 *Ivi*, p. 54.

263 C. Segre, op. cit., p. 79.

esattamente ai termini che possono essere utilizzati per la descrizione di un'opera d'arte. Prendiamo come riferimento lo studio sul dettaglio di Daniel Arasse, per trovare nuove strade per l'interpretazione del rapporto che c'è tra la costruzione dello spazio teatrale e la disposizione dell'immagine sulla tela pittorica. Dal momento che non sono ancora state elaborate delle teorie sull'uso dei dettagli nelle scritture per la scena, sarà appunto interessante tentare di ricavare delle categorie interpretative anche da studi storico artistici come quello a cui ora ci affidiamo. Se poi, come sarà nel caso di Beckett, la conoscenza delle opere d'arte è alla base di un'ipotetica ispirazione per la costruzione di certe scene teatrali o di certe prose brevi, meriterà senz'altro riflettere sulla questione. Arasse fornisce questa sorta di definizione:

La situation et le statut du détail dans le tableau de peinture en font, de ce point de vue, un double «emblème» du tableau: emblème du processus de représentation adopté par le peintre et emblème du processus de perception engagé par le spectateur [...]. Le détail tend, irrésistiblement, à faire écart. Marque intime d'une action dans le tableau, faisant de lui-même signe à celui qui regarde et l'appelant à s'approcher, il disloque à son profit le dispositif de la représentation.²⁶⁴

I dettagli, che sono poi gli stessi elementi concreti su cui si può soffermare la didascalia teatrale, hanno a che fare tanto con la storia della creazione dell'opera – e quindi, nel caso teatrale, con l'immaginazione preventiva dell'autore che scrive l'ambientazione di una scena e che svolge l'immagine soffermandosi sui dettagli -, quanto con la storia della ricezione dell'opera. Tra le righe andrà poi letta una riflessione sulla *distanza*: il dettaglio, per essere gustato, chiede allo sguardo del fruitore di avvicinarsi, trasgredendo in questo modo l'idea classica della visione complessiva. Arasse ricorda, per esempio, che «Schelling condamne, dans sa *Philosophie de l'art*, les travaux de certains Hollandais que l'on “croirait faits pour l'odorat car, pour reconnaître ce par quoi ils veulent plaire, il faut les approcher du visage comme des fleurs”».²⁶⁵ E poiché la seconda parte di questo scritto è dedicata a Beckett, non sarà di poco conto – e in seguito si capirà perché – notare che i suoi artisti preferiti erano proprio gli Olandesi del Seicento.

Esiste insomma una tradizione didascalica di impianto narrativo che, specialmente nella descrizione degli ambienti, raggiunge un livello di dettaglio tale per cui si trovano visioni prospettate da autori che non sembrano porsi minimamente il problema della traducibilità scenica.²⁶⁶ Nell'ambito della scrittura didascalica, l'uso dei dettagli ha a che fare con il posizionamento dei sensi (vista-udito) dell'autore nel momento in cui scrive la didascalia, che finirà per corrispondere con il

²⁶⁴Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, pp. 13-14.

²⁶⁵Ivi, p. 233.

²⁶⁶Sarà sufficiente sfogliare le drammaturgie di D'annunzio, di Pirandello, di Cavacchioli e della maggioranza degli autori teatrali novecenteschi per trovare esempi convincenti. Nel mio studio sulla didascalia teatrale ho trattato, come esempio, il caso di Ramón del Valle-Inclán (p. 60-79).

posizionamento del lettore, ma non sempre con quello dello spettatore.

Quando per esempio, in *Casa di bambola*, Ibsen scrive una didascalia in cui dichiara che si deve sentire il rumore della lettera, assai temuta da Nora, che cade nella cassetta delle lettere, Laura Caretti commenta:

Nella didascalia l'occhio come l'orecchio, e i sensi tutti, non sono mai solo quelli dello spettatore o del regista, ma anche quelli dei personaggi in scena. Al campo lungo dello scenografo si alternano i primi piani, i punti di vista della platea si raccorciano di colpo nello sguardo del personaggio, ed ecco che vediamo i dettagli delle mani, un'espressione del viso, guardiamo con lui da una finestra, sbirciamo attraverso una porta socchiusa, sentiamo il rumore di una lettera che cade.²⁶⁷

Focalizzare sul dettaglio significa potenziare i sensi della visione e, in questo caso, dell'udito; significa avvicinare la scena attraverso la scrittura. Lo spettatore non è detto possa subire lo stesso effetto di avvicinamento ed è spesso in questo senso che lavorano le regie che sfruttano le possibilità tecnologiche in scena.²⁶⁸ Nell'esempio di Ibsen appena riportato, potrebbe cioè accadere che un regista decida di registrare e poi amplificare per gli spettatori il rumore di una lettera che cade.

Come non è naturalmente possibile sentire il rumore della lettera che cade, così non è naturalmente possibile vedere «i peli di un neo» che «spiccano sulla guancia di una prostituta».²⁶⁹ Alcuni dettagli cioè si possono cogliere soltanto nella lettura o con l'ausilio di filtri, per lo più tecnologici, che interverranno nella messa in scena. Nella pittura accade lo stesso: Arasse fa notare come certi dettagli (cita per esempio l'ombelico nel *San Sebastiano* di Antonello da Messina) si possano notare solo se l'opera viene fruita in un contesto diverso da quello in cui è inserita in origine. Di essi ci si può accorgere solo in “condizioni artificiali”, in un museo o in un laboratorio nel corso di un restauro. Questo aspetto, che potrebbe ridurre l'interesse del dettaglio, osserva Arasse, ne confermerebbe invece l'importanza: le diverse fruizioni infatti sarebbero molto più simili alle condizioni in cui un pittore ha eseguito i dettagli del suo quadro, normalmente occultati dalle

267 Laura Caretti, *La tarantella di Nora*, in *La didascalia nella letteratura teatrale scandinava: testo drammatico e sintesi scenica*, Atti del VII Convegno Italiano di Studi Scandinavi, Firenze 21-23 maggio 1986, a cura di Merete Kjølner Ritzu, Roma, Bulzoni, 1987, p. 39.

268 Portando degli esempi in questo senso, Picon-Vallin scrive: «Les techniques du son qui vont toujours de pair avec l'utilisation des techniques de l'image permettent de créer sur scène des images sonores: ainsi celle de la plume qui grince sur le papier pour parapher une lettre et dont le crissement emplît tout l'espace théâtral grâce au micro HF posé sur la table, dans une scène de *Désir sous les ormes* mis en scène par Matthias Langhoff. Le micros HF dont dispose un acteur comme Carmelo Bene dans *Macbeth Horror Suite* font entendre au public ses bruits intérieurs, du chuchotis au borborygme, l'intimité de sa “psychologie humorale”, selo l'expression de J. -P. Manganaro». In Picon-Vallin (dir.), *Les écrans sur la scène*, op. cit., p. 20.

269 La didascalia è tratta da *L'abito del defunto* in Ramón del Valle-Inclán, *Eroi del martedì grasso*, introduzione, traduzione e note di Luisa de Aliprandini, Roma, Bulzoni, 2000, p. 38.

condizioni pubbliche in cui viene poi collocato.²⁷⁰ Per continuare il parallelismo, quindi, potremmo pensare a un uso ecfrastrico delle nuove tecnologie (sonore o visive) sulla scena che risponde a una forma di aderenza al processo di scrittura e alla fantasia.

Quando leggiamo certe didascalie teatrali, insomma, dovremmo tarare la distanza della visione sull'immaginazione dell'autore: le *ékphrasis* didascaliche si confermerebbero quindi come dispositivi che modificano la fruizione d'insieme della scena e potremmo trasportare alle pratiche teatrali l'idea che il dettaglio è «un “moment” de sa réception [du tableau] comme il peut l'avoir été de sa création. Il est d'abord un “événement” de peinture dans le tableau».²⁷¹

I dettagli, che hanno a che fare tanto con la storia della creazione quanto con quella della ricezione dell'opera, derivano da una selezione che compie il percorso dello sguardo nel prospettare (nel caso della creazione) o nel fruire (nel caso della ricezione) di una visione.

Se a queste considerazioni applicheremo la categorizzazione degli studi narratologici, potremo ricondurre il discorso sul dettaglio a un discorso sulla prospettiva narrativa. Quando Genette parla del *modo* del racconto osserva che «le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails [...] et sembler ainsi [...] se tenir à plus ou moins grande *distance* de ce qu'il raconte».²⁷²

In linea di massima il discorso fila, ma si sarà osservato che Genette parla di *particolari* e non di dettagli. La cosa potrebbe non essere poi così determinante, ma è proprio Arasse a stabilire la differenza tra questi due concetti ed è una differenza che si vorrebbe far fruttare per individuare una peculiarità delle pratiche teatrali contemporanee. Mentre il *particolare* è una piccola porzione di un'immagine che non deve distrarre dall'equilibrio d'insieme, il dettaglio è «un moment qui fait événement dans le tableau, qui tend irrésistiblement à arrêter le regard, à troubler l'économie de son parcours».²⁷³

In altre parole si potrebbe dire che, mentre il particolare è parte di una narrazione a cui contribuisce, il dettaglio sembra staccarsi dalla narrazione in cui è prodotto, sembra rendersi autonomo, isolarsi, sottrarsi ai processi narrativi dominanti per aprirne di nuovi. In questo senso la tradizione didascalica novecentesca, in linea con l'evoluzione teatrale, procede dalla profusione di particolari, in senso narrativo, alla beckettiana concentrazione sul dettaglio: le stesse scene, costruite per sottrazione, finiranno cioè per essere scene di dettagli.

270D. Arasse, op. cit., pp. 337-346.

271Ivi, p. 240.

272G. Genette, *Figures III*, op. cit., p. 183.

273D. Arasse, op. cit., p. 12.

2.4. *L'ékphrasis del movimento*

In un articolo molto interessante, lo studioso americano Martin Puchner analizza un romanzo dell'autore contemporaneo britannico Adam Thorpe, *Still*, in cui si assiste a una vera e propria integrazione tra cinema e letteratura. Recuperando la nozione di Iser di "lettore implicito", quello che Puchner legge in *Still* è una mescolanza di lettore implicito e spettatore implicito che si trovano a occupare la stessa posizione nella lettura del testo. Puchner scrive che «The culture and practice of silent reading on which the novel depends and which it instituted, as Ian Watt and others have shown, is replaced by the culture of the movie theater».²⁷⁴

Il romanzo, che si sviluppa come racconto della visione di un film cinematografico, proporrebbe dunque un tipo di scrittura efrastica complicata proprio dalle sovrapposizioni medialità: il romanzo, più che essere influenzato dal cinema nelle forme di costruzione narrativa, ne è influenzato per il tipo di pratica visiva che si sviluppa con l'avvento dei nuovi media e, soprattutto, la scrittura è pensata per rivolgersi ad un lettore che si fa spettatore (e che ha un'esperienza come tale).

Molti studi oggi tendono a evidenziare le influenze che la scrittura del XX secolo subisce dallo stretto contatto con altri media, con il cinema e la fotografia per esempio per questioni di montaggio, di improvvisi cambi di prospettiva ecc.²⁷⁵ In realtà, si potrebbe osservare facilmente come questi modelli compositivi si trovino anche in opere della tradizione romanzesca precedente all'avvento del cinema, benché la tradizione del *nouveau roman* sia in effetti legata alle dinamiche cinematografiche trasposte in forma scritta (basti pensare alla dignità letteraria data da Robbe Grillet alla scrittura cinematografica). Torniamo però per un attimo al romanzo di Thorpe, *Still*. Qual è la sua caratteristica?

Still is a novel writing back to the cinema, without either integrating the film's textual form into the novel, as *Ulverton* had done, or by translating cinematic techniques into narrative strategies, like Robbe-Grillet. In a surprising gesture, the entire novel is presented as a film that is being shown at a New Year's Eve party; an iconoclastic film consisting of text

274H. Martin Puchner, *Textual Cinema and Cinematic Text: The ékphrasis of Movement in Adam Thorpe and Samuel Beckett*, in http://webdoc.sub.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic99/puchner/4_99.html.

275 Leggiamo per esempio il passo che segue a commento del rapporto tra parole e immagine nella letteratura italiana del Novecento: «Molte pagine interessanti sono nate, più che dalla descrizione statica di immagini, dalla ricerca di un possibile uso letterario dei nuovi codici visivi del Novecento: il montaggio del film, l'esperienza della pittura astratta, la pratica dello *zapping* sono potuti diventare nel corso del tempo possibili modelli formali per la narrativa, la poesia, il teatro contemporaneo. [...] L'immersione nella civiltà dell'immagine appare qui - e tornerà ad apparire altrove - come minaccia concreta di declassamento e alienazione per il letterato di formazione umanistica; e anche per quest'ordine di riflessioni, forse, la nostra letteratura, più di altre tradizioni nazionali, ha conservato a lungo un atteggiamento diffidente verso l'immagine; accettando il confronto più volentieri quando non sentiva in discussione, nell'urto fra testo scritto e testo visivo, l'autonomia e in fondo il primato della verbalità; quando poteva conservare il controllo delle gerarchie estetiche, relegando l'immagine *al servizio* della parola». Clotilde Bertoni, Massimo Fusillo, Gianluigi Simonetti (a cura di), *Nell'occhio di chi guarda*, op. cit., pp. XIV-XV. Da questa riflessione gli studiosi poi mostrano come il confronto più proficuo tra parola e immagine sia avvenuto in stagioni letterarie antiaccademiche o dichiaratamente sperimentali e citano i nomi di Campana, Folgore, Govoni, Marinetti e Soffici e, senz'altro Pasolini.

only [...]. *Still* presents the text--its only medium--as a visual experience: the text of the film, supposedly, is being shown on screen in a cinema [...]. Every word the reader of the novel reads is part of the film that is being watched at a party, so that the film is nothing but a string of words, arranged in single words, sentences, and paragraphs, visible on a screen. The medium of film is thus essentially reduced to a text.²⁷⁶

Si tratta dunque del racconto di una visione, del racconto di un'immagine in movimento: Puchner parla proprio di film-ékphrasis, stabilendo in questo modo una relazione tra il movimento e l'ékphrasis, sollevando l'uso dell'antica categoria retorica da un'esclusiva pertinenza alle immagini fisse. Quest'idea di ékphrasis in movimento, molto interessante per il teatro, in che cosa consiste?

Puchner dice che nel suo romanzo Thorpe usa “stills”, parola di difficile traduzione, ma che coincide all'incirca con i nostri “fermi-immagine”: «his mode of evoking sequences and scenes from movies proceeds through a combination of immobile image and moving narrative».

Le immagini immobili vengono combinate con il movimento della narrazione: il teatro si pone esattamente a cavallo di questi due poli.

La questione ha, ancora una volta, origine antica e rimanderemo ancora agli *schemata* delle danze antiche. Sulla scorta di alcune affermazioni di Socrate nei dialoghi platonici, la Catoni, vista l'incompletezza insita in qualsiasi imitazione,²⁷⁷ osserva come siano comunque necessari dei tratti per identificare l'oggetto inanimato o la persona rappresentati. Nel *Cratilo* Platone fa dire a Socrate che «ogni cosa ha un suono (φωνή), uno schema (σχῆμα) e molte anche un colore (χρῶμα)», definendo così dei tratti identificativi. Lo *schema*, lo abbiamo detto, è sia uno strumento dell'imitazione artistica (traducibile con «disegno» spesso in coppia con *chroma*) sia figura di contorno, accezione per cui è possibile applicare il termine anche alle forme della gestualità teatrale. Si legga soltanto un esempio, ripreso ancora dal saggio della Catoni, dell'uso del termine nei testi teatrali antichi. Nei *Sette contro Tebe*, ai vv. 486-490, leggiamo:

MESS. Un altro, il quarto, che ha la successiva porta
di Atena Onca, si avvicina gridando,
di Ippomedonte la figura (σχῆμα) e il grande stampo.
Tremi al suo rotar l'enorme aia
il cerchio del suo scudo, intendo, né parlo a vuoto.²⁷⁸

Il messaggero che parla sta descrivendo i nemici alle porte di Tebe, per ognuno dei quali, in base alle caratteristiche che gli sono proprie, individua l'avversario più degno. Il quarto nemico viene presentato attraverso il riferimento a un'immagine, quella di Ippomedonte, che gli spettatori non

276H. Martin Puchner, art. cit.

277Si veda a a questo proposito l'apertura della *Poetica* aristotelica commentata più sopra.

278Eschilo, *Sette contro Tebe*, vv. 486-490.

vedevano in scena, ma che erano senz'altro in grado di riprodurre nella loro mente. Ancora nei *Sette contro Tebe*, quando il messaggero descrive lo scudo del terzo guerriero alle porte di Tebe, troviamo l'uso di uno *schema*:

MESS. Lo scudo è ornato (ἐσχημάτισται) di figure non di poco pregio;
un guerriero armato sale per i gradini di una scala
alla rocca dei nemici, volendola distruggere:
anche costui urla in combinazione di lettere
che neanche Ares può buttarlo giù dalle mura.²⁷⁹

Per la lettura critica e filologica di questi due passi si rimanda al saggio della Catoni,²⁸⁰ mentre si vorrebbe qui evidenziare il legame che si stabilisce tra l'uso di *schemata* e l'ékphrasis: il termine *schema* viene spesso usato per evocare qualcosa o qualcuno assente, alludendo a caratteristiche che rendono la “cosa” immediatamente riconoscibile agli occhi dello spettatore. L'ultima ékphrasis dei *Sette contro Tebe* a cui si farà riferimento è quella che riguarda lo scudo di Tideo, il primo dei sette guerrieri evocati dal messaggero: esso «reca l'insegna arrogante di una volta celeste stellata su cui brilla l'occhio della notte, la luna. Alla descrizione dell'*episema* Eteocle sprezzantemente risponde di non temere alcun ornamento di quell'uomo e che i *semata* “non hanno forza di ferire”. Ma poi egli stesso opera il rovesciamento: quella notte che Tideo reca sullo scudo – insegna tracotante – dovrà calare, notte di morte, sui suoi stessi occhi».²⁸¹ Il “rovesciamento” di cui parla la Catoni va forse inteso come l'espressione di una possibilità metalettica contenuta nell'ékphrasis: lo scudo ospita una narrazione, puramente visiva, che sembra essere in grado di produrre azioni vere e proprie. In questo passo, qui riportato già in forma commentata, il procedere metalettico mette in relazione due livelli: uno di natura linguistica, l'altro di natura visuale. L'immagine riproduce una realtà notturna che, attraverso una permutazione metaforica resa possibile dalla forma del discorso, diventerà presagio di morte.

Estendendo quanto detto finora, è chiaro che lo *schema* può essere inteso come l'insieme di elementi da assumere per sembrare qualcos'altro: si tratta infatti di «un insieme di tratti (gesti e portamento) che vanno “eseguiti” davanti ad uno spettatore e in modo tale da cogliere e comunicare l'*ethos* del personaggio che si vuole imitare. [...] Siamo di fronte a una finzione. [...] La finzione richiede un momento di fissità e di immobilità congelata in un gesto, gesto che condensa l'identità e determina dunque la riuscita o meno della finzione».²⁸² La Catoni giunge a queste definizioni

279Ivi, vv. 465-469.

280Si veda M. Catoni, op. cit., pp. 79-86.

281Ivi, pp. 82-83. Il passo a cui si riferisce la Catoni è Eschilo, *Sette contro Tebe*, vv. 387 sgg.

282Ivi, p. 103.

analizzando l'uso del termine nei testi antichi e, con il passaggio appena citato, guarderemo alle possibilità dell'*ékphrasis* per come si presentano negli atti performativi. Comprendiamo qui che uno stesso *schema* può essere espresso a parole, dinamizzando quindi in forma narrativa un'immagine che l'ascoltatore ha in mente come immagine fissa, oppure può essere assunto in forma gestuale, fissando in un momento la risultante di un movimento: due pratiche che mettono in gioco dinamiche temporali uguali e contrarie. Quel "momento di fissità e di immobilità congelata in un gesto" è lo stesso a cui pensano i molti drammaturghi che nelle didascalie hanno immaginato alcuni istanti delle loro scene come *frozen images* o come *tableau vivant*. La storia dei *tableaux vivants*, così intrecciata a quanto stiamo qui esplorando, mostra come l'idea di riprodurre fedelmente un'opera d'arte, disponendo persone reali in pose fisse, fosse quasi sempre accompagnata da una pratica che metteva in successione pose ispirate alle attitudini di personaggi dipinti e che diventava quindi molto vicina alla pantomima.²⁸³

Lo *schema* non coincide quindi con il travestimento assunto da un attore, ma è l'attuazione di un istante successivo che rende riconoscibile il travestimento, un momento temporale brevissimo che ha a che fare con la pura visione; leggiamo ancora a questo proposito:

Il tema della fissità degli schemi iconografici in pittura si rivelerà di cruciale importanza nell'agone fra quest'ultima *techne* (insieme alla scultura) e l'unica altra *techne* mimetica che riesce a mediare fra la connaturata immobilità dello *schema* e il movimento: la danza. Come mostrano infatti gli esempi di travestimento che abbiamo analizzato, da quello di Phye a quello comici, lo *schema* tende a porsi in modo forte sul versante dell'immobilità e della fissità, due tratti che ne garantiscono la ripetibilità e l'enorme potere di cristallizzare forme e figure e la loro associazione a valori e identità ben definiti. Perfino nella danza, una *techne* del movimento, lo *schema* è un movimento di sospensione, una "pausa iconografica" densa di identità.²⁸⁴

Abbiamo prima parlato dell'immagine semi-immobile in scena, ma quando essa viene presentata in un vero stato di immobilismo, la cui durata è assolutamente variabile, cosa accade? Diderot suggeriva di immobilizzare l'azione teatrale attraverso un *tableau dramatique* perché nel gesto sospeso si potesse condensare il "momento fecondo" di un'azione, quel momento carico di temporalità e movimento potenziale. Si è qui passati a parlare di uno *schema* come di un gesto, dando credito all'ipotesi, sviluppata ancora dalla Catoni, che proprio attraverso la mediazione della danza si arrivi a tale interpretazione. Del resto, come dice Claudio Vicentini, «la maggior parte delle testimonianze disponibili sulla gestualità degli attori riguarda i movimenti delle danze, sia quelle eseguite dai cori nella rappresentazione delle commedie e delle tragedie, sia quelle della

²⁸³Si veda il contributo di Julie Ramos, *Affinités électives du tableau et du vivant. Une ouverture, dans les pas de Goethe*, in *Le tableau vivant ou l'image performée*, op. cit., pp. 13-33.

²⁸⁴Ivi, p. 110.

pantomima, una rappresentazione simile al balletto che si era sviluppata in forma indipendente dal dramma». ²⁸⁵ Ma qual è, in tutto ciò, il ruolo della parola?

Lo capiremo dalla soluzione trovata da Aristofane, nel finale delle *Vespe*, per parodiare le danze: il servo Xantia descrive la danza scomposta e sbeffeggiante di Filocleone. «Gli *schemata* vengono minutamente commentati da Filocleone stesso e in parte dal servo», ci dice la Catoni, ²⁸⁶ e proprio questi commenti, che rallentano l'azione e l'esecuzione degli *schemata* servirebbero a parodiare le danze tragiche dei Carcineti. Il commento diventa quindi un espediente per rallentare l'immagine, per distribuirla sulla diacronia dell'azione, attraverso una modalità che è propria della pantomima o, meglio, dell'*ékphrasis* in movimento. Ancora una volta, l'immagine si distribuisce in un tempo che è il discorso a definire, nelle dilatazioni o nei “restringimenti”.

La tesi che qui si vuole sposare e che finisce per essere una conferma della validità di approntare uno studio ecfastico per il teatro, è il riconoscimento di un'«assoluta e aproblematica assimilazione di pittura e danza, fondata su un elemento che le due arti hanno in comune: l'uso che esse fanno degli *schemata* al fine di imitare caratteri». ²⁸⁷ Quando qui si parla di *danza*, è evidente, il termine andrà inteso nella più vasta accezione teatrale. ²⁸⁸

C'è un ulteriore esempio che si vorrebbe portare a sostegno di questa tesi; un esempio che racconta un'altra storia, uno degli episodi più controversi raccontato dai Vangeli, in cui la protagonista è una donna danzante, Salomé. A questa vicenda, che occupa uno spazio relativamente ridotto nei Vangeli (Vangelo di Marco 6,17-28 e Vangelo di Matteo 14,3-11), si sono ispirati scrittori e pittori affascinati dai movimenti sinuosi della danza di Salomé. Françoise Meltzer dedica un libro molto suggestivo all'argomento, dal titolo *Salomé and the Dance of Writing: Portraits of Mimesis in Literature* ²⁸⁹ che offre uno spunto di analisi sul rapporto tra la resa del movimento in pittura e la sua trascrizione sulle pagine di un libro.

In gioventù Flaubert scrisse, imitando quello che riconosceva come lo stile biblico, la storia di Cartagine in un romanzo dal titolo *Salammbô*. La sua descrizione della principessa di Cartagine fu

²⁸⁵Claudio Vicentini, op. cit., p. 29. Vicentini, accennando alla creazione di sorta di repertori codificati di posizioni e figure della danza, suggerisce la lettura degli elenchi forniti da Pollice nell'*Onomasicon*, IV, 103-105.

²⁸⁶M. Catoni, op. cit., 136.

²⁸⁷Ivi, p. 190.

²⁸⁸Come si situano in questo discorso gli studi di Warburg per il quale, corrispondendo sempre il movimento del corpo a moti dell'animo, è possibile scrivere una storia delle immagini come storia dei movimenti corporei canonizzati (*formeln*) in cui immediatamente si può cogliere un affetto (*pathos*)? Qual è il rapporto tra *schemata* e *formeln*?

Tra l'altro sarà interessante quantomeno segnalare la presenza del gruppo teatrale *Pathosformeln* che, fondato nel 2004 da Daniel Blanga Gubbay e Daniela Villani, termina l'esperienza proprio nel 2014: la compagnia veneziana, a partire dagli studi warburghiani sul gesto espressivo, ha lavorato in questi anni sull'immaterialità del teatro, sull'incorporeità del gesto teatrale.

²⁸⁹Françoise Meltzer, *Salome and the dance of writing. Portraits of Mimesis in Literature*, The University of Chicago Press, Chicago, 1987.

la principale influenza per le Salomé dipinte da Moreau. L'opera di Moreau pare poi avesse colpito a tal punto Flaubert da indurlo a scrivere, lo stesso anno in cui l'opera viene esposta all'Esposizione Universale di Parigi, nel 1878, l'*Erodiade*: si innestò così un cortocircuito tra racconto e visione che avrebbe prodotto, a cascata, altre opere. In *À Rebours*, Huysmans, che costruisce un romanzo il cui principio estetico e di poetica consiste proprio nella necessità di andare oltre i limiti e i generi letterari, fa di Salomé la figura che più affascina il protagonista Des Esseintes, il quale la considera un personaggio che non può essere contenuto in nessuna cornice morale o ideologica. Huysmans descrive le due Salomé di Moreau in quelle che, per la Melzer, sono «the most explosive (and certainly the most passionate) moments in the novel».²⁹⁰ Dunque Huysmans descrive i dipinti di Moreau, traducendo l'arte visiva in forma scritta, ma quella stessa arte era stata ispirata da un'altra opera letteraria. Leggiamo alcuni passaggi della descrizione della *Salomé* di Moreau nell'opera di Huysmans, commentandoli man mano. È un passaggio del testo molto lungo che si fonda su una progressione precisa dello sguardo che scompone l'opera pittorica per ricomporla nel testo. Si inizia con la descrizione dello spazio che converge verso la figura centrale, Erode, sulla quale poi si sofferma:

Della sua tela che rappresentava Salomé, Des Esseints indugiava in contemplazione intere notti.

Simile all'altar maggiore di una cattedrale, un trono s'ergeva sotto una fuga a perdita d'occhio di volte, in cui si placava l'impeto in colonne, tozze come pilastri romani; colonne smaltate di piastrelle policrome, incastonate di mosaici, incrostate di lapislazzuli e di sardoniche – dentro un palazzo simile ad una basilica, di un'architettura musulmana e al tempo stesso bizantina.

Al centro del tabernacolo che sorgeva in cima all'altare e cui si saliva per gradini a semicerchio, sedeva il tetrarca Erode, coperto di una tiara, le gambe raccolte, le mani sui ginocchi

La sua faccia era gialla, incartapecorita, gualcita di rughe concentriche, devastata dall'età; sulle stelle di gemme che gremivano la tunica ricamata d'oro, aderente al petto, la barba ondeggiava come candida nuvola. Intorno a quella statua immota, congelata in una posizione ieratica da nume indù, profumi bruciavano attorcendo spire di fumo che trapassavano, quasi fosforescenti occhi di belva, i fuochi delle pietre preziose che ingemmavano il trono; quindi il vapore saliva, si perdeva in volute sotto le arcate, mescendo il suo azzurro al pulviscolo d'oro che a fasci cadeva dalle cupole.

Lo spazio è immobile e anche il tetrarca è descritto in una posa immobile, congelata in un atteggiamento di potere: la sua staticità è quindi non tanto quella del quadro, quanto simbolicamente quella che gli deriva dal potere che riveste. Immediatamente però capiamo che la scena non è immobile, avvolta com'è dai sinuosi movimenti del vapore, dal quale sorge Salomé:

Tra questi effluvi perversi, nell'aria surriscaldata di quella chiesa, Salomé, il braccio sinistro disteso in atto di comando,

²⁹⁰*Ivi*, p. 15.

con la destra reggendo all'altezza del viso un grande loto, avanza adagio sulle punte, agli accordi di una chitarra che pizzica una donna accoccolata.

L'espressione raccolta, solenne, augusta quasi, Salomé dà inizio alla lubrica danza che deve ridestare i sensi del vecchio Erode.

I seni ondeggiavano; stuzzicati dalle collane che vorticavano, i capezzoli s'ergono; nel madore della pelle, i diamanti scintillano; sulla veste trionfale, rabescata d'argento, laminata d'oro, dalle costure di perle, il busto, preso in una maglia di gemme, entra in combustione, dardeggia serpentelli di fuoco, brulica sulle carni compatte, sul rosa della pelle, simile a un visibilo d'insetti dalle elitre abbaglianti, marmorizzate di carminio, punteggiate di giallo aurora, screziate di blu acciaio, striate di verde pavone.

Assorta, gli occhi fissi, pari a una sonnambula, essa non vede né il fremente Tetrarca né la madre – la feroce Erodiade – che la sorveglia; né l'ermafrodito o l'eunuco che si tiene, con la sciabola in pugno, a piè del trono: terribile, velato; la mammella di castrato che, come una fiaschetta, penzola sotto la tunica variegata d'arancione.[...]

Nell'opera di Gustave Moreau, concepita al di fuori di tutti i dati del Testamento, Des Esseintes vedeva finalmente realizzata l'insolita e sovrumana Salomé che aveva vagheggiato.

La donna viene quindi descritta in una progressione dinamica, nella danza che mette in movimento anche lo spazio, i cui elementi costitutivi, di dettaglio in dettaglio, entrano in comunicazione con la successione dei suoi gesti. Poi, nell'ultimo paragrafo, a tal punto il narratore è stato attratto nell'opera, la scena viene descritta dal punto di vista della stessa Salomé. Accade infine il miracolo:

Essa non era più soltanto la danzatrice che strappa a un vecchio, con una contorsione lasciva di reni, un grido di desiderio e di foia; che spezza l'energia, piega la volontà d'un re, turbinando i seni, scotendo il ventre, vibrando la coscia; essa diventa per così dire il simbolo indiato della insopprimibile Lussuria, la dea dell'immortale Isteria; la Beltà maledetta, eletta fra tutte dalla Catalessi che le fa di marmo le carni, di ferro i muscoli; la Bestia mostruosa, indifferente, irresponsabile, che come Elena di Troia avvelena tutto ciò che accosta, tutto ciò che vede, tutto ciò che tocca. Intesa in questo modo, essa apparteneva alle teogonie dell'Estremo Oriente; non aveva più a che fare con la tradizione biblica; neppure poteva essere presa per la personificazione di Babilonia, identificata con la regale Prostituta dell'Apocalisse, come lei abbigliata di gioielli e di porpora, come lei fucata – perché, quella, non era stata una forza ineluttabile né lo strapotere del Fato a precipitarla nell'adescante voragine dell'abiezione e della dissolutezza. Il pittore sembrava, del resto, aver voluto affermare la propria volontà di prescindere dal tempo, di non precisare né tradizione né paese né epoca; collocando il suo personaggio al centro di quell'insolito palagio, d'uno stile incerto e grandioso; parandolo di vesti sontuose e chimeriche; sormontandone il capo d'un equivoco diadema a foggia di torre fenicia come quello che porta Salambò; mettendole in mano lo scettro d'Iside, il sacro fiore dell'India e dell'Egitto, il grande Loto.

Di questo emblema, Des Esseintes cercava di penetrare il senso [...].

Salomé diventa simbolo, diventa immagine ed emblema: l'ékphrasis l'ha fatta vivere, ne ha raccontato il movimento, ma l'opera d'arte le ridà tutto il suo statuto d'immagine medusata.

La descrizione passa poi a un'altra opera, sempre iniziando con lo spazio che assorbe qui, fin dal

principio, il movimento che è dello sguardo che su di esso scorre:

Eppure l'acquarello intitolato "L'Apparizione" era forse anche più inquietante.

Qui il palazzo di Erode si lanciava, come una Alhambra, su lievi colonne iridate di quadrelle moresche, cementate si sarebbe detto fra loro da una malta d'argento, da un calcestruzzo d'oro. Arabeschi partivano da losanghe di lapislazzuli, correvano tutto lungo cupole, dove, su tarsie di madreperla, si propagavano bagliori di arcobaleno, fuochi di prisma.

La decapitazione di Giovanni Battista qui è avvenuta e la scena viene infatti descritta immettendola in un contesto narrativo che diventa al presente quando ad essere protagonista è Salomé:

L'omicidio era consumato; ora il carnefice si teneva impassibile, le mani sul pomo della lunga spada, maculata di sangue.

Dal piatto deposto sul pavimento, il mozzo capo del Santo s'era alzato: livido, la bocca schiusa, esangue, il collo paonazzo, grondando lacrime guardava. Un mosaico circondava il viso, dal quale s'irraggiava un'areola che proiettava raggi sotto le arcate, circonfondeva di luce l'ascendere del capo, accendeva il vitreo globo delle pupille che fissavano, impugnavano sto per dire, la danzatrice.

In un gesto di spavento, Salomé respinge la terrificante apparizione che la inchioda, senza fiato, sulle punte; ha gli occhi sbarrati; si stinge con la mano convulsa la gola.

E' quasi ignuda; nella frenesia della danza, i veli si sono disfatti, i broccati son caduti. Non è più vestita che d'un luccichio minerale d'un baglior d'ori; una gorgiera la serra a mo' di corsaletto, alla vita; e, a mo' di superbo fermaglio, un meraviglioso gioiello sfreccia lampi nell'incavo dei seni. Più giù, una cintura le abbraccia le anche, cela l'alto delle cosce battute da un gigantesco ciondolo rutilante di carbonchi e smeraldi; mentre sul corpo che resta scoperto, tra la gorgiera e la cintura, il ventre s'incurva e l'ombelico vi mette il suo sigillo d'onice, latteo, d'un rosa tenero d'unghia. Percossa dai fulgori che emana il capo del Precursore, tutta quella gioielleria s'incendia, arde in ogni faccetta come bragia; le gemme s'animano; a tratti incandescenti disegnano il corpo della donna; la pungono al collo alle gambe alle braccia di stilette di fuoco, di marchi di fuoco: vermigli come tizzoni, violacei come fiamma di gas, azzurri come alcole che brucia, bianche come raggi di stelle.

La spaventosa testa fiammeggia; seguita a perder sangue; appende grumi di fosca porpora ai capelli, alla barba. Visibile solo per Salomé, essa non abbraccia nel suo sguardo né Erodiade che cova il suo odio alfine appagato, né il Tetrarca che, sporto un po' in avanti, le mani sulle ginocchia, ansa ancora, ossessionato da quella nudità di donna, esalante un odor bestiale, conciata dai balsami in cui s'è rotolata, odorante d'incensi e di mirre. Non diversamente dal vecchio re, Des Esseintes stava senza fiato, annientato, in preda a vertigine, davanti a quella danzatrice; meno maestosa, meno altera, ma più inquietante della Salomé del quadro ad olio.²⁹¹

Meltzer sottolinea alcuni passaggi stilistici:

The verbs are overwhelmingly of motion [...]. The words describing the jewels and the attire of Salome are given life, too, by the use of a vocabulary describing the play of light upon them [...]. The passage is entirely in the present tense (unlike most of the rest of the novel), thus reinforcing the immediacy of the drama and giving us a Salome who moves, 291 Joris-Karl Huysmans, *Controcorrente*, traduzione di Camillo Sbarbaro, Milano, Rusconi, 1972, pp. 103-110.

who actually dances [...]. The passage also makes repeated use of anaphora, the employment of the same syntax at the beginning of phrases [...]. The intricacy and ornamented quality of Moreau's painting is evoked in prose by a barrage of synonyms and overloaded syntax which, by their very accumulation and repetition, evoke in the reader the heady odor of perfumes, the overheated atmosphere of the basilica, the dreamlike quality of the murderess Salome as she "slowly glides forward on the point of her toes"». ²⁹²

Huysmans, nelle descrizioni di entrambi i quadri, temporalizza l'azione di Salomé, ma soprattutto temporalizza l'esperienza della visione. Leggiamo cioè la descrizione di un quadro che, arricchendosi delle caratteristiche dell'ékphrasis, diventa racconto di una scena che come tale ha un'ambientazione, dei personaggi, una protagonista, un'azione (che provoca evidentemente degli effetti sullo spettatore). Des Essaints, come Erode, subisce il fascino della danza di Salomé perché essa si ripete sotto i suoi occhi: come la Catoni ha dimostrato basandosi sulle fonti antiche, pittura e danza sono completamente sovrapponibili. La staticità della prima e il movimento della seconda trovano sintesi perfetta nel contesto letterario in cui si danno, entrambe, nelle forme dell'ékphrasis. Alla danza che, a partire dai testi antichi, è stata qui introdotta come arte performativa in stretta parentela con il teatro, dedica una parte delle *Divagations* Stéphane Mallarmé che, tra le altre cose, scrive la seguente suggestiva descrizione, capace forse di contenere il senso di quanto scritto fin qui:

À savoir que la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc, et qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élan, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction: poème dégagé de tout appareil du scribe. ²⁹³

Con l'intento quindi di definire il rapporto tra ékphrasis teatrale e media del movimento, abbiamo messo in campo, almeno in maniera allusiva, la relazione che si stabilisce tra teatro e cinema da una parte e tra teatro e danza dall'altra. Ci si trova ad accogliere, in questo frangente, la proposta di Alain Badiou, di sostituire all'opposizione "teatro del corpo"- "teatro del testo", la messa in relazione, più proficua per l'interpretazione del teatro contemporaneo, tra teatro e cinema («texte-image») da una parte e teatro e danza dall'altra («musique-corps»).

292F. Meltzer, op. cit., pp. 20-21.

293Stéphane Mallarmé, *Divagations*, Paris, Bibliothèque-Charpentier Fasquelle Éditeurs, 1922, p. 173. Mallarmé, nella sua filosofia della danza, fa della ballerina non un'interprete, ma espressione poetica in se stessa. Per approfondire le teorie che guardano alla danza come scrittura nello spazio si veda: Camilla Guaita, *La vita è una femmina che danza: il corpo come scrittura nello spazio*, in Camilla Guaita (a cura di), *Teatro e arti visive*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 23-37. Per riportare poi la questione a un orizzonte più ampio, si veda: Alessandro Potremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2004; José Sasportes, *Pensare la danza. Da Mallarmé a Cocteau*, Bologna, Il Mulino, 1989; Silvana Sinisi, *Storia della danza occidentale. Dai Greci a Pina Bausch*, Roma, Carocci, 2005.

Pur implicato in queste relazioni, il teatro però mantiene una specificità che fa sì che esso non si confonda né con la danza né con il cinema. Aderendo alla pratica scenica, Badiou trasferisce alcune riflessioni sul rapporto tra danza e immagine da una parte e movimento e memoria dall'altra, che potrebbero diventare una sorta di contraltare teatrale della dialettica dell'immagine benjaminiana:

Il est intéressant de poser que la danse est *l'immanence du corps*, c'est-à-dire un corps qui se présente de l'intérieur de son propre mouvement, et que l'image est au contraire une sorte de *transcendance lumineuse*, une extériorité, qui exerce son pouvoir sur le corps.²⁹⁴

Potremmo quindi pensare al teatro come a una sintesi tra questi due poli? Quasi la scena potesse accogliere una formula di *pathos* immanente, riformulazione se vogliamo della definizione di *schema* antico, e l'espressione, in qualche modo comunitaria, condivisa, riconoscibile perché esterna, in forma di immagine? Badiou risponde affermativamente: il teatro è per lui la rappresentazione di un'idea, o, meglio, il luogo in cui prende forma la tensione tra la trascendenza e l'immanenza dell'idea.

Ma se il concetto di immanenza dell'idea, che agilmente possiamo rileggere alla luce di quanto detto più sopra per gli *schemata*, è piuttosto chiaro, cosa significa che il cinema è espressione della trascendenza dell'idea?

Le cinéma est l'exploration non pas de l'idée, dans sa tension entre transcendance et immanence, mais de sa *visitation*: elle a été là, elle a été déposée comme une trace dans l'image, mais elle n'est plus dans l'activité de la discussion entre transcendance et immanence. Elle porte la trace de cette discussion possible, avec toujours quelque chose de mélancolique: le cinéma est un art mélancolique car il est un art de la trace de l'idée et non de sa présentation corporelle. Pourquoi cela? Parce que l'image, à défaut d'un corps vivant, d'une présence et du lien que cette présence établit avec un texte immémorial, ne peut susciter, ou ressusciter, la tension entre la transcendance de l'idée et son action immanente dans une subjectivité contingente. Elle peut disposer des traces-images de cette tension. Mais il y a toujours quelque chose de fuyant et d'incomplet dans ces traces. On sent, en voyant les images, que l'idée *aurait pu* être encore là, que l'on a enregistré son passage furtif, mais que, finalement, non, elle a disparu dans l'aléa de ses traces.²⁹⁵

L'idea è qualcosa che ha in sé un movimento dialettico, che esce da un percorso dialettico tra immanenza e trascendenza. Il cinema, esprimendo solo uno dei due poli, esprime la risultante “fissa” di un percorso dialettico e provoca malinconia: ciò che resta è qualcosa di parziale, è la traccia ultima di un percorso vitale che però si fissa nella sua risultante e che, aggiungeremo, non si esprime in un tempo sufficiente perché la dialettica sottesa si esprima. La danza invece è allegoria dell'immanenza, celebrazione pura delle risorse del corpo, rappresentazione di ciò di cui il corpo è

294Alain Badiou (avec Nicolas Troung), *Éloge du théâtre*, Flammarion, 2013, p. 53.

295Ivi, pp. 64-65.

capace senza menzionare l'idea.

Quando Mallarmé definisce il teatro un' "arte superiore", secondo Badiou, lo fa intendendo che il teatro «est le plus complet des arts parce qu'il traite l'immanence et la transcendance *dans l'immédiat*. [...] Ce n'est que dans l'avoir-lieu qu'on peut réellement saisir ce qu'est le rapport entre immanence et transcendance du point de vue de l'idée».²⁹⁶ A tutto questo allude l'ékphrasis del movimento.

2.5. L'ékphrasis performata come possibilità della scena intermediale

Il teatro è da sempre considerato una forma d'arte capace di inglobare, nel suo farsi, altre forme artistiche e mediali. Nel XX e nel XXI secolo la convergenza di diverse forme mediali nella performance teatrale ha portato alla creazione di forme spettacolari che mescolano e confondono i confini tra i diversi media implicati e gli studi semiotici si sono prodigati nel trovare etichette definitorie in questo senso: si parla di teatro come "ipermedia", lì dove anche le possibilità dei sistemi informatici intervengono nella messa in scena; si parla di possibilità "intermediali" o del teatro come "scena dell'intermedialità"; si valuta la natura "interartielle" di queste possibilità.²⁹⁷ Persino quando il paragone è ridotto ai minimi termini, il teatro sembra far sistema almeno con l'arte visiva e si dice presenti davanti agli occhi degli spettatori una serie di quadri in movimento.²⁹⁸ Nelle pagine che seguono si vorrebbe mostrare come l'ékphrasis performata si riveli strumento utile a comprendere la scena interdisciplinare. All'incrocio di arti e discipline diverse, essenzialmente, l'immagine viene esposta sulla scena secondo una gestione di spazi e tempi di origine non teatrale. Una bella definizione di intermedialità, come temporaneo processo di contaminazione tra diversi ambiti mediali, si legge nelle parole di Rick Altman che la considera «une étape historique, un état transitoire au cours duquel une forme en voie de devenir un média à part entière se trouve encore partagée entre plusieurs médias existants, à un point tel que sa propre identité reste en suspens».²⁹⁹ Per altri studiosi, invece, l'intermedialità è una condizione essenziale di ogni opera che non potrà

²⁹⁶Ivi, p. 68.

²⁹⁷Freda Chapple e Chiel Kattenbelt hanno curato, nel 2006, una raccolta di saggi dal titolo *Intermediality in Theatre and Performance*. Riportiamo i titoli delle tre sezioni in cui essa è suddivisa, per dare un'idea del tipo di studi che si possono trovare: *Performing Intermediality*, *Intermedial Perceptions* e *From Adaptation to Intermediality*. Si veda: Freda Chapple e Chiel Kattenbelt (edited by), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam, Editions Rodopi, 2006.

²⁹⁸Su questi temi si vedano le riflessioni di Jan Mukařovský sulla ridefinizione di senso di ogni singola arte una volta che viene trasportata su un palcoscenico (Jan Mukařovský, *Structures, Sign and Function: Selected Essays*, New Haven, Yale University Press, 1978). Per avere una visione d'insieme degli studi contemporanei con questo taglio, si veda: Tatiana Burtin, *Interartialité et remédiation scénique de la peinture*, in «Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques», n. 12, 2008.

²⁹⁹Rick Altman, *De l'intermedialité au multimédia: cinéma, médias, avènement du son*, in «Cinemas: revue d'études cinématographiques», vol. X, n. 1, 1999, p. 38.

mai esprimersi completamente entro un'unica cornice mediale, ma che rimanderà sempre a principi o strutture di altri media.³⁰⁰ La riflessione sull'ékphrasis performata poggia sulla dinamica dialettica tra queste due posizioni, considerando la stessa funzione intermediale come uno stato di tensione; le retoriche ecfrastriche indagano, in questo senso, le zone di confine e contaminazione tra media che gravitano attorno alla parola e media che gravitano attorno all'immagine.

Uno strumento che ha senz'altro potenziato un certo uso dell'immagine sulla scena è lo schermo su cui proiettare immagini riprese in tempo reale o video pre-registrati. Gli schermi, nello spazio teatrale della tridimensionalità e della "presentificazione", accolgono visioni bidimensionali che possono provenire da spazi e tempi diversi. Il teatro si trova ad ospitare modi propri del cinema,³⁰¹ ma quali sono le possibilità ecfrastriche offerte alla scena dalla tecnica cinematografica?

Quello che oggi sembra destare l'interesse di alcune voci sole del teatro italiano contemporaneo (si pensi a Dario Fo o a Marco Baliani, per fare due nomi tra i più celebri), la possibilità cioè di prestare voce a un racconto che segua lo scorrere di opere d'arte riprodotte in supporti video, è un campo esplorato, diremo dalla metà del XX secolo, evidentemente senza pretese teatrali, da molti storici dell'arte. Se tra il 1948 e il 1964, Ragghianti aveva costruito e dato voce a ventuno critofilm, è sempre nel 1948 che Roberto Longhi fa un film su Carpaccio con la regia di Umberto Barbaro. Ragghianti considerava il cinema una forma d'arte figurativa in sé autonoma e cercava quindi di lasciar parlare il più possibile le immagini, certo sempre suggerendo con la parola chiavi interpretative e suggestioni d'analisi. Diversa era l'idea di Longhi che aveva dato al suo film un taglio narrativo enfatizzato dalla parola ecfrastrica che conduce la visione. Soffermarsi brevemente sul celebre filmato di Longhi consente di mettere in luce alcuni principi che oggi riconduciamo alle possibilità della scena intermediale. Lontano dalle possibilità dinamiche del mezzo cinematografico, il montaggio longhiano, fatto su fotografie delle opere di Carpaccio che egli aveva domandato all'AFI di Venezia, si limita a «plan fixe, point de vue frontal, alternance de plans généraux et de vues de détail, travelling».³⁰² Longhi descrive a parole i movimenti dello sguardo che corrispondono di fatto allo scorrere della telecamera sull'immagine: da destra a sinistra, dall'alto al basso, dalla profondità dipinta più lontana al primo piano, è la voce dell'autore a farsi mimetica dei movimenti

300È per esempio la posizione di Jürgen E. Müller in *L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire: perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision*, in «Cinémas: revue d'études cinématographiques», vol. X, n. 2-3, 2000, pp. 105-134.

301Uno studio che, con prospettiva internazionale mette in campo la molteplicità delle questioni sollevate dal rapporto teatro-cinema e dal quale poter partire per affrontare l'argomento in maniera approfondita è Béatrice Picon-Vallin (dir. de), *Le film de théâtre*, Paris, CNRS ed, 1997. L'opera, visto l'argomento che tratta, è senz'altro datata, ma gli element teorici che fornisce si mostrano come possibilità di ancoraggio certo per studi che sviluppino la materia.

302Xavier Vert, *L'hypothèse du tableau vivant. Stances cinématographiques et visio obliqua*, in J. Ramos (dir. da), *Le tableau vivant ou l'image perofmée*, op. cit., p. 286.

della macchina da presa e, infine, a dirigerli. La descrizione inizia sempre da un dettaglio. Dalla visione che muove dal dettaglio Longhi sviluppa quelle tre possibilità d'analisi e di narrazione che qui maggiormente interessano e che troviamo sintetizzate in un discorso generale sulla sua scrittura redatto da uno dei suoi allievi più celebri, Pasolini. Quest'ultimo, ricordando un corso bolognese sui *Fatti di Masolino e di Masaccio* che egli aveva seguito probabilmente nel 1938-39 (o 1939-40), presenta in questi termini quella che qui individuiamo come prima caratteristica:

Vorrei solo analizzare il mio ricordo personale di quel corso: il quale è, in sintesi, il ricordo di una contrapposizione o netto confronto di «forme». Sullo schermo venivano infatti proiettate delle diapositive. I totali e i dettagli dei lavori, coevi ed eseguiti nello stesso luogo, di Masolino e di Masaccio. Il cinema *agiva*, sia pur in quanto mera proiezione di fotografie. E *agiva* nel senso che una «inquadratura» rappresentante un campione del mondo masoliniano – in quella continuità che è appunto tipica del cinema – si «opponeva» drammaticamente a una «inquadratura» rappresentante a sua volta un campione del mondo masacesco. Il manto di una Vergine al manto di un'altra Vergine... Il Primo Piano di un Santo o di un astante al Primo Piano di un altro Santo o di un altro astante... Il frammento di un mondo formale si opponeva quindi fisicamente, materialmente, al frammento di un altro mondo formale: una «forma» a un'altra «forma».³⁰³

Da un punto di vista visivo, medium che poi determina la parola (o che è forse determinato dalla parola?), Pasolini sottolinea in primo luogo il procedere opponendo due inquadrature che, grazie alle possibilità della proiezione, grazie cioè alla continuità e all'immediatezza temporale con cui le immagini vengono accostate tra di loro, ha una valenza drammatica (Pasolini usa appunto l'avverbio «drammaticamente»). Se prendiamo il film su Carpaccio, vedremo fin dall'apertura un esempio di questo procedere: Longhi presenta la *Marina di Carrara* di Carrà, facendola poi scorrere su un dettaglio del telero di Carpaccio, *Arrivo degli ambasciatori inglesi alla corte del re di Bretagna* (1495 ca), o meglio opponendo fulmineamente le due immagini. Queste le sue parole:

Questa marina del novecentista Carrà non è come struttura generale troppo dissimile da un brano come questo che è di un quattrocentista veneziano, il Carpaccio. Ma il quadro del Carrà sta da sé come condensazione fin troppo astratta di uno spunto naturale, mentre il brano del Carpaccio è solo la scaglia di uno spettacolo ben più vasto, il ricevimento degli ambasciatori alla corte di Bretagna. Più che narrare, il Carpaccio presenta, riassume l'azione in uno spettacolo aperto, profondo, sincero.³⁰⁴

303 Pier Paolo Pasolini, *Roberto Longhi «Da Cimabue a Masaccio»*, in *Tutte le opere. Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, vol. II, Milano, Mondadori, 2008, p. 1978.

304 Il film è visibile su youtube e dà lì sono state trascritte direttamente le parole di Longhi. Si veda: https://www.youtube.com/watch?v=CvpfRp78_hs



Carlo Carrà, *Marina di Carrara*, 1950

Carpaccio, *Arrivo degli ambasciatori*, 1495 ca., Venezia, Gallerie dell'Accademia

Il potere drammatico insito nella contrapposizione fulminea di dettagli di opere diverse risiede dunque nella possibilità di far folgorare nel significato immagini lontane nel tempo e nello spazio. La seconda caratteristica che Pasolini ricorda del modo efrastico del procedere di Longhi, è riassunta nel seguente passaggio il cui oggetto di analisi è la scrittura del maestro:

Tutte le descrizioni che Longhi fa dei quadri esaminati (e sono naturalmente i punti più alti della sua «prosa») sono fatte di scorcio. Anche il quadro più semplice, diretto, frontale, «tradotto» nella prosa di Longhi, è visto come obliquamente, da punti di vista inusitati e difficili. A introdurre lo «scorcio» è linguisticamente un'ipotesi, o un'esortazione o una clausola finale (il c.d.d. del teorema, ma mai trionfalistico). Gettate là per caso, in fretta, in mera funzione di un'ipotesi, o a mera conclusione di un ragionamento, le descrizioni dei quadri (o, meglio, *della realtà* rappresentata da quei quadri) finiscono con l'essere di una esattezza lancinante, visionaria.³⁰⁵

La visione di scorcio, quasi la diderotiana entrata laterale nella descrizione del quadro, marca una scrittura che ha una direzione, che segue un percorso che muove dal margine: il dettaglio dell'opera diventa allora lo scorcio attraverso il quale entrare nell'opera, è mezzo di incorporazione dello sguardo. Leggiamo infine della terza caratteristica, questa volta tutta evocativa, in un passaggio del testo pasoliniano che, dalla scrittura longhiana, ritorna alle diapositive presentate nel corso bolognese. Il presupposto, di cui occorre tenere conto, è che Longhi, presentando le opere, scorreva tra dettagli di immagini anche temporalmente distanti, ma secondo un processo in qualche modo ordinante. Seguiva un modello che possiamo definire narrativo nello sforzo di procedere secondo un orientamento direzionale, evolutivo. Scrive Pasolini:

³⁰⁵Pasolini, *Roberto Longhi...*, op. cit., p. 1980. Qui Pasolini sta in realtà parlando della scrittura di Longhi, così come essa appariva nella raccolta di scritti curata da Gianfranco Contini e uscita l'anno prima di scrivere quelle righe dedicate al maestro (R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi / Roberto Longhi; saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, Milano, Mondadori, 1973).

La continuità del senso di questo grande libro di saggi consiste, io credo, in una «storia delle forme». Storia, intendo, proprio come evoluzione, ma nel senso puramente critico, vitale, concreto della parola. Tale evoluzione si presenta lentissima: i suoi passaggi hanno un ritmo quasi al «rallentatore», per quanto il loro susseguirsi sia logico fino alla fatalità. Ma ammettiamo che tali forme in evoluzione – anziché essere intraviste attraverso gli acmi descrittivi del discorso di Longhi, che s'ingorga quasi proustianamente nella «ricerca» – ci si presentassero, materialmente attraverso le diapositive che ho detto a proposito di quel mitico corso bolognese. E ammettiamo che il proiettore potesse imprimere al susseguirsi di tali diapositive il ritmo dell'accelerazione più buffa: ecco che il senso dell'«evoluzione» di quelle «forme» apparirebbe sinteticamente, quasi una inarrestabile consequenzialità meccanica.³⁰⁶

L'accostamento di forme e la messa in movimento di tali forme grazie al mezzo cinematografico era un modo, secondo Pasolini, di rendere visivamente l'idea longhiana di *evoluzione delle forme*, dettata da un continuo rincorrersi di stati di quiete e stati di moto.³⁰⁷ Ecco che quindi, per esempio, possiamo leggere in questo senso, il passaggio longhiano a proposito delle mitrie dei vescovi di uno dei teleri del ciclo di *Storie di Sant'Orsola* dipinto dal Carpaccio che egli così descrive nel film:

Toccò anche al Carpaccio darci la più bella veduta di Castel Sant'Angelo in questo ricevimento dei fidanzati a Roma. Muovendo da Castello, il corteo papale si snoda lento nella luce e sbocca poi verso il centro ad accogliere i fidanzati, accanto all'astrazione, quasi modernamente cubistica, delle mitrie dei vescovi. Già distratti però dall'altro corteo, a sinistra, delle Vergini che, sbarcate a Ostia in una mattina di scirocco, scivolano come birillini lucenti sul sentiero in curva; mentre più in alto i trombetti di Castello si imprimono sul cielo.³⁰⁸

Le tre caratteristiche dello stile longhiano individuate da Pasolini – la presentazione delle immagini per contrapposizione di forme, l'entrata di scorcio nell'opera, la progressione visiva come evoluzione di forme – possono essere trasportate nella pratica teatrale che si fonda su principi ecfrastici: la relazione tra la performance dal vivo e l'immagine proiettata si muove, in genere, proprio su queste tre direzioni.

A questo aggiungeremo il fatto che Longhi, nel film a cui facciamo riferimento, non raccontava un autore qualsiasi, ma proprio Carpaccio e le storie di Sant'Orsola, un ciclo di nove teleri che, per alcuni studiosi, sono già, in qualche modo, forma di contaminazione intermediale per il fatto di immettere nella scena pittorica le forme teatrali dei cortei, delle processioni, delle sacre

306Ivi, p. 1981.

307A questo proposito Pasolini riporta quanto Longhi aveva scritto su la «Voce»: «Ogni volta che l'arte raggiunge una saturazione di staticità, di corporeità, s'aggiunge, o combinandosi o imponendosi, la ricerca del moto. Molto comprensivamente, questo rappresentano i Greci di fronte agli Egiziani, i Gotici ai Romani, l'architettura del Quattrocento all'antica, l'architettura barocca a quella del Rinascimento. Il Barocco non fa che porre in moto la massa del Rinascimento...una tavola di pietra spessa e robusta s'incurva pressa da una forza gigante...Al cerchio, succede l'ellisse...». *Ibidem*.

308Ancora dal video reperibile in youtube 9'20"-10'05". Si veda: https://www.youtube.com/watch?v=CvpfRp78_hs.

rappresentazioni.³⁰⁹ La parola longhiana, che drammatizza l'immagine scegliendo delle strategie di descrizione del movimento, sarebbe dunque una parola a cavallo tra vari media già nel suo rivolgersi a un'immagine che contiene già di per sé un'apertura mediale. Al di là di questo aspetto, studiato e forse anche legato a una visione in qualche modo datata che vuole il teatro alle origini di molte composizioni pittoriche,³¹⁰ quello che qui conta sono le possibili interpolazioni di una voce che segue drammaticamente l'esposizione ecfrastica di immagini che, grazie al mezzo cinematografico, possono a propria volta raccontare qualcosa e possono farlo con una velocità che è intuitivamente propria del visivo. Ma quando è la voce a condurre la visione, l'immagine, nonostante le pre-esista, è come se si componesse “nuova” sotto gli occhi dello spettatore e questa composizione è una forma di drammatizzazione ecfrastica che può darsi secondo i tre vettori longhiani.

Il legame tra teatro e pittura ha una storia molto lunga, le cui radici affondano almeno nel Rinascimento quando, lo si è detto, secondo alcuni studiosi, le produzioni artistiche dichiaravano a viso aperto una dipendenza teatrale. Ad essere messi in relazione erano prima di tutto gli spazi: lo spazio del teatro cioè sembrava entrare nella composizione pittorica, così come potremmo dire, più in generale, che lo “spazio” metaforico della narrazione entra nell'esposizione ecfrastica dell'immagine proiettata. Scrive in questo senso Xavier Vert sul film di Longhi:

C'est autrement dit le “lieu figuratif” de la fin du '400 qu'interrogent Longhi et Barbaro, travaillé qu'il est par un double modèle, celui de la représentation picturale et celui de la représentation spectaculaire, à la jointure desquelles se déploient ce qu'Aby Warburg nommait les formes intermédiaires entre l'art et la vie.³¹¹

309Si tratta, come è noto, degli studi condotti nell'alveo delle teorie di Francastel. A proposito del Carpaccio, in un saggio dal titolo emblematico, *L'instinct du théâtre et les arts à Venise*, Michelangelo Muraro scrive: «Venise toute entière paraissait s'animer sous notre regard [Muraro sta qui raccontando di una passeggiata per le vie di Venezia con Pierre Francastel] et s'enrichir d'un élément que nous n'avions pas considéré tout d'abord: le caractère des lieux, les moeurs des habitants, les événements de son histoire justifiaient plainement l'apparition d'un artiste comme Carpaccio qui, peut-être mieux que tout autre, a réussi à personnaliser cette façon particulière de communiquer, cette aspiration innée à la fête qui paraît distinguer toute une communauté. [...] Les caractéristiques médiévales et les formes théâtrales que nous pouvons reconnaître dans ses peintures ne sont pas l'apanage exclusif de son art et ne concernent pas seulement Venise; mais il faut bien dire qu'aucun autre lieu ne semble destiné à évincer si fortement chaque aspect de la vie et de la culture. Par le fait même de se dérouler parmi les eaux de la lagune, chaque moment de la vie des Vénitiens assumait – et assume encore aujourd'hui – un caractère particulièrement marqué de fantaisie». Michelangelo Muraro, *L'instinct du théâtre et les arts à Venise*, in *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. L'oeuvre et l'influence de Pierre Francastel*, Paris, Denoël Gonthier, 1974, pp. 121-124.

310Ci si riferisce all'approccio antropologico e sociologico di Pierre Francastel (si veda: Pierre Francastel, *Guardare il teatro*, Bologna, Il Mulino, 1987) a cui viene attribuita l'idea che, storicamente, la costruzione della scena teatrale non fosse necessariamente influenzata dall'arte figurativa, ma che, al contrario, molti quadri sarebbero stati elaborati a partire da visioni teatrali. È celebre l'esempio delle “rocce” nei quadri di Paolo Uccello o di Giotto: esse più che gli elementi naturali, richiamerebbero i cartonati usati nelle scene teatrali. A sua volta, Francastel, come è noto, faceva riferimento a: George R. Kernolde, *From art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance*, Chicago, 1944, uno studio in cui un Kernolde tentava di tracciare un parallelo tra la scena delle cerimonie pubbliche del XVI secolo e alcuni elementi della pittura del Quattrocento.

311X. Vert, art. cit., pp. 286-289.

In generale è del resto noto che anche il teatro assorbe le possibilità dell'arte pittorica e, a fasi alterne, assorbe connotati pittorici o si proclama assolutamente contrario a ogni pittorialismo. Il XVIII secolo, soprattutto francese, si colloca generalmente tra le prime fasi: il teatro guarda all'immagine pittorica come alla possibilità di uscire dagli intellettualismi dei secoli precedenti; la pratica scenografica diventa sempre più complessa; la "pittorializzazione" dello spettacolo si fa sempre più forte, finendo per ripercuotersi sulla pratica attoriale, nella misura in cui gli attori non si limitano più a concentrarsi sul parlato, ma si concentrano anche sulle possibilità visive contenute nel gesto. È il secolo in cui si inizia a parlare, anche per il teatro, di un'estetica del *tableau vivant*. Diderot, lo abbiamo visto, dà in questo senso forza pratica, ma soprattutto teorica, a una serie di trasformazioni che erano in corso.

Poiché però qui vogliamo trattare dell'intermedialità non perdendo di vista le possibilità del mezzo cinematografico, ritorniamo ai principi longhiani e soprattutto a colui che se ne è in qualche modo appropriato per dare poi vita a una poetica visiva e visionaria personalissima. Il nome di Pasolini dovrà essere chiamato ancora in causa se non altro perché, rimanendo in ambito cinematografico, è un punto di riferimento, nel cinema italiano e non solo, per quanto riguarda scelte che si posizionano in zone di confine, tra possibilità letterarie, cinematografiche, teatrali, perseguendo un'estetica che possiamo dire efrastica. Nello specifico spenderemo alcune parole per il cortometraggio *La ricotta* (1962), episodio pasoliniano del film *Rogopag* di Rossellini, Godard, Pasolini e Gregoretti. Il film racconta la passione di Stracci, un morto di fame di una borgata romana che, per un eccesso di ingordigia, muore sulla croce a cui si presta come comparsa in un film sulla Passione di Cristo che vede Orson Welles nei panni del regista. Ne *La ricotta*, come è noto, Pasolini inserisce due scene di costruzione di immagini pittoriche – la *Deposizione di Cristo* di Rosso Fiorentino (1521) e la *Deposizione* del Pontormo (1526-1528) – che si danno nella forma del *tableau vivant*.

Pasolini sfrutta in senso poetico l'intermedialità: la costruzione dell'immagine pittorica si dà come momento teatrale inserito nel cinema. E ciò avviene grazie a una forma di drammatizzazione dell'immagine che è di natura efrastica. Le scene dedicate ai *tableaux vivants* sono le sole ad essere a colori, mentre il resto del film è in bianco e nero. L'immagine efrastica dell'opera pittorica in scena si costruisce lentamente; da un campo totale la ripresa si avvicina a scrutare i dettagli dei volti, delle braccia tese, dei piani increspatis delle vesti degli attori, increspature che sembrano dipinte. Le opere vengono scomposte e le figure sono riprese in piani particolari che si susseguono con sempre maggiore velocità. Il dialogo tra i colori della messa in scena esplose in tutta la sua espressività, proprio per lo scarto che si produce con il resto del film. E in forma scritta, nella sceneggiatura, quando si sofferma sui colori, Pasolini ne drammatizza l'essenza, scrivendo una

bellissima *ékphrasis* non di immagini ma di puro colore. Leggiamo le parole che descrivono l'inizio della scena:

Panfete, un'altra volta – a stacco netto – LA DEPOSIZIONE DEL PONTORMO a colori, coi colori che sfolgorano in pieno petto. Colori? Chiamali colori... Non so... Se prendete dei papaveri, lasciati nella luce del sole d'un pomeriggio melanconico, quando tutto tace «perché nessuna donna cantò – alle tre del pomeriggio» un ardore di cimitero, se li prendete e li pestate: ne viene fuori un succo che si secca subito, annacquatelo un po', su una tela bianca di bucato, e dite a un bambino di passare un dito umido su quel liquido: al centro della ditata verrà fuori un rosso pallido pallido, quasi rosa, ma splendido per il candore di bucato che cià sotto; ma agli orli della ditata si raccoglierà un filo di rosso violento e prezioso, appena appena smarrito; si asciugherà subito, diventerà opaco, come sopra un manto di calce. Ma proprio in quello smarrirsi cartaceo conserverà, morto, il suo vivo rossore. Questo per il rosso.³¹²



Pontormo, *Deposizione*, 1526-1528, Firenze, Chiesa di Santa Felicità

Dopodiché Pasolini passa a descrivere il verde che «è l'azzurro delle foglie nelle vasche», il bruno, un altro tipo di rosso, il «giallino di spighe», in una progressione poetica carica di *enargeia*. Ai colori che descrive, dando loro una vita nel tempo, Pasolini poi si richiama, come ad intingere il suo pennello, per colorare gli abiti dei personaggi dell'opera di Pontormo e quindi del *tableau vivant* inscenato. In forma scritta, l'*ékphrasis* coloristica prende spazio, importanza, produce una pausa nel discorso, dando un respiro diverso, lasciando folgorare un effetto impreveduto. Come accade nel testo, anche sulla scena cinematografica, l'immagine folgora. Folgora ma lo fa nel tempo ecfrastico teatrale, ossia dandosi il tempo di costruirsi e di mostrarsi nell'operazione di montaggio.

Pasolini, chiudendo la scena di questo *tableau vivant*, scrive questa didascalia:

312Pasolini, *Per il cinema. Sceneggiature (e trascrizioni)*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2001, pp. 343-344.

*Perché ho tanto insistito a descrivere, per «persone colte» il quadro del Pontormo coi suoi colori? Perché, per ribellarsi ai Produttori, ai Capitalisti, al Capitale, o si usa una cultura difficile, specializzata, folle magari, e squisita: imprevedibile insomma...oppure... Ma non anticipiamo: lo vedremo nell'ultima scena.*³¹³

Per lo stesso Pasolini l'ekphrasis di colore ha in sé qualcosa di imprevedibile, individuando così quella caratteristica ineffabile dell'arte che si esprime performativamente nella costruzione di un'immagine che, ad un tempo, si isola dal contesto drammatico a cui appartiene e lo illumina proponendosi come istante sospensivo:

Le tableau vivant est le moyen scénographique par lequel le cinéma tente d'atteindre en la mimant non pas tant la fixité de l'image de peinture que l'instance suspensive du tableau, ce que l'on pourrait nommer son *époque*.³¹⁴

Pasolini inserisce delle forme teatrali-performative nel suo cinema, una modalità che di per sé è stata studiata e che ha dato luogo a moltissime opere. Ci sono però almeno altri due film a cui si vuole qui fare breve cenno, meno studiati forse, perché si fondano non solo su aspetti teatrali, ma sui principi dell'ekphrasis performativa: *The Mill and the Cross* di Lech Majewski e *Russian Ark* di Aleksandr Sokurov.

The Mill and the Cross, ispirato al quadro di P. Bruegel *La salita al calvario* (1564), è ambientato nelle Fiandre del XVI secolo, durante le devastanti incursioni dei cattolicissimi spagnoli di Filippo II. Il regista di origini polacche ha frequentato i territori della video-arte, della scrittura, della musica e si è lasciato guidare, per la costruzione del film, dal saggio che Michael Gibson dedica al quadro di Bruegel. È un lavoro di contaminazione tra le arti che mette soprattutto in rilievo il rapporto tra arte, teatro e cinema (vediamo un *tableau vivant*, un *biopic*, un *critofilm*? O tutte e tre le cose insieme?)³¹⁵ e che solleva interrogativi sul legame che si stabilisce tra cinema, nuove tecnologie e le diverse possibilità rappresentative e narrative. Majewsky agisce da pittore, in quello che è una sorta di omaggio, riuscito a tratti, all'arte e al teatro. Lo spettatore è portato nel quadro di Bruegel, è trascinato negli spazi ampi, "incorporato" nei campi lunghi, nei silenzi appena interrotti da voci off e dalla voce del pittore che racconta la sua tela. L'ambientazione è quella dei tempi del pittore, i costumi sono fiamminghi, gli oppressori sono spagnoli e il Cristo, uno dei protagonisti della scena, che il regista, rimanendo fedele a Bruegel, non porta al primo piano narrativo, è un

313Ivi, p. 347.

314Xavier Vert, *Image dialectique et contamination dans La ricotta de Pier Paolo Pasolini*, in «Images Revue. Histoire, anthropologie et théorie de l'art», 2, 2010. L'articolo si trova anche al seguente link: <http://imagesrevues.revues.org/284?lang=en> e se ne suggerisce la lettura per avere un'analisi dei *tableaux vivants* pasoliniani in un'ottica che è vicina ai presupposti figurativi di questo studio.

315Su questi interrogativi si muove la riflessione attorno al film proposta da L. Antoccia in *Art Dossier* 294, dal titolo *Ipotesi su un quadro filmato*.

riformatore condannato a morte.

Dalla lezione di Bruegel, Majewski trae, tra le altre cose, l'amore per i dettagli, al punto che i tecnici a cui è stato affidato il compito di riprodurre nell'immagine elettronica elementi del quadro pare abbiano trascorso ore nell'osservazione della natura, a dimostrazione di come l'animazione digitale non possa prescindere, almeno in quest'operazione, dalla penetrazione dell'elemento naturale. Ma è soprattutto la grande lezione narrativa che Bruegel aveva dato ad essere degna di nota: egli aveva messo il protagonista del suo racconto, il Cristo, sullo sfondo, come dire che le cose più importanti non è detto accadano in primo piano e rivolgendo, in questo modo, un invito allo spettatore ad entrare nell'opera e nella scena per "arrivare" al soggetto del quadro:

Il motivo biblico, il vero tema del dipinto, è al centro della scena (al centro geometrico e al centro della composizione pittorica) ma confuso e seminascosto nelle pieghe di un paesaggio di straordinaria raffinatezza e ricchezza, e nella confusione di una folla di personaggi. Riesce perfino difficile ritrovare la figura di Gesù, piegato a terra sotto il peso della croce, circondato dagli uomini che cercano di aiutarlo e dai soldati a cavallo. È del resto proprio del modo di dipingere di Bruegel questo invito all'osservatore a entrare nella scena per vedere quello che interessa, per "arrivare" al soggetto e al tema del quadro, quasi districandosi in mezzo alle figure che individuano la profondità dello spazio nella graduale diminuzione delle proporzioni.³¹⁶

Nello sforzo richiesto allo spettatore c'è un richiamo ecfrastico e teatrale che fa pensare alla definizione del regime scopico come *interplay* di soggetti e oggetti della visione, di cui parla Michele Cometa.³¹⁷

Il film ipnotizza lo spettatore con una fotografia eccezionale, con i tempi lunghi della meditazione, con la verità dei colori. Il principio è che gli attori-i personaggi, come nel quadro, non posino davanti allo spettatore, ma lo invitino nel dipinto, come hanno di fatto invitato il proprio autore che, nella finzione filmica, paradossalmente, prima di dipingere il quadro è già dentro il quadro stesso. La prima scena vede in primo piano i personaggi intenti alla loro vestizione: la tela si crea, le comparse si dispongono sotto gli occhi dello spettatore. Ecco accadere il prodigio: entra in scena il pittore, accompagnato da un mercante fiammingo, mentre mostra gli schizzi dell'opera da compiere che, contemporaneamente, si sta compiendo non solo sotto i suoi occhi (e i nostri evidentemente), ma a tutti gli effetti nella realtà che lo circonda. Poco dopo è ancora Bruegel, in veste di regista-demiurgo, a sistemare alcuni dettagli della parte di scena in primo piano. Tutto è pronto: il quadro che il pittore dovrà dipingere si realizza, in tempo reale, vivo, davanti agli occhi dello spettatore.

Majewski ha messo in atto un espediente teatrale, a cavallo tra l'*ékphrasis* e la *metalessi*: il pittore entra nella propria opera (forse nella prefigurazione mentale della propria opera) e interviene sul

316Cfr. Capire la pittura. Dossier su Bruegel.

317Michele Cometa, op. cit., p. 48.

piano finzionale modificandolo in parte; l'ékphrasis ha poi a che fare con l'intero film e si sviluppa sia a livello testuale (la parola del personaggio che descrive ciò che vediamo), sia – cosa che qui ci aiuta a comprendere il senso dell'ékphrasis performata - a livello visivo: le scene vengono costruite come progressioni dello sguardo che, necessariamente, distribuisce la visione in istanti spazio-temporali successivi.

Ad un certo punto, Bruegel, interrogato dal mercante d'arte che è con lui, sente di dover fermare la scena che si svolge sotto i loro occhi (in una dichiarata condivisione spazio-temporale) per fornire delle spiegazioni: alza il braccio, fa un cenno al mugnaio-dio che, con un altro cenno, ferma le pale del mulino, l'alito vitale della scena. E tutto si blocca. Segue, su un vocalizzo semplice che ritorna più volte, una carrellata sulla scena centrale dove il Cristo porta la croce seguito dalla folla. Poi Bruegel, ripreso di spalle, descrive cosa sta accadendo, descrive cioè in forma efrastica la propria visione. A un nuovo cenno le pale del mulino ricominciano a girare e il soffio vitale ridiscende sulla scena. In sé l'espedito è un po' stucchevole, ma rimane interessante dal punto di vista interpretativo perché siamo esattamente all'interno delle due possibilità efrastiche opposte e complementari: è possibile narrativizzare l'immagine fissa (attuando un processo verbale di dinamizzazione); è possibile fissare la risultante di un movimento presupposto (attuando un processo di anti-dinamizzazione). Anche queste possibilità andranno tenute presenti nelle questioni teatrali di cui ci stiamo occupando perché l'introduzione di schermi in scena le renderà sempre più frequenti. Il film si conclude con l'uscita dal quadro. È la fine di un sogno e ci si trova a Vienna, nella sala del Kunsthistorisches dedicata a Bruegel: il sogno efrastico termina nel luogo in cui l'ékphrasis nasce e prende vita.³¹⁸



Bruegel, *Salita al Calvario*, 1564, Vienna, Kunsthistorisches Museum

318Il film in Inghilterra è stato presentato alla National Gallery, in Francia al Louvre, in Italia alla Biennale di Venezia, nella forma di una *Bruegel suite*, una serie di installazioni dove su schermi sono state proiettate alcune scene del film: sorta di dipinti in movimento.

Il film di Sokurov, *The Russian Arc*, è un'altra immersione visiva lunga un'ora e mezza: un unico lunghissimo piano sequenza dall'aspetto onirico percorre le sale dell'Hermitage, nel Palazzo d'Inverno di San Pietroburgo. L'elemento spaziale, nella sua bellezza, offusca, in questo caso, quello temporale anche se, dal punto di vista contenutistico, si tratta di un percorso anche storico, attraverso le epoche e i protagonisti della storia russa: Pietro il Grande, Caterina, gli zar e altri "storici" personaggi sbucano come fantasmi da un passato inafferrabile.

Che cosa c'è di teatrale in questo film? Quello che vediamo è frutto di un'unica ripresa, di una messa in scena della durata di un'ora e mezza che ha coinvolto, in diretta, 4500 persone, tra cui 867 attori, 3 orchestre e 22 assistenti alla regia: potremmo parlare del cosiddetto *film de théâtre*? Girato in digitale, sono stati necessari quattro tentativi per riuscire ad effettuare la ripresa, poiché i primi tre sono stati interrotti a causa di errori tecnici. Scrive Alessandro Cappabianca:

La finzione teatrale, in *Arca Russa*, si instaura al cuore del piano sequenza, in cui la prassi filmica tende a confondersi, e a coincidere, con la continuità propria della scena – ed è ribadita dalla presenza delle Maschere, tanto più inquietanti quanto meno riusciamo a decidere se si tratta delle attrici di qualche spettacolo, di dame della corte mascherate per gioco o di apparizioni simboliche.³¹⁹

Non è questo il luogo per trattare delle questioni estetiche, simboliche e persino politiche che il film contiene, ma ancora una volta vanno messi in luce alcuni principi costitutivi, decisivi su un piano narratologico, grazie ai quali far emergere i nessi con il mondo teatrale.

I protagonisti, se così si possono chiamare, sono due presenze anomale, surreali: un uomo vestito di nero, un diplomatico francese dell'Ottocento, e una presenza, attraverso i cui occhi lo spettatore percorre sale e corridoi dell'Hermitage, di cui si percepisce soltanto la voce. Questa seconda presenza, che porta gli occhi della macchina da presa e che si trova all'Hermitage senza sapere perché, all'inizio del film si interroga sul proprio statuto: presenza invisibile o semplicemente non notata? Si chiede se quello che vede sia una *messa in scena* a suo favore; se qualcuno si aspetti che anche lui/lei (chi porta la voce insomma) assuma un *ruolo*. Si chiede infine che *spettacolo* abbia dinnanzi: “certo non una tragedia” a giudicare dall'allegria di donne e uomini festanti tra i marmi caldi del palazzo. Si tratta di una messa in scena dislocata in più spazi; la voce potrebbe essere l'unico spettatore ammesso (unico e ripetuto all'infinito nei nostri occhi, grazie alle possibilità della ripresa): *voyeur* senza volto e senza tempo, soltanto occhio e voce capace di gestire a proprio piacimento la propria distanza visiva (o meglio, “distanza narrativa”) rispetto alle persone o agli oggetti che incontra. Pensare all'ékphrasis parlando di questo film, mette in campo il tema dello

319Alessandro Cappabianca, *Da Ottobre a L'Arca Russa. Tempo, sogno e tecnica all'Ermitage*, in *Passages. Drammaturgie di confine*, a cura di Antonella Ottai, Roma, Bulzoni, 2008, p. 209.

sguardo. Scrive ancora Cappabianca:

Il cinema, nella sua versione digitale, si esalta anche in *Arca Russa*, ma diversamente, assumendo e moltiplicando le difficoltà della scena teatrale. Non è solo lo spazio in un unico sguardo, ma il tempo dell'accadere restituito nella sua fatale continuità. Dobbiamo guardarci, tuttavia, dall'operare una contrapposizione troppo semplicistica tra cinema di montaggio e cinema di continuità, in base ad una presunta maggiore vicinanza del secondo alle basi fisiologiche della visione. Come sostiene Walter Murch (che fu supervisore al montaggio di *Apocalypse Now*), sulla scia di alcune osservazioni di John Huston, esiste una "naturale" discontinuità del vedere, per cui nel passaggio della messa a fuoco di un oggetto a un altro, quasi sempre ha luogo un "battito d'occhi" come riflesso involontario; qualcosa che *stacca*, e quindi (in senso lato) *monta* (costruisce) la successione degli sguardi. Per la stessa ragione, la visione senza stacchi del piano sequenza, il suo movimento continuo tutto-a-fuoco, differisce dall'esperienza reale dello sguardo, che sempre, nell'esplorazione di qualsiasi ambiente, *si prende delle pause*: magari gli occhi non si chiudono, ma si verifica comunque un'intermittenza nell'intensità dell'attenzione.³²⁰

La continuità della visione diventa dunque un elemento di vicinanza alle possibilità teatrali, ma la realtà dello sguardo è un'altra cosa e questa forma di assunzione della prospettiva dello spettatore, finisce per coglierne soltanto alcune caratteristiche fortemente marcate. La funzione ecfrastica dello sguardo che dirige la visione in *The Russian Arc* ha a che fare con le possibilità della vicinanza e della distanza: non visto e non sentito egli si avvicina a dettagli delle opere che fa dialogare, sempre in modo visivo, con il contesto in cui sono collocate. La distanza visiva, che è distanza narrativa, diventa anche elemento centrale nella poetica teatrale contemporanea che, proprio in quest'ottica, sembra sfruttare le nuove tecnologie.

Cerchiamo dunque di tracciare qualche linea interpretativa, dopo aver colto alcune suggestioni dai film presentati, per capire l'uso degli schermi in scena, rifacendoci a uno studio citato in precedenza di Béatrice Picon-Vallin. Lo studio mostra come la scena europea contemporanea sia stata invasa dagli schermi, a volte in forma mimetica rispetto al nostro quotidiano (lo schermo in scena come tv o cinema in scena), altre volte come sorta di omaggio alla contemporaneità non sempre giustificato in senso teatrale. In ogni caso si tratta di una nuova possibilità delle messe in scena che sembra stravolgere l'estetica teatrale o gli stessi modi della creazione. È proprio così?

Sicuramente le proiezioni possono portare sulla scena livelli prospettici ulteriori rispetto alla scena principale, o possono contenere un punto di vista particolare capace di determinare lo sviluppo drammatico: quasi fosse ciò che avviene sullo schermo a determinare la creazione drammaturgica.

Se tutto questo è molto vicino alle possibilità cinematografiche,³²¹ a teatro consente una mescolanza

³²⁰*Ivi*, pp. 212-213.

³²¹Poiché il discorso ci porterà ovviamente a chiamare ancora in causa *lékphrasis*, converrà tenere presente queste parole di Cometa: «paradossalmente l'ecfrasi si è sempre prestata a singolari asincronie, consentendo l'applicazione di logiche cinematiche ben prima che il cinema fosse inventato e producendo una logica del fotogramma ben prima dell'invenzione della fotografia». Cometa, op. cit., p. 45.

fruttuosa e mai banale tra mimesi e diegesi nella presentificazione drammatica: gli schermi in scena possono contenere, per esempio, immagini riprese in tempo reale, stravolgendo le certezze spazio-temporali dello stesso pubblico.

Un esempio recente, presente alla Biennale Teatro di Venezia 2013, è l'*Ubu Roi* proposto dal regista irlandese Declan Donnellan: la scena nasce in un salotto borghese di Parigi, dove un figlio annoiato e visionario impugna la telecamera del padre e diventa *videomaker* in scena. Il giovane, per i primi dieci minuti di spettacolo, riprende dettagli piccoli e sporchi della quotidianità domestica, che il pubblico vede, in presa diretta, proiettati sul fondale (la bianca parete del salotto borghese, a cui si accede da due porticine che collegano la stanza da pranzo al resto della casa). Con l'occhio della telecamera – che, si badi, è l'occhio del ragazzo – entriamo proprio in quelle stanze e corridoi che in scena non si vedono, che sono dietro la parete-fondale; entriamo nei dettagli del bagno, della cucina, nel naso sporco del padre. Dettagli minimi che, proiettati, risultano enormi. La visione dello spettatore, grazie alla proiezione video, viene fatta coincidere con quella del ragazzino: l'occhio dello spettatore è nella sua macchina da presa. Qual è il fine drammaturgico di questa operazione? Il mondo di *Ubu Roi* si scatena proprio dall'immaginazione del ragazzo che ha una forza visionaria tale, da trasformare realmente l'interno borghese in un terreno di scontri polacchi e danesi: come dice Picon-Vallin si tratta di un uso del video che trasforma il principio della visione teatrale, muovendo «de la représentation à la présentation».³²² Lo spettacolo è registicamente assai complesso, ma basti quanto detto per capire come uno strumento contemporaneo di gestione della visione abbia implicazioni nella costruzione drammaturgico-narrativa: a partire dalla visione soggettiva che conduce il proprio sguardo sul mondo, che sceglie i dettagli su cui fermarsi, secondo dinamiche propriamente efrastiche, Donnellan sviluppa la possibilità di costruire un mondo secondario, in cui finisce per prendere corpo la *pièce* principale. Quando gli schermi e le possibilità cinematografiche salgono sulla scena, si vedranno insomma «spectacles qui convoquent les images pour transformer leur structure, modifier leur espace, manipuler le temps, moduler leur dramaturgie, mettre en abyme la scène et les acteurs».³²³

Se, nell'*Ubu Roi* di Donnellan, il video maker in scena è personaggio dello spettacolo, il cui punto di vista, espresso attraverso il video, è la chiave per lo sviluppo della performance, esiste una forma teatrale, a cui si dà il nome di “performance filmica”, che consiste nella messa in scena della realizzazione di un film in tempo reale, in un unico piano sequenza ripreso nello spazio teatrale. Il collettivo francese MxM, con la regia di Cyril Teste, dà forma nel 2013 a *Nobody*, una *performance filmique* tratta dai testi di Falk Richter. Le immagini si mostrano nel loro farsi, il potere dello

322 Béatrice Picon Vallin (dir. da), *Les écrans sur la scène: tentations et résistances de la scène face aux images*, Paris, L'Âge d'Homme, coll. «ThXX», Série Études, 1998, p. 24.

323Ivi, p. 17.

sguardo sulla costruzione dell'immagine si esprime in tutto il suo potenziale. Ecfrasticamente si svela l'inganno della finzione: l'arte si palesa nel suo artificio. Se normalmente, guardando un film, possiamo essere colti dall'illusione di realtà, in questo caso, il teatro mostra la realtà dell'illusione. Uno spettacolo teatrale e un film si compongono nello stesso tempo e si danno contemporaneamente. Scrive il collettivo:

Cette partition scénique de l'ici et maintenant donne à voir la fabrique de l'illusion et aiguise nos perceptions. Comment le système dans lequel nous vivons structure-t-il nos relations?³²⁴

Nello specifico, il sistema della costruzione filmica per differenti piani di ripresa, offre un sistema di visione che corre parallelo ai contenuti dello spettacolo: la struttura filmica rispecchia le strutture relazionali problematizzate da Richter.

Considerando gli esiti, se volgiamo “iper-contemporanei”, di una proposta teatrale come la *performance filmique*, non stupirà che gli esempi fatti, per una teoria teatrale, siano stati presi dal cinema:

L'intégration du film, de ses techniques et des ses images, à l'acte théâtral féconde l'art de la mise en scène, hanté par la mémoire d'un siècle de septième âge, capable de constituer la mémoire commune d'une génération d'artistes de théâtre, d'une troupe ou d'un groupe d'acteurs travaillant sur un spectacle avec un metteur en scène dont les références cinématographiques nourrissent efficacement, comme dans le cas de Jacques Lassalle ou d'Ariane Mnouchkine, la recherche en commun.³²⁵

Il rapporto tra il mondo cine-televisivo e quello teatrale è estremamente complesso e variegato. Si potrebbe parlare di quel teatro che utilizza i film come materiali di partenza (molti sono gli esempi anche delle recenti produzioni di alcuni stabili italiani). O sarebbe forse più interessante riflettere su come lo sguardo dello spettatore sia cambiato, proprio per l'abitudine ad essere prima di tutto spettatori di cinema e televisione. Robert Wilson ha prodotto spettacoli con l'intento di rendere sulla scena l'equivalente dell'immagine cinematografica o televisiva, spesso utilizzando come fondale uno schermo su cui proiettare una luce colorata,³²⁶ ma è forse più interessante pensare al rapporto

324Dal foglio di sala dello spettacolo. Si aggiungerà che il collettivo definisce la *performance filmique* sulla di una sorta di manifesto (viene chiamato «charte de création»), proiettato all'inizio dello spettacolo, in sette punti: «1. La performance filmique est une forme théâtrale, performative et cinématographique. 2. La performance filmique doit être tournée, montée et réalisée en temps réel sous les yeux du public. 3. La musique et le son doivent être mixés en temps réel. 4. La performance filmique peut se tourner en décors naturels ou sur un plateau du théâtre, de tournage. 5. La performance filmique doit être issue d'un texte théâtral ou d'une adaptation libre d'un texte théâtral. 6. Uniquement utilisées pour des raisons pratiques à la performance filmique, les images pré-enregistrées ne doivent pas dépasser 5 mn. 7. Le temps du film correspond au temps du tournage».

325Béatrice Picon Vallin (dir. da), *Les écrans sur la scène*, op. cit., p. 18.

326Picon Vallin, senza soffermarsi sul rapporto tra la spettacolarità di Wilson e la pittura, parla di *bidimensionnalité*: «La bidimensionnalité de son théâtre, acquise à l'aide de techniques de pointe, est un réponse théâtrale à la manière

tra i due *media* per le contaminazioni di smontaggio o rimontaggio delle sequenze visive.

L'immagine in scena viene per esempio spesso data in forma frammentata, secondo quella che Picon-Vallin definisce «l'application du zapping à la scène»: ³²⁷ si tratta, dal punto di vista dell'immagine, di una forma in qualche modo “denarrativizzante”. In questo senso la studiosa sostiene che l'uso degli schermi in scena sia sempre connesso alla volontà di rappresentare la frammentarietà del mondo contemporaneo: gli schermi in scena «davantage que le cinéma, sont liés à une *logique de fragmentation*, d'atomisation». ³²⁸ Ci ricorderemo, a questo punto, che uno dei principi dell'ékphrasis, messo in luce da Palmisciano nel suo studio sullo scudo di Achille, consiste proprio nell'accostamento di scene tra loro indipendenti, per cui l'insieme della visione è la risultante di una progressione di singoli elementi visivi.

Riferendosi all'ékphrasis dello scudo di Achille, la Meltzer osserva un fatto interessante: Efesto, dopo aver dato spazio alla propria creatività ecfrastica, chiude lo scudo con una cornice che raffigura l'oceano. A partire da questo dettaglio, la studiosa commenta:

The ocean stream frames the scenes depicted on the shield, and it also "frames off", delimits, the story of the shield from the larger story of the *Iliad*. In this sense, ecphrasis may be seen as an early version of the intercalated story, or "fram story", the most famous examples of which are in Boccaccio's *Decameron*. ³²⁹

Applicando queste idee alla descrizione della Salomé di Moreau in *A Rebours*, la Meltzer sostiene che «Huysmans's description, through Des Esseintes, of Salome dancing, is at once ecphrastic – a "telling in full", the bringing to life of an art object – and, simultaneously, a refusal to frame his vision, for his "paintbrush of light" in no way delimits the movements of the dancing scene to any proscenium or canvas edge. Huysmans dilates, in other words, the concept of depiction». ³³⁰

Parlando di intermedialità, sicuramente, gli spazi e i tempi subiscono un processo di ibridazione: l'immagine può entrare nell'intimità di visioni ravvicinate o abbandonarsi all'immensità del mondo esterno; sullo schermo può essere proiettato qualcosa che proviene dal passato, dal presente o dal futuro; qualcosa di reale o di immaginario. Le immagini proiettate in scena, insomma, costringono a riflettere sulla questione chiave della “scala”: tra l'estremamente vicino e l'estremamente lontano ci sono infinite possibilità di gestione dell'immagine. Il concetto narratologico della distanza narrativa è dunque centrale per capire l'uso degli schermi sulla scena nelle implicazioni drammaturgiche e

de percevoir du public que toutes les technologies de l'image ont contribué à façonner dans son quotidien. Wilson dématérialise le plateau, peignant ou dessinant avec la lumière ou la couleur. Sans utiliser directement des images, il déplace leur effet sur le plateau». *Ivi*, p. 19.

³²⁷*Ibidem*.

³²⁸*Ivi*, p. 22.

³²⁹F. Meltzer, pp. 22-23.

³³⁰*Ibid*.

sarà piuttosto semplice capire come le possibilità di cui stiamo parlando siano esattamente le possibilità che il linguaggio scopre di avere in termini ecfrastrici.

C'è infine una possibilità di cui non abbiamo parlato, ma cui conviene fare cenno: gli schermi in scena possono ospitare quello che non può salire sul palco, appartenga esso al fantastico o all'osceno. Gli schermi in scena, in estrema sintesi, sono uno dei mezzi a cui il teatro ricorre per soddisfare la costante tensione al superamento dei propri limiti:

L'histoire du théâtre au XX siècle peut se lire comme une série de tentatives de sorties hors de la boîte scénique et de retours à l'intérieur des limites formées par le cadre de la scène et la rampe. Avec la photographie projetée, l'image cinématographique, la vidéo, la sortie et le retour sont possibles sans quitter la scène: la coupure sémiotique s'efface et se reforme sans peinte, se déplace, des fenêtres s'ouvrent, et la frontalité s'abolit, même dans le cas d'un spectacle frontal. Lorsqu'une caméra filme en direct les acteurs, elle dote le spectateur de plusieurs regard: alors qu'il reste sur son siège, il peut les voir comme s'il était en coulisses, les observer comme sur un plan en plongée (chez Lapage), le considérer simultanément de près et de loin. Pour reprendre une expression de Frédéric Maurin, la scène est à la fois loupe et kaléidoscope.³³¹

2.6. La denarrativizzazione della scena contemporanea per via visiva

Raccogliamo in questo paragrafo, avviandoci alla conclusione di questa prima parte, alcune suggestioni che deriviamo dagli studi fin qui condotti. Sono idee che si presentano in ordine sparso, pensieri in corso di elaborazione che muovono però da una questione ben precisa: in che modo oggi il teatro racconta le sue storie?

Abbiamo visto, soffermandoci sui rapporti tra *ékphrasis* e circuito mediale, come insieme ai contenuti culturali cambino anche i supporti adibiti alla trasmissione del sapere. Gabriele Frasca, che è stato più volte citato, scrive:

La "letteratura" può occorrere a tracciare la storia da un lato del processo di "denarrativizzazione" della cultura occidentale (se la "narrativa" diviene un intrattenimento, i processi culturali dominanti non potranno che svolgersi secondo tecniche alternative di immagazzinamento dati) e dall'altro di quella lenta riemersione della voce che l'ha infine dissolta fra stanche ritualità e nuove incerte configurazioni.³³²

Diremo che i poli investiti da «nuove e incerte configurazioni» sono almeno due: la voce da una parte e l'immagine dall'altra. La seconda parte della tesi, uno studio dedicato a Samuel Beckett, consentirà di comprendere una delle possibili relazioni stabilite tra i due termini nel teatro del XX

331 Pincon-Vallin, art. cit., p. 27.

332 G. Frasca, op. cit., p. 83.

secolo perché essi, come si è cercato di mostrare, non sono mai slegati, ma partecipano a un comune destino: le nuove estetiche (ma forse le estetiche di ogni tempo) rimettono cioè in campo l'ennesima nuova declinazione del rapporto tra parola e immagini.

Gli studi su queste questioni sono numerosi e da una raccolta di saggi interdisciplinari, dal suggestivo titolo *Passages, Drammaturgie di confine*,³³³ leggiamo le parole dell'introduzione di Antonella Ottai, che sostiene che l'avvento di una nuova tecnologia e dunque un mutamento mediale, produce «un senso “altro” dell'immagine, delle categorie temporali, delle strategie narrative, della configurazione dello spazio e del suo orientamento, delle istanze enunciative, della datità del corpo come sonorità audiovisiva [...], della dinamica che presiede alla loro interazione».³³⁴ In questi termini, senza che sia cioè supportato da esempi, il discorso rischia di rimanere molto sterile e l'esempio più chiaro verrà proprio dalle opere beckettiane. In ogni caso non è difficile immaginare come l'uso di nuove tecnologie definisca un nuovo rapporto tra mondo narrato e immagine. Più sopra si è parlato della pratica di giustapposizione di singoli elementi visivi, una pratica espositiva che sostituisce l'esplicitazione dei nessi logici su cui si fonda una narrazione tradizionale. Si potrebbe ora ipotizzare che un ipotetico indebolimento della narrazione, che definiamo in termini di “denarrativizzazione”, «costituisca anche la condizione necessaria per un diverso rapporto fra dimensione fattuale e dimensione finzionale».³³⁵

Nel primo degli *Entretiens sur le Fils Naturel*, Diderot mostra come, per fare una buona commedia, sia importate seguire, il più possibile, le tre unità aristoteliche:

Dans la société, les affaires ne durent que par de petits incidents qui donneraient de la vérité à un roman, mais qui ôteraient tout l'intérêt à un ouvrage dramatique. Notre attention s'y partage sur une infinité d'objets différents; mais au théâtre où l'on ne représente que des instants particuliers de la vie réelle, il faut que nous soyons tout entiers à la même chose.

J'aime mieux qu'une pièce soit simple que chargée d'incidents. Cependant je regarde plus à leur liaison qu'à leur multiplicité. Je suis moins disposé à croire deux événements que le hasard a rendus successifs ou simultanés, qu'un grand nombre qui, rapprochés de l'expérience journalière, la règle invariable des vraisemblances dramatiques, me paraîtraient s'attirer les uns les autres par des liaisons nécessaires.

L'art d'intriguer consiste à lier les événements, de manière que le spectateur sensé y aperçoive toujours une raison qui le satisfasse. La raison doit être d'autant plus forte, que les événements sont plus singuliers. Mais il n'en faut pas juger par rapport à soi. Celui qui agit et celui qui regarde, sont deux êtres très différents.³³⁶

333 *Passages. Drammaturgie di confine*, a cura di Antonella Ottai, Roma, Bulzoni, 2008. La raccolta di saggi è interessante perché, attraverso analisi concrete, di ambito soprattutto fotografico e cinematografico, pone delle questioni centrali sul cambiamento delle strategie narrative in seguito a un rapporto in continuo mutamento con il mondo virtuale, soprattutto nella produzione di immagini.

334 *Ivi*, p. IX.

335 *Ivi*, p. XI.

336 Denis Diderot, *Le fils naturel* in *Le drame bourgeois*, op. cit., p. 86.

Diderot, per via di negazione, fa intendere quella che qui chiameremo la denarrativizzazione insita nel quotidiano: la molteplicità di episodi, la dispersione su oggetti diversi non farebbero che produrre un'esplosione drammatica che non è più in grado di essere contenuta in una narrazione semplice. Qualche pagina dopo Diderot ipotizza la possibilità di contenere questa molteplicità nella forma drammaturgica delle scene simultanee, una modalità di cui abbiamo conoscenza per via cine-telesiva.³³⁷ Nel *Discours sur la poésie dramatique*, a questo proposito, Diderot scrive:

Dans une scène simple, le dialogue se succède sans interruption. Les scènes composées sont ou parlées, ou pantomimes et parlées, ou toutes pantomimes. Lorsqu'elles sont pantomimes et parlées, le discours se place dans les intervalles de la pantomime, et tout se passe sans confusion. [...] J'ai tâché de séparer tellement les deux scènes simultanées de Cécile et du père de famille, qui commencent le second acte, qu'on pourrait les imprimer à deux colonnes, où l'on verrait la pantomime de l'une correspondre au discours de l'autre, et le discours de celle-ci correspondre alternativement à la pantomime de celle-là.³³⁸

Il tempo della parola si affianca alla spazialità vissuta dal corpo. Troviamo, nella forma delle scene simultanee proposte da Diderot, un principio ecfrastrico: la parola e l'immagine convivono e si sviluppano contemporaneamente. Ma le retoriche ecfrastriche, lo abbiamo detto, possono intervenire anche a livello discorsivo, lì dove la parola si comporta in scena così come fanno le immagini: le visioni si susseguono, si moltiplicano in pieghe ipertestuali nelle quali lo spettatore si addentra, forniscono tracce drammaturgiche frammentarie.

Il racconto ecfrastrico, sovrapposto all'odierna produzione di immagini, non può che essere sovraffollamento di stimoli visivi, senza vere e proprie trame, ma con accenni a trame molteplici in cui l'io finisce per perdersi. Perché l'ékphrasis è uno spazio ibrido dove si incontrano il presunto raziocinio della parola e il fascino perturbante dell'immagine; è una figura che mette forse in crisi la gerarchia parola-immagine di quel mondo occidentale che «ha privilegiato la parola come sede della cultura e della razionalità, lasciando all'immagine le connotazioni di naturalità e bellezza, le stesse attribuite al femminile, certo rilevanti ma sempre subordinate al potere sublime e dominante dell'eloquenza maschile».³³⁹

Lo storico americano Martin Jay, nel 1994, ha scritto un libro dal titolo *Downcast Eyes. The denigration of vision in XX century French thought*, il cui primo capitolo ripercorre la fortuna del

337Ci sono in realtà anche spettacoli teatrali fondati sulla simultaneità delle scene. Celebre è l'esempio dell'*Orlando furioso* di Ronconi.

338Diderot, *De la poésie dramatique*, in *Le drame bourgeois*, op. cit., pp. 390-391. Qualche secolo più tardi, in epoca contemporanea, la *mise en page* su due colonne si fa più frequente. Si pensi per esempio alla drammaturgia di Rafael Spregelburd, i cui testi, spesso riportati su due colonne, sono non a caso estremamente vicini alla frammentarietà e alla molteplicità dell'accumulo episodico proprio delle serie televisive.

339Clotilde Bertoni, Massimo Fusillo, Gianluigi Simonetti (a cura di), *Nell'occhio di chi guarda. Scrittori e registi di fronte all'immagine*, Roma, Donzelli, 2014, p. XI.

paradigma conoscitivo visivo, da Platone a Cartesio, in modo sintetico e puntuale.³⁴⁰ Se nella Grecia antica, nelle forme di conoscenza, la visione aveva un ruolo dominante rispetto agli altri sensi, tanto da dar vita a una sorta di “filosofia visiva”, con la cultura ebraica si assiste al prevalere del verbale. Non è questa la sede per scendere nelle definizioni e nei riferimenti letterari su cui si basano queste affermazioni ma, essendo la filosofia occidentale strettamente legata al pensiero greco, converrà almeno recuperare qualche passaggio:

Sight [...] is preeminently the sense of simultaneity, capable of surveying a wide visual field at one moment. Intrinsically less temporal than other senses such as hearing or touch, it thus tends to elevate static Being over dynamic Becoming, fixed essences over ephemeral appearances. Greek philosophy from Parmenides through Plato accordingly emphasized an unchanging and eternal presence. “The very contrast between eternity and temporality”, Jonas claims, “rests upon an idealization of 'present' experienced visually as the holder of stable contents and against the fleeting succession of nonvisual sensation”.³⁴¹

Ad essere ribadito con fermezza è il legame, qui stabilito sul piano filosofico, tra la visione e il tempo: la vista come senso della simultanea percezione e distinzione di soggetto e oggetto, distinzione quest'ultima che metterà in crisi il pensiero del XX secolo come vedremo per lo stesso Beckett. Evidentemente le cose non sono così lineari se pensiamo soltanto che il paradigma conoscitivo visuale implica, nell'accezione greca, non solo l'esperienza concreta della visione, ma anche la conoscenza della forma immobile e perfetta percepibile con l'occhio della mente:

The faith in the nobility of sight bequeathed to Western culture by the Greeks had many, often contrary implications. It could mean the spectatorial distancing of subject and object or the self-reflective mirroring of the same in a higher unity without material reminder (the mirror's tain in Gasché's metaphor). It could mean the absolute purity and geometric and linear form apparent to the eye of the mind or it could mean the uncertain play of shadow and color evident to the actual senses. It could mean the search for divine illumination or the Promethean wresting of fire from the gods for human usage. And it could mean the contest for power between the Medusan gaze and its apotropaic antidote (a contrast with gender implications occluded until recent feminist critiques made them explicit). [...] The Greek privileging of vision meant more than relegating the other senses to subordinate positions; it could also lead to the denigration of language in several respects.³⁴²

Jay poi ripercorre le pratiche di un supposto Medioevo anti-visuale, il rapporto tra religione e visivo, la cultura barocca, il rapporto tra potere e visivo, fino ad introdurre il termine qui degno di maggior interesse: la denarrativizzazione. Ecco cosa accade, nelle parole di Martin Jay, quando il

340 Martin Jay, *Downcast eyes. The denigration of vision in XX Century French thought*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1994.

341 *Ivi*, p. 24. Il riferimento a Jonas è il seguente: Hans Jonas, *The Nobility of Sight: A study in the Phenomenology of the Senses*, in *The Phenomenon of Life: Toward a Philosophical Biology*, Chicago, 1982, p. 145.

342 *Ivi*, pp. 32-33.

visuale si emancipa dal religioso:

In the Middle Ages [...] there was a rough balance between textuality and figurality with occasional oscillations in one direction or another. As Norman Bryson has argued with reference to the great stained-glass window of Canterbury Cathedral, their visual splendor was always in the service of the narratives they were meant to illustrate. [...]

The progressive, if by no means uniformly accepted, disentanglement of the figural from its textual task – the denarrativisation of the ocular we might call it – was an important element in the larger shift from reading the world as an intelligible text (the “book of nature”) to looking at it as an observable but meaningless object, which Foucault and others have argued was the emblem of the modern epistemological order. Only with this epochal transformation could the “mechanization of the world picture” so essential to modern science take place.

Full denarrativization was a long way off, only to be achieved in painting with the emergence of abstract art in the twentieth century. One way in which it was abetted, as Albert Cook has suggested in his discussion of Sandro Botticelli, Giorgione, Vittore Carpaccio, and Hieronymus Bosch, was by overloading the signs in a painting, producing a bewildering excess of apparent referential or symbolic meaning. Without any one-to-one relationship between visual signifier and textual signified, images were increasingly liberated from their storytelling function.³⁴³

Jay dunque intende per denarrativizzazione quel percorso che porta l'immagine a sottrarsi da una funzione ancillare rispetto a un testo e ciò avviene quando non è più così chiaro il rapporto tra l'immagine e il suo referente. Il bombardamento di immagini che viviamo nell'epoca contemporanea mette in crisi il paradigma visuale moderno che aveva cercato di dare all'immagine un ordine testuale. Jay parla della crisi di un regime scopico improntato sul “prospettivismo cartesiano”, quando cioè la visione, regolata sulla posizione fissa di un osservatore disincarnato, era in grado di tradursi in una grande narrazione lineare, improntata alla continuità e al progresso. Ecco che allora, anche nel mondo contemporaneo, quando vigono la molteplicità e la sovrapposizione di immagini, sottratte a una logica ordinatrice, prende piede una nuova forma di iconofobia e si elevano urla all'epoca della vuota apparenza e dei falsi simulacri. Per capire cosa accade si tratterà invece di riconsiderare quanto avviene nell'ottica di fenomeni narrativi complessi come quelli a cui si è fatto cenno. E il teatro, come si vedrà, è il luogo in cui forse per eccellenza queste dinamiche si palesano. Le immagini possono trasformare le storie in gesti, pose, costumi, architetture: la seduzione del visivo è sintetica e immediata e la parola, di fronte a essa, sembra impotente. Ma per non cadere in letture catastrofiste e, appunto, iconofobe, varrà la pena ricordare come si tratti di un aspetto noto anche agli antichi che avevano saputo ricavarne un principio culturale fondante.

L'essenza degli *schemata* era il loro carattere di codificazione che faceva sì che vi si potesse ricorrere anche in contesti non abituali. La questione è la stessa proposta dallo stesso Jay: l'utilizzo di uno schema fuori dal contesto narrativo che lo ha originato consente di parlare di denarrativizzazione

343Ivi, pp. 50-51.

dello *schema*, elemento che risulta così essere riconoscibile e mobile allo stesso tempo, identificabile dal pubblico anche se non necessariamente interpretabile ad un primo sguardo. La riproducibilità è cioè fattore denarrativizzante?

Quel che è certo è che se gli *schemata* presuppongono un fattore mimetico di aderenza a un originario atteggiamento, ciò significa che la *mimesis* dovrà essere pensata nel suo significato pre-platonico: se infatti da Platone in poi il termine assume il significato, più o meno dispregiativo, di copia del reale, prima di Platone il termine era legato a una forma di conoscenza profonda che, in forma di espressione performativa, avveniva per via visiva.

E ritorniamo a Frasca che, parlando della contrapposizione tra oralità e scrittura, la definisce «una contrapposizione mediale brillantemente riassunta da Harald Weinrich in un saggio apparso nel 1985, fra i modelli di trasmissione narrativi, tipici delle culture a privilegio orale (pre o anche post-alfabetiche) e la “denarrativizzazione” operata dal pensiero logico-dialettico, catalogante e impronunciabile, delle civiltà chirografiche».³⁴⁴

2.7. Ineffabilità della morte

Il teatro antico affidava alla parola e all'atto diegetico in scena il racconto del sangue: la morte apparteneva al fuori-scena, mentre le immagini di morte venivano presentate, in maniera ecfrastica, da personaggi che raccontavano le orribili visioni. Un esempio tra i più struggenti, e uno tra i molti possibili, è la morte del piccolo Astianatte così come viene presentata nelle *Troiane* di Euripide: il bambino in scena viene mostrato vivo o morto, ma la sua uccisione, scaraventato dalle mura di Troia, avviene necessariamente fuori scena. La narrazione era considerata dunque l'unico possibile contenitore di una realtà che trascendeva l'uomo, che non era in suo potere mostrare.

Oggi, nonostante la società in cui viviamo rifiuti ogni stretto contatto con la morte, siamo forse più abituati alle immagini di morte. Ad esse accediamo attraverso il web, il cinema, la televisione, ma anche attraverso il teatro,³⁴⁵ forse sull'onda di un illusorio controllo sul reale a cui rimanda l'attuale

³⁴⁴Ivi, p. 16.

³⁴⁵Ci si limita a ricordare un esempio della scena italiana costituito dal teatro visionario della Societas Raffaello Sanzio. Nello specifico basterà pensare alla *Tragedia Endogonia* per trovare un teatro in cui le immagini di morte vengono evocate di continuo. Sarebbe poi molto interessante seguire la traccia suggerita da Béatrice Picon-Vallin che sostiene che molte delle immagini che non possono salire sul palcoscenico trovano modo di essere contenute dagli schermi in scena: «scènes des dissection, pornographie, images de l'intérieur du corps biologique – muqueuses ou globe oculaire du *Martyre de saint Sébastien*, monté par la Fura dels Baus» (Se veda: B. Picon-Vallin (dir.), *Les écrans sur la scène*, op. cit., p. 23). E, potremmo aggiungere, scene di morte. Questo va detto senza dimenticare che per la studiosa gli schermi sono il luogo della frammentazione, della denarrativizzazione diremmo noi. Qualche pagina dopo Picon-Vallin scrive: «Le simple fait du déplacement de l'image télévisuelle (hors de son flux contextuel) à la scène peut créer la distance nécessaire pour designer le leurre ou le scandale. Utilisés par le théâtre, directement ou à travers l'esthétique qu'ils engendrent, le clip, le bombardement de plans violents, le zapping, peuvent être détournés et dénoncés par leur seul transfert dans un dispositif théâtral, par le travail dramaturgique et le jeu physique des acteurs» (Ivi, p. 33).

uso e abuso delle immagini. Didi-Huberman sostiene che «l'immagine ha esteso a tal punto il suo dominio che diventa difficile oggi pensare senza dover 'orientarsi nell'immagine'»³⁴⁶ e anche a proposito dell'immagine cruda, violenta lo studioso scrive:

Sembra che l'immagine [...] non si sia mai imposta con tanta forza nel nostro universo estetico, tecnico, quotidiano, politico, storico. Essa non ha mai mostrato verità tanto crude; e allo stesso tempo non ha mai mentito tanto, sollecitando la nostra credulità; non ha mai proliferato tanto, e subito tante censure e distruzioni. Mai, dunque – e questa impressione è probabilmente dovuta al carattere stesso della situazione attuale, al suo carattere *bruciante* –, l'immagine ha subito tante lacerazioni, tante rivendicazioni contraddittorie e rifiuti incrociati, manipolazioni immorali ed esecrazioni moralisticheggianti.³⁴⁷

A queste forme di uso e abuso delle immagini, sono soggette anche le immagini di morte e violenza:

Oggi, le immagini di violenza e barbarie organizzata sono legioni. L'informazione televisiva manipola a meraviglia le due tecniche del *niente* e del *troppo* – censura o distruzione da un lato, soffocamento da moltiplicazione da un altro – per ottenere i migliori risultati d'accecamento. Che fare contro questa doppia oppressione che vorrebbe alienarci con l'alternativa del *non vedere assolutamente nulla o vedere solo dei cliché*?³⁴⁸

In seguito a questa doppia oppressione le immagini finiscono per ammutolirsi e, da questo silenzio, dalle difficoltà di dare delle immagini letture meditate, dall'impossibilità di ricondurre i frammenti visivi a un contesto narrativo più ampio, nasce quella confusione tra finzione e realtà che Marco Dinoi così bene spigava in una riflessione dedicata alla vicenda delle Torri Gemelle in un libro sulla fruizione mediatica, che si apre con queste parole:

Tra il “sembra vero”, con cui gli avventori del Grand Café accoglievano nel 1895 le prime proiezioni cinematografiche dei fratelli Lumière, e il “sembra un film”, con cui lo spettatore televisivo dell'attentato contro le Twin Towers ha reagito a quelle immagini, c'è forse un salto cognitivo che manifesta un aspetto della nostra epoca con cui già da tempo ci troviamo a fare i conti.³⁴⁹

La confusione di due paradigmi, il “sembra vero” e il “sembra un film” racchiude perfettamente il senso di un diverso rapporto con il visivo che l'epoca contemporanea ha stabilito, in cui la finzione finisce per ergersi a modello interpretativo attraverso il quale leggere la realtà.³⁵⁰ Ne *Lo sguardo e*

346Georges Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, art cit., p. 243.

347Ibidem.

348Ivi, p. 257.

349Marco Dinoi, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Firenze, Le Lettere, 2008, p. 9.

350Si sta qui mostrando la contemporaneità di questo approccio al reale, ma è evidente che si potrebbe ricostruire la storia di questi paradigmi e dimostrare come si tratti in realtà di un modo umano di leggere il mondo: l'uomo legge la realtà sulla base di una realtà fittizia che si è precedentemente costruito. Questo lo si potrebbe verificare in molti studi storico-artistici ed è quantomeno suggestivo leggere il seguente passo di Diderot, sicuramente in linea con

l'evento, Dinoi racconta come i media sembrano «perdere il loro ruolo “mediatore”»: la “finestra sul mondo” tende a diventare *il* mondo, celando per esempio la particolarità e la parzialità del punto di vista». ³⁵¹ Come già Dinoi nel suo saggio, non si potrà qui non fare cenno a come Roland Barthes avesse colto e sintetizzato questa tendenza:

Osservando gli avventori di un bar, qualcuno mi ha detto giustamente: “guarda come sono spenti; al giorno d'oggi le immagini sono più vive delle persone”. Uno dei segni distintivi del nostro tempo è forse questo rovesciamento: noi viviamo conformemente a un immaginario generalizzato. ³⁵²

A questa definizione di paradigmi, seguono una serie di corollari. ³⁵³ Non solo le immagini vengono sovrapposte a tal punto alla realtà da farci credere che siano la realtà stessa, ma la necessità di dominare il presente si esprime senz'altro, nell'uomo del duemila, anche nella morbosa sopportazione della violenza dell'immagine. Siamo ormai in grado di vedere qualsiasi immagine di orrore se essa ci viene presentata nell'attimo fulmineo di una visione, se essa appartiene a una catena visiva di frammenti di immagini violente. Un'altra cosa è sopportare la lunga esposizione di quell'immagine, fruendone cioè in una dilatazione temporale che consentirebbe di inserirla nel suo orizzonte narrativo. Sopportiamo e produciamo, cioè, immagini denarrativizzate.

Si legga una riflessione che, come il saggio di Dinoi, nasce a commento delle reazioni mediatiche di fronte all'attacco alle Twin Towers, ³⁵⁴ estrapolata da uno studio molto interessante dedicato al

queste riflessioni:

«Se ci accade di passeggiare alle Tuileries, al Bois de Boulogne o in un angolo appartato dei Champs-Élysées, sotto qualcuno di quei vecchi alberi [...], sul finire di una bella giornata, nel momento in cui il sole affonda i suoi raggi obliqui nella massa frondosa di quegli alberi, i cui rami intrecciati fra loro li arrestano, li respingono, li frangono, li spezzano, li disperdono sui tronchi, sulla terra, tra le foglie [...]: allora i passaggi dall'oscurità all'ombra, dall'ombra alla luce, dalla luce alla luce abbagliante, sono così dolci, così toccanti, così meravigliosi che la vista di un ramo o di una foglia attrae l'occhio e interrompe una conversazione anche nel momento più interessante. I nostri passi si arrestano involontariamente: “Che quadro! Oh, come è bello!”. Pare quasi che consideriamo la natura come il risultato dell'arte; e, viceversa, se accade che il pittore sappia ripetere lo stesso incanto sulla tela, apre che guardiamo all'effetto dell'arte come a quello della natura. Non al Salon, ma nel profondo di una foresta, tra le montagne che il sole riempie d'ombre e di luce, Loitherbourg e Vernet ci fan sentire la loro grandezza». Si veda: Denis Diderot, *Saggi sulla pittura*, a cura di Guido Neri, Abscondita, Milano, 2004, pp. 28-29.

351M. Dinoi, op. cit., *Ivi*, p. 22.

352Roland Barthes, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980, p. 118.

353Il corollario forse più interessante, ma che porterebbe la riflessione ancora più lontano, ha a che fare con l'idea di una sorta di metalessi al contrario. La metalessi infatti si definisce come una figura del discorso in cui si verifica un intervento dell'autore il quale – che situiamo su un piano di realtà – produce degli effetti su quello che narra – dominio del piano della finzione: si tratta in definitiva di una sovrapposizione di livelli in cui, per semplificare, un livello diegetico si intramette in uno mimetico modificandolo. Nelle reazioni mediatiche che derivano da un particolare rapporto con il visivo, di cui qui si sta discutendo, sembra invece verificarsi una metalessi che mette al primo polo la finzione, lì dove essa finisce per produrre degli effetti sul piano della realtà.

354Il saggio di Marco Dinoi fornisce chiavi di lettura interessantissime per comprendere la ricezione del visivo a partire dall'attacco alle Torri Gemelle, trattando quell'evento come uno snodo epocale anche per il trattamento delle immagini non solo nel contesto dell'informazione (a cui viene dedicato maggiore spazio), ma anche in quello della produzione artistica (definendo soprattutto nuove estetiche cinematografiche che sviluppano forme di resistenza al nuovo orizzonte informativo). Citeremo almeno un altro libro sull'argomento, certo più noto, a cui senz'altro Dinoi deve molti dei suoi spunti: Slavoj Žižek, *Benvenuti nel deserto del reale*, trad. it. Di P. Vereni, Roma, Meltemi, 2002.

programma televisivo *Blob*:

Una critica all'edulcorante giustificazione di “informare” è andata in onda in una puntata speciale intitolata *Don't panic* il 24 aprile 2007. In questa puntata sono state mostrate le cose più “estreme”, quelle che hanno creato nel corso degli anni problemi alla trasmissione. Il titolo si rifà a un evento drammatico realmente accaduto il 22 gennaio 1977, allorquando un funzionario della Pennsylvania si sparò davanti a una telecamera nel corso di una conferenza stampa. Subito qualcuno “rassicurò” i presenti, urlando «Don't panic!». Il filmato fu riproposto dai tg integralmente, bloccandolo all'attimo prima dello sparo. Una scelta che Ghezzi giudica «Non meno oscena del far vedere per intero il video». Lo stesso interrogativo si ripropone oggi per le immagini delle esecuzioni dei prigionieri da parte dei fondamentalisti islamici o per la recentissima esecuzione di Saddam Hussein. È più osceno mostrare la morte fino a un attimo prima che si concretizzi o mostrarla per intero senza interrompere?³⁵⁵

Il teatro classico aveva trovato una risposta per questo interrogativo.³⁵⁶ Sarebbe molto interessante provare a vedere come risponderebbe il teatro oggi, nella ferma convinzione che il teatro in generale rimanga un luogo dove il pensiero di ogni contemporaneità non solo trova espressione, ma trova modi di dilatarsi e mostrarsi con maggior chiarezza: quello che Brecht dice per il teatro epico e il suo effetto di straniamento, ossia che lo scopo è quello di «rappresentare il mondo in maniera che divenga maneggevole»,³⁵⁷ vale sicuramente per ogni forma di teatralità.

Ci sono almeno due ragioni che legano questa riflessione all'ekphrasis.

La prima ragione trarrà spunto ancora dall'articolo da cui è tratta la precedente citazione:

Proprio per la sua consapevolezza della forma-frammento, *Blob* è l'unico testo della realtà mobile che accoglie le schegge impazzite del quotidiano, organizzandole nella forma di uno specchio ludico che riflette (in)fedelmente le odierne tendenze culturali. Quelle che insistono morbosamente sul dettaglio che nel blob, inteso come collage, non viene relegato a una mera evidenza oggettiva, ma messo al servizio della creatività di chi guarda. [...]

È il collage che attesta il transito dal meramente fotografico all'audiovisivo. La scheggia impazzita, prima nascosta nell'insieme, viene così valorizzata, resa un frammento *super-stite*, nel senso etimologico, che “sta sopra” al magma mediatico. *Blob*, che è figlio del suo tempo, partecipa della moda del vivisezionamento della realtà, ma non per

³⁵⁵Pasquale Antonio Lorusso, *Blob: l'apoteosi del frammento*, in Biblioteca Teatrale 81-82, Roma, Bulzoni, 2007, p. 187.

³⁵⁶Si veda per esempio Orazio che nell'*Ars poetica* scrive: «Aut agitur res in scaenis aut acta refertur./ Segnius iritant animos demissa per aurem/ quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae/ ipse sibi tradit spectator: non tamen intus/ digna geri promes in scaenam multaque tolles/ ex oculis, quae mox narret facundia praesens:/ ne pueros coram populo Medea trucidet/ aut humana palam coquat extra nefarius Atreus/ aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem./ Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.» («Un'azione drammatica o si svolge sulla scena, o si racconta come avvenuta. I fatti appresi per udita scuotono più debolmente gli animi, che quelli messi sotto gli occhi attenti dello spettatore e da lui stesso osservati. Tuttavia non esporrai sul palcoscenico quello che è opportuno si svolga di dentro; e molte cose sottrarrai alla vista, le quali più tardi potrà riferire un dicitore che ne fu testimone. Medea non tagli a pezzi i propri figli in presenza del pubblico, né l'empio Atreo cucini viscere umane alla vista di tutti, né Progne si trasformi in uccello, o Cadmo in serpente. Qualunque cosa tu mostri a me in siffatto modo non ottiene la mia fede e mi ripugna». Hor, ars., 180-188, trad. di T. Colamarino). I momenti cruenti e le metamorfosi dovevano dunque occupare lo spazio fuori-scena perché, mentre potevano essere raccontati, dovevano essere preclusi alla vista.

³⁵⁷Bertold Brecht, *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 2001, p. 120.

estendere la superficie del visibile, bensì per scendervi in profondità cortocircuitando la referenzialità. Infatti, il “poter vedere tutto da vicino” della televisione sembra creare un senso di onnipotenza dello sguardo, mentre non fa altro che censurare tutto ciò che attorno al particolare orbita e che, guarda caso, risulta fatalmente essere quasi sempre più importante.³⁵⁸

Da questa analisi conclusiva si potranno dedurre molte dinamiche dell'uso di certi dispositivi della visione a teatro, che se possibile amplificano questo paradossale cortocircuito della visione per il fatto di essere inseriti nello spazio performativo dell'*hic et nunc*. Le retoriche ecfrastriche passano quindi in dispositivi, come gli schermi, che finiscono per usare l'immagine asportandola dal contesto in cui nasce, per smascherarne la presunta oggettività e aderenza al reale.

L'immagine si mostra nella sua parzialità, nelle sua incapacità di aderire totalmente al dolore più intimo: l'*ékphrasis* diventa espressione esplicita dell'ineffabilità della morte e anche in questo senso ne parleremo affrontando il secondo caso studio proposto, la teatralità di Anagoor.

La seconda ragione riprende quanto dice Dinoi e l'idea che sia la finzione ad ergersi a paradigma conoscitivo della realtà. Cometa riprende da John Hollander la distinzione tra *ékphrasis* mimetica e *ékphrasis* nozionale.³⁵⁹ la prima farebbe sempre riferimento a opere d'arte esistenti, la seconda sarebbe invece da riferire a opere inventate. Cometa rileva un paradosso che, sottile, percorre le sue pagine. L'*ékphrasis* mimetica trasforma sempre, in qualche modo, l'originale a cui si riferisce: si tratta, lo abbiamo visto, di un modo di ricomposizione dell'immagine, di una forma del discorso o del montaggio teatrale che, dopo aver ferito la superficie dell'immagine, dopo esservi penetrati, aderisce ai movimenti dello sguardo che percorre l'opera piuttosto che all'opera in sé. Nonostante si presenti quindi come l'operazione per eccellenza mimetica, questo tipo di *ékphrasis* rimane sempre un atto di trasformazione, contiene in sé un principio di falsificazione o l'affermazione di un'altra verità. Al contrario, l'*ékphrasis* nozionale è tutto ciò che può essere detto su un'opera, su un'immagine, per il fatto stesso che tale immagine si produce solo nello spazio immaginativo di quell'*ékphrasis*. I paradigmi conoscitivi espressi nelle formule immediate del *sembra vero* e del *sembra un film* (e quindi falso) rivelano due approcci d'innanzi all'immagine e sono declinazioni della stessa questione ecfrastrica. Trattando dell'*ékphrasis* performata, lo vedremo soprattutto studiando il teatro di Anagoor, ci troveremo continuamente ad oscillare tra queste due posizioni e saremo invitati a chiederci dove ci posizioniamo: quale rapporto stabiliamo con le immagini?

358P. A. Lorusso, art. cit., pp. 187-188.

359Si veda: John Hollander, *The Poetics of Ekphrasis*, in «Word & Image», IV (1988), 1, p. 209.

II. LA POETICA VISIVA DI SAMUEL BECKETT LETTA CHIAVE ECFRASITCA

Premessa: l'ékphrasis in scena in uno spettacolo dublinese

Il Tiger Dublin Fringe Festival, nel mese di settembre 2014, ha ospitato una performance *site-specific* della Company SJ, dal titolo *Fizzles*: in alcuni ambienti di un palazzo dublinese decadente e settecentesco in Henrietta Street, un uomo, diretto dalla propria voce registrata, dà corpo e immagine alle visioni a cui Beckett ha dato forma in alcune delle sue prose brevi più tarde.¹ Lo spettacolo, scandito in tre sezioni e realizzato in tre diverse stanze, mette in scena, nell'ordine, *Fizzle I*, *Fizzle VII (Still)*, *Fizzle III (Afar a bird)*.²

Perché, nonostante una vasta produzione di testi teatrali, Sarah Jane Scaife, l'*artistic director* della compagnia, sceglie queste prose brevi? Qual è lo specifico teatrale o performativo di questi testi? Afferma la Scaife:

The three-dimensional images were always very present to me from the moment I first read them, the long tunnel like journey of the senses as a metaphor for life, the examination of the body in it's state of looking of watching phenomena change as the light changes, the psychophysical writhing of the protagonist in Ruinstrewn land as he struggles with the fear and loathing between his private and public self. They are all classic Beckettian dualities, images struggling to become visible and experiential, neither belonging exclusively to the intellect nor to the body but hovering between both.³

Il dominio della componente visiva, lo sforzo che questi testi richiedono, al fine di costruire un'immagine, fanno sì che essi ben si adattino a un contesto performativo. L'immagine prodotta dalla scrittura è un'"immagine tridimensionale" ed è temporalizzata secondo almeno due

1 La compagnia SJ ha continuato anche l'anno successivo il progetto di messa in scena di alcune opere di Beckett negli spazi cittadini, presentando nel 2015 il progetto *Beckett in the City. The women speak (Not I, Footfalls, Rockaby, Come and Go)*. Si veda il sito della compagnia: <http://company-sj.com/> Ultimo accesso 27/11/2015.

2 La compagnia indica questo ordine, rifacendosi alla numerazione dell'Edizione Grove del 1976. Non è in realtà semplice dare ordine a questa raccolta di prose brevi, scritte tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, originariamente intitolate *Foirades*. Nel 1974 Beckett traduce i testi e aggiunge *Still* (qui segnato appunto come *Fizzle VII*) e *For to end yet again*. Le edizioni di questa raccolta non sono affatto coerenti e le numerazioni cambiano in maniera sostanziale tra le tre Edizioni del 1976: Minuit, Grove e Calder. Uno schema riassuntivo si trova nella pagina dedicata alla raccolta *Fallimenti* in www.samuelbeckett.it.

3 Le parole sono tratte da un'intervista condotta nel settembre 2014 a Sarah Jane Scaife.

movimenti: quello del soggetto che compie l'azione e quello dello sguardo dello spettatore. La scrittura li contiene entrambi perché questo è il senso dell'ekphrasis e quando essa si teatralizza non potrà che essere lo spettacolo di una voce che, dal buio, dirige una visione che procede, quasi magicamente, dalla parola. I punti di vista sono molteplici perché la scrittura, fluida, può addentrarsi nelle pieghe della visione, può smontare l'immagine per renderne i dettagli attraverso i micro-movimenti dello sguardo che su di essa si posa da diverse prospettive. Il dispositivo ecfrastico che la scena contemporanea adotta per rendere visibile agli spettatori questa moltiplicazione di punti di vista sono le proiezioni video. In *Fizzle VII (Still)*, la seconda tappa dello spettacolo, per esempio, il pubblico osserva un uomo di spalle, seduto alla finestra, mentre contempla la luce all'esterno e compie quei micro-movimenti suggeriti dalla sua stessa voce; sulla parete accanto, contemporaneamente, viene proiettata l'immagine dell'uomo ripreso da davanti. Se la finestra incornicia l'uomo di spalle, una porta incornicia la prospettiva frontale e l'impressione è quella di osservare due quadri – che in realtà sono lo stesso quadro osservato davanti e dietro la tela – che, messi appena in movimento dalla voce, si stanno compiendo sotto i nostri occhi.



Company SJ, *Fizzle VII*, Dublino, 2014

Anna McMullan descrive così lo spettacolo nel suo complesso:

The title of Beckett's *Fizzles*, a collection of prose fragments published in the mid-1970's, suggests something that peters out almost as soon as it gets going. Narrative or dramatic action is replaced by the efforts of a voice to conjure a body glimpsed in slow motion, tramping a ruined landscape, or trapped in an interior space. Both voice and body progress in fits and starts, repetitions and revisions, before of course fizzling out. But before they do, these haunting fragments vividly evoke the struggle to be, to be seen, to remember, and to tell of a life lacking in momentous events,

through the fleeting image of a hand slowly raised or lowered, the lick of a wall in an endless tunnel, or the intimation that one's life was lived by someone else all along.⁴

La voce, che con uno sforzo evoca (*conjure*) il corpo, è una voce didascalica che riporta l'azione e il gesto al grado zero: Beckett riesce, in questi testi, a dilatare i dettagli, la semplicità evanescente del vivere che, sotto questa lente, si rivela in tutta la sua complessa fragilità. L'azione non trova motivo di essere, o scopre che il motivo è quanto mai futile; stare seduti alla finestra a guardare il tramonto diventa quindi un'operazione poetica di durata, evocativa nella sua semi-immobilità.

Il movimento è l'elemento che distingue l'opera performativa dall'opera d'arte pittorica, quello stesso movimento che è contenuto in uno scritto ecfastico: la precisione e la lentezza d'esecuzione danno l'impressione che i gesti, pur così comuni e riconoscibili, provengano da un altro mondo, da un'altra dimensione. *Still*, già dal titolo, suggerisce l'idea che l'immagine prodotta dal testo sia un'immagine immobile, ma la visione che il testo produce non è certo immobile perché, com'è ormai noto, secondo un principio ecfastico, il linguaggio impone sempre alla visione un certo movimento, dispiegandosi nel tempo. Quello che si vede realizzato dalla Company S.J. è una *mise en scène* che mantiene il paradossale significato del testo: ci si trova davanti ad un'immagine che sembra immobile, che ricorda un dipinto di Vermeer, ma che allo stesso tempo riconosciamo essere performativa. *Still*, nella resa dublinese, è una messa in scena ecfastica che coglie perfettamente lo spirito con cui Beckett ha racchiuso nella sua scrittura delle *still lives in movement* che chiedono di essere performate. Ci dice la Scaife:

That is exactly what Beckett is speaking about, the image seems still but of course it is not, it is 'trembling all over'. I wanted to make a living painting from this piece, as this is what I experienced when I read it. It is interesting that you mention Vermeer as I have a fascination with Rembrandt, Caravaggio and Vermeer. We also thought of Edward Hopper for this piece. I wanted to have the chair and the beautiful sculptural image of the man from the back creating a double framing of the wall and the windows so that at one moment it is the whole picture of the man the windows and the wall, but I also wanted the viewer to get inside the writing as the reader can see behind and in front of the man as the narrator is omniscient. So, as in the whole Merleau Ponty philosophical encounter of perception as always being perception of something and the inability of the subject to see himself as object, for instance his back and front simultaneously, well I wanted to present that in some way, but always trying, as much as possible to keep each one still, until the moment of movement happens.⁵

Per Beckett i meccanismi della visione sono determinanti per definire la relazione con gli altri o con se stessi. Attraverso lo sguardo si arriva a percepire la presenza dell'altro e la presenza dell'altro nel proprio sguardo è sempre una rivelazione di sé: *l'esse est percipi*, l'assunto di Berkeley posto in

4 <http://www.company-sj.com/fizzles.html>

5 Intervista a S. J. Scaife.

epigrafe a *Film*, riassume tutto l'interesse per la questione e Beckett commenta: «Search of non-being in flight from extraneous perception breaking down in inescapability of self-perception».⁶ Beckett aveva scelto il medium cinematografico per esplorare un principio della visione che non avrebbe potuto esplorare teatralmente: anche facendo sparire tutto ciò che può rinviare un'immagine dell'io, la scissione dell'io in oggetto percepito e in occhio percipiente rimane tale e nelle scene finali di *Film*, superato l'angolo di immunità, l'oggetto (Object) e l'occhio E (Eye) si trovano faccia a faccia. Si tratta di una scissione comprensibile mentalmente che, per essere inscenata, chiede l'ausilio di un dispositivo capace di moltiplicare uno sguardo che pure proviene dalla stessa fonte. È dunque secondo questo stesso principio che la Scaife mette in scena *Still* quando, sfruttando la proiezione video, fa in modo che l'immagine si costruisca davanti a uno spettatore che è, allo stesso tempo, davanti e dietro il quadro: seguendo un processo che è della scrittura, l'immagine sulla tela diventa tridimensionale e in movimento.

Sarah Jane Scaife sceglie dunque di mettere in scena delle prose brevi la cui performatività sta nella richiesta, implicita nel testo, di costruire un'immagine seguendo il percorso indicato dalla scrittura. In quali termini viene affrontato, nelle pagine seguenti, un discorso ecfrastico applicato alla scrittura di Samuel Beckett?

In primo luogo, l'ékphrasis, nelle prose brevi performative o nel teatro, si esplicita nell'esposizione del dettaglio che, progressivamente spogliato del contesto che lo ha prodotto, finisce per assumere su di sé il carico di una visione complessa. Sulla base dello studio di Daniel Arasse, nella trattazione teorica, abbiamo definito la distinzione tra particolare e dettaglio: il primo sarebbe parte di un'immagine e non distarrebbe dalla visione d'insieme; il secondo sarebbe invece un elemento capace di creare un avvenimento, costringendo lo sguardo dello spettatore a soffermarsi su di esso, impedendo la visione complessiva e una deduzione narrativa che contenga l'intera immagine. Se quindi il particolare contribuisce allo sviluppo di una narrazione, il dettaglio, al contrario, si sottrarrebbe al processo narrativo complesso. Possiamo pensare la scrittura di Beckett come una scrittura basata sul dettaglio? Come ciò si esplicita nelle drammaturgie e in che modo viene messo in scena? Come viene disciplinato e reso poetico quel dettaglio accidentale, quell'elemento marginale e senza peso che appare e scompare nel quotidiano? L'ékphrasis come esposizione del dettaglio, sia esso un oggetto, una parte del corpo umano o un micro-atteggiamento reiterato, diventa quindi una riflessione sul rapporto tra visuale e narrativo: proprio attraverso l'analisi del dettaglio, forse, riusciremo a capire quali aspetti della narrazione sopravvivono al dominio (se di dominio si tratta) del visuale.

In secondo luogo, nel teatro beckettiano, l'ékphrasis verrà presentata come esplicitazione dei

6 Samuel Beckett, *Film*, in *The Complete Dramatic Works*, London, Faber and Faber, 1986, p. 323.

processi di smontaggio e rimontaggio dell'immagine, sulla base dei quali si realizza la progressiva fissazione della visione in una risultante da *tableau vivant*.

In terzo luogo diremo di come l'*ékphrasis* sia la messa in scena dell'impossibilità di comprendere il limite tra immaginazione e realtà. La scrittura e la visione del dettaglio poggiano su una forte adesione al reale, che viene penetrato nell'intimo dallo sguardo di un autore che non concede la minima distrazione e che finisce per fissare la penetrazione visiva in una risultante figurativa di immobilità. Più gli elementi della realtà vengono penetrati, più si scopre quanto essi si astraggano dal reale e quanto si compongano di un portato fantastico-immaginario. Ci troveremo faccia a faccia con l'impossibilità di rispondere alla grande questione ecfraistica, tra le possibilità mimetiche e le possibilità nozionali dell'*ékphrasis*, che chiede di capire se l'immaginazione sia parte costitutiva dell'opera, se sia negli occhi di chi la costruisce o in quelli di chi ne fruisce.

1. Beckett: passione per l'arte, ossessione per l'immagine

1.1. Una galleria d'arte immaginaria

Nell'intera opera beckettiana si legge una propensione per il visivo, una messa in pratica delle possibilità ecfraistiche, nei testi e sulla scena, la cui origine va cercata nell'intensa passione che Beckett aveva per l'arte. Beckett frequenta, nell'arco di una vita, mostre e musei; si circonda di amici artisti e sviluppa, accanto a questa passione, una spiccata coscienza critica. Non ci sono dubbi sul fatto che proprio questo interesse abbia condizionato una scrittura che, sia nelle opere in prosa che nei drammi, si mostra intrisa di una componente visiva fortissima.

Raccogliamo, di seguito, un elenco di esperienze visive, di memorie, che ritornano in svariati modi negli scritti beckettiani. Costruiremo un'immaginaria galleria d'arte in cui collezionare alcune delle opere che più hanno colpito e influenzato Beckett.



Antonello da Messina, *Vergine Annunziata*, 1473, Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Il 5 marzo 1937, nei *German Diaries*, Beckett descrive, con brevi pennellate, un'opera che lo ha molto colpito: «Virgin of the Annunciation, head shoulders. Superb. With the aghast look, consternated skivvy».⁷ Beckett non legge l'umile e incondizionata accettazione di Maria, ma vede lo sguardo di una povera ragazza terrorizzata da un destino che accetta di vivere nella sua solitudine. Quando, nel 1975, scrive *Footfalls* e ne dirige la messa in scena, a tornargli in mente pare fosse proprio questa immagine: la postura di May, la donna protagonista del dramma che, coperta di stracci, percorre avanti e indietro il palcoscenico, con le braccia incrociate e strette attorno al corpo, rimanderebbe a quella *Vergine* vista a Monaco nel 1937.⁸ La memoria che aveva di quella giovane Maria, dall'aria di una serva in preda a un misto di panico e costernazione, avrebbe suggerito l'intenzione che egli fa assumere alle braccia e al corpo di Billie Whitelaw quando la dirige nella messa in scena di *Footfalls*. Una pittura prende corpo e il drammaturgo si comporta da pittore:

[I felt] as if he were a sculptor and I a piece of clay. At other times I might be a piece of marble that he needed to chip away at. He would endlessly move my arms and my head in a certain way, to get closer to the precise image in his mind. [...] Sometimes I felt as if I were modeling for a painter. [...] I felt I was being painted with light.⁹

Sono questi i ricordi dell'attrice, una tra le preferite da Beckett, quando racconta le proprie

⁷ 'German Diaries', Nbk 5, 7 mars 1937. Troviamo il riferimento in Diane Lüscher-Morata, *La souffrance portée au langage dans la prose de Samuel Beckett*, Amsterdam, Editions Rodopi, 2005, p. 173.

⁸ *Images of Beckett*, photographs by John Haynes, texts by James Knowlson, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 74.

⁹ Billie Whitelaw, *Billie Whitelaw...Who He?*, New York, St. Martin's Press, 1995, pp. 144-145.

sensazioni durante la messa in scena del *dramaticule*: il suo corpo era la materia a cui l'artista dava forma per aderire, il più possibile, a quell'immagine mentale che quasi sempre anticipa la realizzazione scenica e che, addirittura, potrebbe rimandare a una lontana memoria giovanile. Quando Beckett dirige la messa in scena delle proprie opere, con maniacale autorevolezza e creatività, assume i panni dell'artista visivo «to ensure the most faithful realization of his vision».¹⁰ James Knowlson ricorda per esempio di come, chiacchierando a proposito delle opere più tarde, Beckett avesse citato a memoria i versi del poeta José Maria de Heredia, sullo scultore e orafo fiorentino Benvenuto Cellini, «Cellini, ignorant la foule, sur le Pont des Soupirs, ciselait sur le pommeau d'une dague le combat des Titans», per poi aggiungere: «I often feel like Cellini, you know, as I chisel away at my work».¹¹

Antonello da Messina, *San Sebastiano*, 1476, Dresda, Gemäldegalerie



In una lettera del 16 febbraio 1937, Beckett scrive all'amico Thomas MacGreevy:

The Antonello that I sent you is stupendous – the tiny figures of the quick in the background gossiping & making appointments, under a paradisaal sky.¹²

In una lettera del 27 luglio 1948, a Georges Duthuit, Beckett scrive:

10 Lois Oppenheim, *The Painted Word. Samuel Beckett's Dialogue with Art*, Michigan, University of Michigan Press, 2000, p. 125.

11 *Images of Beckett*, op. cit., p. 14.

12 Martha Dow Fehsenfeld, Lois More Overbeck (a cura di), *The Letters of Samuel Beckett*, vol. I: 1929-1940, Cambridge, Cambridge University Press, p. 444.

Je me rappelle un tableau au ZWINGER, un Saint Sébastien d'Antonello da Messina, formidable, formidable. C'était dans la première salle, j'en étais bloqué chaque fois. Espace pur à force de mathématique, carrelage, dalles plutôt, noir et blanc, en longs raccourcis genre Mantegna à vous tirer des gémissements, et le lapidé exposé, s'exposant, à l'admiration des courtisans prenant l'air dominical au balcon, tout ça envahi, mangé par l'humain. Devant une telle oeuvre, une telle victoire sur la réalité du désordre, sur la petitesse du coeur et de l'esprit, on manque se pendre. Demandez-moi de vous en montrer la reproduction, vous la connaissez sans doute.¹³

Beckett, tra le righe, ammicca alla critica che Duthuit rivolgeva al controllo mimetico che l'arte rinascimentale italiana imponeva sul reale, su cui in seguito torneremo. Ma qui interessa piuttosto osservare come egli scomponga l'immagine soffermandosi su particolari ai quali dà vita autonoma: a colpirlo, nella prima lettera, sono le comparse in secondo piano, uomini che immagina presi dagli appuntamenti e dai pettegolezzi della vita cittadina. La micro-narrazione si amplia poi nella seconda lettera, scritta a un decennio di distanza, dove la vita cittadina si anima della presenza di uomini affacciati alle terrazze, disinteressanti a un San Sebastiano che, trasformato forse da uno scherzo della memoria, è diventato un “lapidato”. Se, nella prima lettera, si percepisce che Beckett aveva colto una sorta di brulichio mercantile a fare da sfondo alla figura in primo piano, nella seconda lettera il cielo paradisiaco ha il sopravvento e gli uomini sono descritti nell'atto di godere della rilassatezza dell'aria domenicale. La memoria beckettiana trattiene brandelli di visione, residui, dettagli, dai quali possono prendere vita micro-cellule narrative.

Perugino, *Lamentation over the Dead Christ*, c.1495, Dublino, National Gallery



In una lettera a MacGreevy del 20 dicembre 1931, Beckett scrive:

¹³ Martha Dow Fehsenfeld, Lois More Overbeck (a cura di), *The Letters of Samuel Beckett*, vol. II: 1941-1956, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 83.

I've been several times to look at the new Perugino Pietà in the National Gallery here. It's buried behind a formidable barrage of shining glass, so that one is obliged to take cognizance of it progressively, square inch by square inch. It's all messed up by restorers, but the Xist and the woman are lovely. A clean shaven, potent Xist, and a passion of tears for the waste. The most mystical constituent is the ointment pot that was probably added by Raffaello. Rottenly hung in rotten light behind this thick shop window, so that a total view of it is impossible and full of grotesque amendments. But a lovely cheery Xist full of sperm, & the women touching his thighs and mourning his jewels. [...] ¹⁴

È un'ekphrasis umana, carnale, da cui traspare l'atteggiamento dell'osservatore analitico e Beckett non manca di annotare la presenza di un vaso di balsamo ai piedi della Maddalena, «the most mystical constituent». Si tratta di un misticismo emanato dall'oggetto, un misticismo che non investe quella figura dai tratti decisamente più umani rispetto al Cristo della *Pietà* fiorentina dello stesso autore, la cui solenne geometria architettonica rendeva più statuari anche i soggetti dipinti, che Beckett doveva aver visto qualche anno prima.¹⁵ Qui il racconto di un'esperienza quotidiana di visione diventa per Beckett motivo di riflessione sulla disposizione delle opere nelle sale espositive e comprendiamo come il movimento ecfrastrico che conduce la progressione dello sguardo dipenda proprio dai disagi della fruizione: lo sguardo d'insieme è interdetto e all'opera ci si può avvicinare solo progressivamente, per piccole porzioni, «square inch by square inch». È un atteggiamento visivo, una costrizione della visione, da cui dipendono quei naturali affioramenti memoriali che, in forma residuale, ritroviamo nei testi. È quanto accade, per esempio, in *Love and Lethe*, secondo racconto della raccolta *More Pricks than Kicks* scritta negli anni Trenta, quando cioè l'opera del Perugino era particolarmente viva nella mente di Beckett. Belacqua Shuah è il protagonista di questi racconti che porta nel nome una memoria dantesca di cui vedremo essere intrisa la scrittura beckettiana. Per presentare Ruby Tough, la ragazza che si appresta ad uscire con il giovane, Beckett adotta una strategia narrativa non priva di interesse. Belacqua è in arrivo con la sua auto, Ruby lo aspetta a casa, luogo in cui idealmente immaginiamo si posizioni anche il narratore che fa dell'attesa della ragazza un'attesa del testo; in questa pausa dell'azione, che pure non si arresta ma che prosegue in sottotraccia - in termini teatrali potremmo dire che prosegue nel fuori-scena - Beckett intuisce la possibilità di inserire un processo di visualizzazione:

We know something of Belacqua, but Ruby Tough is a stranger to these pages. Anxious that those who read this incredible adventure shall not pooh-pooh it as unintelligible we avail ourselves now of this lull, what time Belacqua is on his way [...], to enlarge a little on the latter lady. [...] Those who are in the least curious to know what she looked like at the time in which we have chosen to cull her we venture to refer to the Magdalene* in the Perugino Pietà in the

14 *The Letters of Samuel Beckett*, vol. I, op. cit., p. 100.

15 Ne parla in questi termini Knowlson in quella che è forse la più importante biografia beckettiana. Si veda: James Knowlson, *Damned to Fame*, London, Bloomsbury, 1996, p. 140.

National Gallery of Dublin, always bearing in mind that the hair of our heroine is black and not ginger.¹⁶

Il riferimento pittorico è preciso, sicuro, ed è degna di forse ancor maggiore interesse la nota dell'autore in corrispondenza dell'asterisco sul nome della Maddalena:

This figure, owing to the glittering vitrine behind which the canvas cowers, can only be apprehended in sections. Patience, however, and a retentive memory have been known to elicit a total statement approximating to the intention of the painter.

L'immagine della Maddalena, nella sua interezza, colta nell'atteggiamento pacato e lo sguardo dolce rivolto verso il Cristo, può essere ricostruita solo nella memoria dello spettatore. Lo sguardo, costretto nella realtà a scorrere su porzioni del dipinto, soltanto nella mente può compiere il processo di rimontaggio da cui emerge poi la figura intera della Maddalena e, sovrapposta ad essa, quella di Ruby. Beckett non descrive il suo personaggio ma suggerisce la strategia, ecfrastica, perché il lettore possa autonomamente portarlo davanti agli occhi della propria mente, attingendo alla propria memoria.

Pieter Verelst, *Portrait of an Old Lady*, 1646/1648, Dublin, National Gallery



Abbiamo detto che, alla base dei numerosi affioramenti visuali, c'è un paziente processo memoriale, capace di recuperare frammenti e di dare loro una sistemazione in una figura d'insieme. Rimanendo alla raccolta giovanile *More Pricks than Kicks*, diremo che ad essere affidata a riferimenti pittorici è, soprattutto, la descrizione dei volti. In *Ding-Dong*, il volto della donna del mercato che Belacqua

¹⁶ Beckett, *Love and Lethe in More Pricks Than Kicks*, London, Faber and Faber, 2010 [1934], p. 176.

incontra in una delle sue peregrinazioni è presentato come segue:

But her face, ah her face, was what Belacqua had rather refer to as her countenance, it was so full of light. This she lifted up upon him and no error. Brimful of light and serene, serenissime, it bore no trace of suffering, and in this alone it might be said to be a notable face. Yet like tormented faces that he had seen, like the face in the National Gallery in Merrion Square by the Master of Tired Eyes, it seems to have come a long way and subtend an infinitely narrow angle of affliction, as eyes focus a star. The features were null, only luminous, impassive and secure, petrified in radiance, or words to that effect, for the reader is requested to take notice that this sweet style is Belacqua's. [...] ¹⁷

In un passaggio di una lettera datata 13 settembre 1932, scritta da Beckett a MacGreevy, leggiamo:

I seem to spend a lot of time in the National Gallery, looking at the Poussin Entombment and coming stealthily down the stairs into the charming toy brightness of the German room to the Brueghels and the Master of Tired Eyes and Silver Windows. The young man of Rembrandt is splendid. ¹⁸

Ricostruendo anche la geografia delle sale museali, comprenderemo che quando parla del “Maestro degli Occhi Stanchi”, Beckett si sta riferendo al pittore fiammingo Pieter Hermansz Verelst, di cui aveva ammirato il *Portrait of an Old Lady*. Il volto e gli occhi rimangono elementi ineffabili, al punto che per descriverli Beckett sente di dover attingere a un universo artistico diverso, quello dell'arte visiva, attraverso il quale, per via ecfraistica, diventano esprimibili a parole. Si tratta di una vera e propria costante e se prendiamo per esempio il primo romanzo del 1932, pubblicato soltanto postumo, *Dream of a fair to middling women*, troviamo che per descrivere il mutamento degli occhi di Alba, una delle due donne amate da Belacqua, protagonista anche di questo romanzo, Beckett ricorre a un'opera di El Greco:

Her great eyes went black as sloes, they went as big and black as El Greco painted, with a couple of good wet slaps from his laden brush, in the Burial of the Count of Orgaz the debauched eyes of his son or was it his mistress? It was a remarkable thing to see. Pupil and white swamped in the dark iris gone black as night. ¹⁹

Se negli scritti giovanili la difficoltà di esprimere a parole i volti emerge con una certa costanza, nelle opere teatrali più tarde il volto diventa un elemento centrale, chiave, tanto che, con una formula molto azzeccata, Diane Lüscher-Morata, afferma che in Beckett «la vision a un visage». ²⁰ Il limite ecfraistico di “dire” il volto si rovescia e proprio il volto diventa sulla scena, insieme a parti di corpo o corpi interi, una traccia residuale di umanità, un concentrato di visione che si dilata, pur

¹⁷ Beckett, *Ding-Dong in More Pricks Than Kicks*, New York, Grove Press, pp. 44-45.

¹⁸ *The Letters of Samuel Beckett*, vol. I, op. cit., p. 121.

¹⁹ Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, Dublin, Black Cat Press, 1992, p. 174.

²⁰ D. Lüscher-Morata, op. cit., p. 171.

senza mutare, nella durata spettacolare. Si potrebbe anzi dire che Beckett sembrerà mettere in scena proprio alcuni di quei dettagli pittorici che, come testimoniano i testi giovanili, egli memorizzava con estrema precisione.

Bosch, *Incoronazione di spine* (o *Cristo deriso*), 1485c, London, National Gallery



Nella terza parte del romanzo *Watt* (1942-1945) leggiamo:

His face was bloody, his hand also, and thorns were in his scalp. (His resemblance, at that moment, to the Christ believed by Bosch, then hanging in Trafalgar Square, was so striking, that I remarked it.) And at the same instant suddenly I felt as though I were standing before a great mirror, in which my garden was reflected, and my fence, and I, and the very birds tossing in the wind, so that I looked at my hands, and felt my face, and glossy skull, with an anxiety as real as unfounded. (For if anyone, at that time, could be truly said not to resemble the Christ supposed by Bosch, then hanging in Trafalgar Square, I flatter myself it was I).²¹

A parlare è Sam, la voce narrante che, in prima persona, nella terza parte del romanzo, racconta le vicende di Watt, il protagonista attorno a cui si è inerpicata la scrittura senza mai riuscire a definirlo con certezza. Le fatiche quotidiane di Watt gli fanno assumere le sembianze di quel Cristo ad un tempo dolente, dolce e rassegnato a cui Sam allude ma che, ancora una volta secondo una prassi che abbiamo già incontrato, non descrive. Ma proprio quando crediamo di aver compreso i meccanismi della narrazione in cui c'è un soggetto, Sam, che narra di un "oggetto", Watt e le sue vicende, questo passaggio, con l'introduzione di un'immagine ulteriore, un Cristo che si rivela nell'opera pittorica, porta il lettore a perdere nuovamente ogni certezza: quel Cristo sta dando il volto sia a Watt che a Sam. Se fino a questo punto del romanzo era nel linguaggio che i confini delle identità si

²¹ Samuel Beckett, *Watt*, New York, Grove Press, 1953, p. 159.

confondevano fino a perdersi,²² ora questo ruolo viene assolto dal quadro: esso è tutto ciò che resta dell'immagine del personaggio e, allo stesso tempo, è dimostrazione dell'impossibilità, per il personaggio, di essere tale. Rimangono, ancora una volta, residui di immagine.

Giovanni Bellini, *Circoncisione*, 1500c., London, National Gallery



A testimonianza della memoria artistica beckettiana di cui, si sarà capito, è importante tener conto per comprendere anche l'estetica teatrale, leggeremo un passaggio di *Murphy*. Il protagonista, incapace di definire con certezza i riferimenti linguistici e visuali del mondo esterno, sembra mostrare come solo l'arte, fortemente interiorizzata, resista all'oblio:

When he was naked he lay down in a tuft of soaking tuffets and tried to get a picture of Celia. In vain. Of his mother. In vain. Of his father (for he was not illegitimate). In vain. It was usual for him to fail with his mother; and usual, though less usual, for him to fail with a woman. But never before had he failed with his father. He saw the clenched fists and rigid upturned face of the Child in a Giovanni Bellini Circumcision, waiting to feel the knife. He saw eyeballs being scraped, first any eyeballs, than Mr. Endon's. He tried again with his father, his mother, Celia, Wylie, Neary, Cooper, Miss Dew, Miss Carridge, Nelly, the sheep, the chandlers, even Bom and Co., even Bim, even Ticklepenny and Miss Counihan, even Mr. Quigley. He tired with the men, women, children and animals that belong to even worse stories than this. In vain in all cases. He could not get a picture in his mind of any creature he had met, animal or human.²³

Il rapporto con il visivo è vissuto in maniera problematica dai personaggi beckettiani, che incarnano

²² Ricorderemo che è soltanto con l'inizio del cap. III che il lettore capisce a chi appartiene la voce narrante: si tratta di un altro servo di casa Knott, Sam appunto. Eppure, appena fornita questa certezza, la narrazione (la voce narrante sarebbe meglio dire) ancora una volta si avvita su se stessa e leggiamo: «Le condizioni atmosferiche da noi preferite erano una mescolanza di vento forte e sole splendente. Ma mentre per Watt la condizione essenziale era il vento, il sole era la condizione essenziale per Sam. Con il risultato che anche qualora il sole per quanto chiaro non lo fosse tanto quanto avrebbe potuto, se il vento fosse stato forte Watt non se ne sarebbe esplicitamente lagnato, e che io, ove mai fossi illuminato da raggi di adeguato splendore, avrei potuto passare sopra un vento che, per quanto forte, avrebbe proficuamente potuto esserlo di più». (Beckett, *Watt*, a cura di Gabriele Frasca, Torino, Einaudi, 2008, p. 145). Chi dice io è Sam, che per un momento parla di sé in terza persona. Si oscilla continuamente tra la prima e la terza persona, si entra e si esce, come un ago entra e esce dalla trama, ma la trama, in *Watt*, non è detto ci sia.

²³ Beckett, *Murphy*, London, Calder, 1963 [1938], pp. 171-172.

un'ossessione del loro autore: Murphy non è in grado di ricreare le immagini mentali dei suoi cari e dei suoi conoscenti, tutto quello che gli rimane sono «scraps of bodies, of landscapes, hands, eyes, lines and colours evoking nothing».²⁴ L'indefinibilità dell'oggetto, l'altra faccia della medaglia di un'indefinibilità del soggetto, è una delle tracce costanti della prima trilogia (*Molloy*, *Malone Meurt*, *L'Innomable*), in cui assistiamo al paradosso di una lingua estremamente ricca, precisa, eppure sempre insufficiente, capace di ronzare attorno ad un piccolo elemento senza però arrivare mai ad averne un sicuro possesso visivo e linguistico. Murphy possiede soltanto immagini residuali, frammentarie, quelle stesse che daranno forma all'immaginario beckettiano delle prose brevi e dei *dramaticules*. L'unica immagine chiara è quel Gesù Bambino di Bellini, che Beckett aveva visto alla National Gallery di Londra e che in seguito venne attribuito alla bottega del maestro, di cui viene ricordato il volto pressoché congelato, in attesa di sentire la lama della circoncisione. Il linguaggio, attraverso questo riferimento artistico, definisce un principio attorno a cui ruota buona parte della lettura che qui verrà proposta dell'estetica beckettiana: il ricordo coglie e scrive il fermo immagine di un dettaglio in uno stato d'attesa.

Caspar David Friedrich, *Mann und Frau den Mond betrachtend*, 1818-1824 c., Berlin, Alte Nationalgalerie



Tra gli artisti rimasti più impressi nella mente di Beckett c'è senz'altro Caspar David Friedrich. Stando a quanto racconta Ruby Cohn, quando, durante una pausa delle prove berlinesi del 1975 di *En attendant Godot*, Beckett vede *Mann und Frau den Mond betrachtend* (*Uomo e donna che osservano la luna*), avrebbe affermato che da quell'opera derivava l'ispirazione per *En attendant Godot*. Secondo la ricostruzione di Knowlson l'opera che Beckett doveva avere in mente era piuttosto *Zwei Männer betrachten den Mond* (*Due uomini osservano la luna*), vista a Dresda nel

²⁴ *Ivi*, p. 172.

1937, durante le sue peregrinazioni artistiche.²⁵ In ogni caso è la composizione dei tre elementi – coppia, albero, luna – che interessa e verso la fine di entrambi gli atti del dramma c'è in effetti un movimento della luna che attrae su di sé lo sguardo di Vladimir e di Estragon e che ricorda molto l'immaginario di Friedrich:

La lumière se met brusquement à baisser. En un instant il fait nuit. La lune se lève, au fond, monte dans le ciel, s'immobilise, baignant la scène d'une clarté argentée.

VLADIMIR Enfin! (*Estragon se lève et va vers Vladimir; ses deux chaussures à la main. Il les dépose près de la rampe, se redresse et regarde la lune.*) Qu'est-ce que tu fais?

ESTRAGON Je fais comme toi, je regarde la blafarde.

VLADIMIR Je veux dire, avet tes chaussures.²⁶

Le soleil se couche, la lune se lève. Vladimir reste immobile. Estragon se réveille, se déchausse, se lève, les chaussures à la main, les dépose devant la rampe, va vers Vladimir; le regarde.

ESTRAGON Qu'est-ce que tu as?

VLADIMIR Je n'ai rien.

ESTRAGON Moi je m'en vais.

VLADIMIR Moi aussi.²⁷

In entrambi i casi, la luna sorge quando il Ragazzo esce di scena. Il ragazzo è il messaggero di Godot che, per due volte, viene a portare la notizia dell'impossibilità per il suo padrone di presentarsi all'appuntamento: egli incarna la speranza di una possibile evoluzione della vicenda, di un possibile cambiamento che faccia uscire i due personaggi dalla stasi in cui sono piombati. Ma puntuale, all'uscita di scena del Ragazzo, sopraggiunge un'immagine di immobilità che, guarda caso, rimanda a un'opera pittorica. La scrittura didascalica esplicita la stasi e, se nel primo passaggio definisce l'immobilità assunta dalla luna (*La lune [...] s'immobilise*), nel secondo l'immobilità si incarna nell'atteggiamento di uno dei due personaggi (*Vladimir reste immobile*): come la luna non segue il suo corso ma si ferma, così i personaggi esplicitano, nella (non-) azione teatrale, l'incapacità di uscire da una ripetitività che è essa stessa una forma di stasi.

A conferma del fatto che Beckett aveva in mente proprio l'opera di Friedrich, nel *Theatrical Notebook* per il *Warten auf Godot* del 1975 che lui stesso mette in scena per lo Schiller Theater di Berlino, in corrispondenza della prima apparizione della luna, troviamo appuntato proprio il nome del pittore.²⁸ In più, nel testo per questa produzione, rivisitato sulla base dell'originale inglese (che

25 Si veda ancora J. Knowlson, *Damned to Fame*, op. cit., p. 378.

26 Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952, pp. 72-73.

27 *Ivi*, p. 131.

28 Dougald McMillan and James Knowlson (a cura di), *The theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. I, *Waiting for Godot*, London, Faber&Faber e New York, Grove Press, 1993, p. 238 [notebook p. 30].

subisce alcuni leggeri cambiamenti rispetto all'originale francese), e negli appunti beckettiani per la messa in scena dello Schiller, la porzione di testo che corrisponde alla prima citazione riportata si presenta come segue:

({The BOY exits backwards calmly.} The light suddenly fails. In a moment it is night. The moon rises at back, mounts in the sky, stands still, shedding a pale light on the scene.)

VLADIMIR [(With back to the audience, looking at the moon)] At least!

(ESTRAGON {wakes, takes off right boot, stands with a boot in each hand, contemplates VLADIMIR. Tableau. He limps downstage a little off-centre left, puts down boots. VLADIMIR turns from the moon and goes towards ESTRAGON who, after tasteful arrangement of the boots, turns upstage to contemplate the moon.}) What are you doing?²⁹

In corrispondenza di un fermo immagine, i personaggi si fissano a loro volta in un atteggiamento contemplativo e il fatto che nel *notebook* Beckett appunti la parola *tableau* conferma che la scena assume, a tutti gli effetti, la forma di una rimembranza pittorica.

Al di là del quadro di Friedrich, che è lo stesso Beckett a suggerire, è in realtà estremamente difficile ricostruire l'universo di ispirazione che sta dietro a un'opera come *Godot*: le fonti visive possono sommersi, essere assorbite e fuoriuscire in modo non del tutto consapevole e Knowlson suggerisce un intero universo di possibilità che vanno da alcuni quadri di Jack Yeats (*The two Travellers* o *Men of the Plain*) alle immagini di vagabondi e mendicanti evocati da J. M. Synge. Ci sono poi suggestioni che, sebbene forse non appartengano all'ispirazione conscia dell'autore, sono comunque riconoscibili: nelle scene di Pozzo e Lucky non sarà difficile rinvenire echi delle opere di Bruegel, di Bosch o Brouwer. Se poi si prenderanno in esame le scelte registiche operate dallo stesso Beckett, Knowlson mostra come le scelte compositive dell'immagine sulla scena mettano in luce la conoscenza beckettiana dei quadri sulla Crocifissione o sulla Deposizione (da Bellini a Procaccini).³⁰

Ma torniamo a Friedrich. Un altro riferimento al pittore romantico tedesco, che è qui interessante ricordare, si trova in *Malone Meurt*:

C'est une nuit comme les aimait Kaspar David Friedrich, tempestueuse et claire. Ce nom qui me revient, et ces prénoms. Les nuages chassent, haillonneux, hachés par le vent, sur un fond limpide. Si je patientais je verrais la lune. Mais je ne patienterai pas. Maintenant que j'ai vu j'entends le vent. Je ferme les yeux et il se confond avec mon souffle. Mots et images tourbillonnent dans ma tête, surgissent inépuisables et se poursuivent, se fondent, se déchirent. Mais au-delà de ce tumulte la calme est grand, et l'indifférence.³¹

29 *Ivi*, p. 48.

30 J. Knowlson, *Damned to Fame*, op. cit., pp. 609-610.

31 Beckett, *Malone Meurt*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1951, pp. 39-40.

Malone, bloccato a letto, preda dei suoi limiti fisici e dell'incapacità di morire, si racconta storie per sopravvivere: come non siamo in grado di attribuirgli uno statuto di personaggio, così le sue storie si confondono tra loro e sembrano affiorare da brandelli di memoria mescolata a un'immaginazione caotica. La mente narrante sta costruendo ad occhi aperti un'immagine per una delle tante notti che si trova a trascorrere in quella stanza asettica che non sa come ha raggiunto e, con evidente ironia, richiama i paesaggi romantici di Friedrich. Il movimento delle nubi, a cui l'opera pittorica allude senza di fatto poterlo realizzare, potrebbe essere ricreato nella visione mentale, ma per farlo, sembra dirci Beckett, bisognerebbe rispettare il naturale trascorrere del tempo, il vero passaggio delle nuvole. Malone non ha pazienza e l'effetto che questa visione produce su di lui coincide con una rinnovata interiorizzazione della visione, per via sinestetica: il vento, che inizialmente appartiene a un'immagine, diventa suono e, per un processo di interiorizzazione, finisce per coincidere con il proprio respiro. Poco prima egli aveva ricordato che «c'est sur moi que mes sens sont braqués»:³² non solo i sensi sono tutti rivolti verso l'interno, ma sono anche ormai pura espressione di una mente capace soltanto di darsi brandelli di visione.

Caravaggio, *Decollazione di San Giovanni Battista*, 1608, La Valletta, Concattedrale di San Giovanni



Un'altra celebre opera che Beckett ricorda per aver ispirato la stesura di *Not I* (1972) è *La decollazione di San Giovanni Battista* di Caravaggio. Egli l'aveva vista durante un viaggio a Malta, nella Cattedrale de La Valletta dedicata appunto al santo, nel novembre 1971,³³ appena un anno prima della scrittura del *dramaticule*. Beckett rimane colpito dalla donna anziana che assiste alla decapitazione del Battista coprendosi le orecchie e non gli occhi e sarà proprio questa figura ad

³² *Ivi*, p.19.

³³ Beckett racconta di questa ispirazione in una lettera dell'aprile 1973 indirizzata a James Knowlson. Si veda *Images of Beckett*, op. cit., p. 55.

ispirargli la figura dell'Auditore, un testimone che fa sul palco le veci del pubblico, necessario affinché Bocca possa esprimere il proprio dramma. In Caravaggio la visione ha per testimone una donna che, costretta ad assistere a un'inaudita violenza, per rendere più sopportabile il dolore, si tappa le orecchie, impedendo che le urla, la voce, si aggiungano alla tragica vicenda che apprendiamo per sola via visiva. Caravaggio rende tutti spettatori con le orecchie tappate, consapevoli, a partire dalla visione, del dramma sonoro che si sta compiendo. Se nella *Decollazione* è prima di tutto la visione ad essere insopportabile, Beckett rende insopportabile il suono, continuo, potenzialmente infinito, di Bocca che vomita il suo accumulo di memorie. Ma queste memorie non sono altro che visioni prodotte per via ecfraistica e in questo senso *Not I* allude all'incongruenza di tappare le orecchie davanti alle visioni prodotte da una voce: la presenza del testimone, la donna caravaggesca e l'auditore beckettiano, rende più esplicita l'«insopportabilità» della visione prodotta dal suono. Udito e vista sono i sensi che Beckett esplora in ogni pagina dei suoi testi ed è ai limiti che essi portano in seno che affida la messa in crisi dei processi narrativi.

Giorgione, *Autoritratto come David*, 1509-1510 c., Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum



È nel dicembre 1936 che, nella Bassa Sassonia, nella galleria dello Herzog-Anton-Ulrich Museum, Beckett vede, e torna a vedere ogni giorno per una settimana,³⁴ un quadro che pare sia risuonato poi per molti anni nella sua mente. Si tratta dell'autoritratto di Giorgione come David, che egli definisce un'«antitesi di mente e senso» e di cui coglie un'espressione che era insieme di pazienza e di angoscia. La luce che colpisce i volti facendoli emergere dal buio, in *pièces* come *That time*, *Dondolo*, *What Where*, rimanda a questo immaginario, a questa sintesi di opposti rinvenuta

34 È lo stesso Beckett a dirlo in una lettera a Mr Albrecht del 31 dicembre 1936 in cui alludeva al fatto che l'opera, nonostante l'avesse vista svariate volte, rimaneva avvolta da un qualche mistero: «In Germany there is already an abundance of what I will have to leave behind, yes, had to leave, without being able to get to know it. for example, Giorgione in Braunschweig, even though I visited him every day for a week». Si veda *The Letters of Samuel Beckett*, vol. I, p. 411.

nell'autoritratto.

Il 22 dicembre 1936, Beckett invia a MacGreevy una riproduzione dell'opera accompagnandola a una lettera in cui dichiara di aver trovato quest'opera molto più interessante del *Portrait of a Young Man* che aveva visto a Berlino. Beckett non spiega questa affermazione ma nei diari tedeschi di quegli anni, non ancora pubblicati, si trovano molte riflessioni sul quadro, tra le quali l'idea che l'autoritratto come David sia «as a light in the dark».³⁵ Il 18 gennaio 1937, in un'altra lettera all'amico, Beckett scrive:

Sorry to hear the reproduction arrived in such bad order. The hunched pose troubled me too the first time I saw, but soon it begins to belong with the face.³⁶

La posa protesa in avanti doveva aver colpito MacGreevy e Beckett prima di lui, ma tornando a vedere l'opera più volte, Beckett finisce per trovare quell'atteggiamento consono a un volto che, in questo modo, esce dal buio.

Questo tipo di posa deriva probabilmente dal fatto che l'autoritratto è parte di una tela tagliata in cui doveva esserci anche la testa di Golia decapitata da David, come sappiamo dalla testimonianza di Vasari che aveva visto il dipinto integro nella collezione Grimani a Santa Maria Formosa.³⁷ Beckett, quasi sicuramente, non era a conoscenza del destino a cui l'opera era stata soggetta, ma rimane interessante il fatto che a colpirlo fosse proprio una parte smembrata di un'opera più ampia. Il busto di Giorgione-David è proteso in avanti forse proprio per il peso della testa di Golia che si trova a reggere. Il volto di Giorgione-David emerge così dal buio e diventa il residuo visivo di una storia che si è ormai persa in una tela tagliata. Le presenze che, soprattutto nei *dramaticules*, emergono dal buio, rimandano a questa logica: si tratta spesso di parti residuali che condensano la visione e, dal buio che le circonda, le voci alludono a storie ormai perse, anch'esse frammentarie e residuali, incapaci di reinserire il brandello di visione in un'immagine complessa.

Accoglieremo, al momento solo come suggestione, quanto scrive Barthes:

Le tableau (pictural, théâtral, littéraire) est un découpage pur, aux bords nets, irréversible, incorruptible, qui refoule dans le néant tout son entour, innommé, et promeut à l'essence, à la lumière, à la vue, tout ce qu'il fait entrer dans son champ.³⁸

La tela tagliata scompone la visione unitaria e i frammenti diventano autonomi. Il teatro beckettiano

35 *German Diary*, notebook 3, 18 Dec. 1936. In J. Knowlson, *Damned to Fame*, op. cit., p. 225.

36 *The Letters of Samuel Beckett*, vol. I, op. cit., p. 426.

37 Giorgio, Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori : nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di Rosanna Bettarini, Firenze, Sansoni, 1984.

38 Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, pp. 86-87.

vedrà volti che emergono dall'oscurità, fasci di luce ad illuminare porzioni visive che si fanno concentrati di essenza drammatica.

Giorgione (e Tiziano), *Venere dormiente*, 1507-1510c, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister



Veemer, *Bei der Kupplerin*, 1656, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister



Dopo aver visitato la galleria di Dresda, il 16 febbraio 1937, tra gli altri commenti alle opere viste, Beckett scrive a MacGreevy:

The Veemer Kupplerin is also indescribably lovely, and already essentially Veemer. If Giorgione's Venus is the sister of the young man in Berlin, the dark figure on the left here, with the crazy smile, is the brother of the girl in Brunswick.³⁹

Beckett inserisce le opere in una serie di rimandi che diremmo intertestuali, inventando una sorta di contesto narrativo più ampio, immettendole in un dialogo-confronto con altre opere e contesti:⁴⁰

³⁹ *The Letters of Samuel Beckett*, vol. I, op. cit., p. 444.

⁴⁰ Si veda per esempio in questo senso quanto Beckett scrive a proposito della *Venere* di Giorgione nella stessa lettera: «The Giorgione is in a mess. The putto with the armour and the bright bird sitting at her feet (by Giorgione or Titian?) was painted over with senseless landscape in the 19th century and the whole line of the left leg destroyed. I

egli, non c'è dubbio, si prende una grandissima libertà di stabilire corrispondenze. La Venere di Giorgione diventa sorella del giovane uomo che aveva visto a Berlino e la figura in nero nell'opera di Vermeer, con il suo ghigno piuttosto folle, diventa fratello d'arte della donna che in *The Girl with a Wine Glass* sorride con la stessa espressione e con gli stessi occhi fissi sullo spettatore.

Vermeer, *The Girl with a Wine Glass*, 1659-1660, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum



Beckett coglie le espressioni dei volti di personaggi principali e secondari e le memorizza con tale lucidità da ricordarli anche ad anni di distanza.

Ancora a proposito delle corrispondenze che Beckett era in grado di cogliere tra opere anche afferenti a ambiti artistici lontani e a proposito della sua conoscenza di Giorgione, vediamo un altro esempio. In una lettera del 7 luglio 1930 sempre indirizzata a MacGreevy, Beckett aveva commentato come segue una delle pagine efrastiche più interessanti de *Il fuoco* di D'Annunzio in cui viene letto *Il Concerto*, tela tradizionalmente attribuita a Giorgione, ma assegnata dalla critica a Tiziano già dalla fine dell'Ottocento:

I was reading d'Annunzio on Giorgione again and I think is all balls and mean nasty balls. I was thinking of Keats and Giorgione's two young men – the Concert and the Tempest – for a discussion of Proust's floral obsession. D'A. seems to think they are merely pausing between fucks. Horrible. He has a dirty juicy squelchy mind, bleeding and bursting, like his celebrated pomegranates.⁴¹

D'Annunzio racconta il dipinto seguendo gli sguardi dei tre uomini e immaginando per ciascuno

haven't much of an eye for that kind of thing, but it entered it like Joyce's Parnell spit at first look. I mean the wrongness from the knee down, before I was in possession of the information that explains it. The head and arm, all ascent, is miraculous, but sweet, form me at least, as the Hampton Court Shepherd is sweet, though I know he is not for you».

41 *The Letters of Samuel Beckett*, vol. I, op. cit., p. 41.

una profondità psicologica voluttuosa che trova corrispondenza nei gesti che intessono, tra i tre, un dialogo muto.

Tiziano, *Concerto*, 1507-1508, Firenze, Galleria Palatina



D'Annunzio, seguendo gli sguardi, immagina i pensieri dell'uomo che suona la spinetta e l'atteggiamento in cui è ritratto porta lo scrittore a supporre complessi turbamenti interiori di natura sessuale. È sulle stesse suggestioni che poi la sua *ékphrasis* passa a descrivere il religioso sulla destra e il giovane sulla sinistra:

Egli è nel mezzo della sua esistenza mortale, già distaccato dalla sua giovinezza, già in punto di declinare; ed ecco, ora soltanto la vita gli si rivela ornata di tutti i beni come una foresta carica di pomi purpurei, dei quali le sue mani intente ad altre opere non conobber mai il fresco velluto. Poiché la sua sensualità è sopita, egli non cade sotto il dominio di una sola immagine tentatrice, bensì prova una confusa angoscia in cui il rammarico vince il desiderio; mentre, su la trama delle armonie ch'egli ricerca, la visione del suo passato – quale avrebbe potuto essere e non fu – si compone come un tessuto di chimere. Indovina l'intima tempesta il compagno che già è su la soglia della vecchiezza calmo; e dolce e grave tocca la spalla dell'appassionato con un gesto pacificatore. Ma è pur quivi, emerso fuor della calda ombra come la espressione stessa del desiderio, il giovinetto dal cappello piumato e dalla chioma intonsa: l'ardente fiore d'adolescenza, che Giorgione sembra aver creato sotto un riflesso di quello stupendo mito ellenico donde sorse la forma ideale d'Ermafrodito. Egli è quivi presente ma estraneo, separato dagli altri, come colui che non ha cura se non del suo bene. La musica esalta il suo sogno indicibile e sembra moltiplicare infinitamente la sua potenza di gioire. Egli sa d'esser padrone di quella vita che sfugge ad ambo gli altri, e le armonie ricercate dal sonatore non gli sembrano se non il preludio della sua propria festa. Il suo sguardo è obliquo e intenso, rivolto a una parte come per sedurre non so qual cosa che lo seduca; la sua bocca chiusa è come una bocca che porti la pesantezza d'un bacio non dato ancora; la sua fronte è spaziosa così che non l'ingombrirebbe la più folta delle corone; ma, se io penso alle sue mani nascoste, le immagino nell'atto di frangere le foglie del lauro per profumarsene le dita.⁴²

42 Gabriele D'Annunzio, *Il Fuoco*, Milano, Mondadori, 1989, p. 248.

A parlare con trasporto della vita che assumono ai suoi occhi le immagini dipinte è Stelio Effrena, ma Beckett, nel suo commento, si mostra molto critico nei confronti di narrazioni che sono, a suo modo di vedere, troppo fantasiose e che invece di far parlare l'opera finiscono per caricarla di psicologismi pretestuosi.

Quelli riportati sono soltanto alcuni esempi di un'enorme quantità di immagini che Beckett aveva visto e immagazzinato nella propria memoria, ma si spera siano sufficienti per avere un'idea dell'approccio che egli aveva con l'arte, di ciò che lo colpiva e dei modi in cui ne parlava.

Beckett apprezza l'arte del passato che rimane un costante riferimento nella sua produzione e, allo stesso tempo, coltiva un forte interesse, estetico e concettuale, per l'arte contemporanea. Si tratta di due universi figurativi molto distanti che andranno messi in relazione tra loro per comprendere quella sintesi estetica che rinnova completamente l'idea di teatro. Scrive Knowlson:

But paintings meant far more to Beckett than a mere set of visual allusions. At this time of his life in particular [1933-35] certain images became sharply etched in his mind's eye: Rembrandt's heads set against a dark background; Caravaggio's powerful composition; Adam Elsheimer's and Gerrit van Honthorst's striking use of spotlighting in their canvases. Later he found that he could draw on these images at will in his own writing – just as naturally, perhaps even as unconsciously, he did on his memories of Dante or Milton, Racine or Leopardi, Shakespeare or Hölderlin. [...] But such images are transformed by an approach to the world that is strikingly modern. For Beckett also enthused in the 1930s about the German Expressionists: Kirchner, Feininger, Kandinsky and Nolde. Techniques of distortion, fragmentation, isolation, and alienation were therefore familiar to him through painting. Even so, if we could take X rays of some of Beckett's own later plays, we would surely be able to detect some of the ghostly images of the Old Masters lurking beneath the surface.⁴³

Nei primi anni parigini (1928-30) Beckett frequenta moltissime gallerie d'arte ed è soprattutto attratto dai pittori riuniti nel gruppo tedesco «Die Brücke» o legati al Bauhaus; tra il 1936 e il 1937 Beckett è in Germania, ad Amburgo prima e a Berlino poi. In una Germania nazista, che nel 1937 lascia con un certo sollievo, frequenta l'ambiente degli artisti e dei collezionisti, gira per mostre e musei di molte città tedesche, al punto che il viaggio sembra essere motivato dalla ricerca di collezioni private sfuggite alla censura. Se questa passione per l'arte è dunque ripercorribile facilmente attraversando la biografia, dovremo piuttosto chiederci se davvero l'arte figurativa è motore dell'ispirazione beckettiana. Scrive Diane Lüscher-Morata:

Après la guerre, son écriture a plus en plus pour paradigme le visuel. Avant d'être capable de condenser l'essentiel d'une vision, qui est déjà en lente gestation en lui, en une image, Beckett commence par une descente, une immersion; au

43 J. Knowlson, *Damned to Fame*, op. cit., p. 187.

travers ses réflexions sur le regard et sur l'image, il se livre à une réflexion erratique, tortueuse, mais ininterrompue sur le moyens de son art. La peinture le met au défi de faire place, dans ses textes, à l'essentiel d'une vision, de parvenir à la peindre avec des mots. Pour lui, la peinture constitue véritablement un langage neuf, qu'il observe et interroge longuement du regard: le langage de la vision.⁴⁴

In effetti, benché l'ossessione visiva e l'interesse per l'arte appartengano già a un Beckett molto giovane e lascino tracce anche nei testi d'esordio, è nell'immediato dopoguerra che egli inizia quella riflessione puntuale sull'immagine che cercheremo di seguire nel più importante scambio epistolare che ebbe in quegli anni, quello con lo storico dell'arte Georges Duthuit. Morata, il cui studio è dedicato essenzialmente al modo in cui Beckett intendeva la sofferenza, sostiene che anche una componente storica abbia influito in questa concezione della visione beckettiana: alla fine della guerra Beckett si trovava davanti allo spettacolo di un' "umanità in rovina"⁴⁵ e la studiosa affronta la modalità di emersione del visivo nei testi di Beckett per mostrare come il silenzio di cui egli viene spesso accusato non fosse, come alcuni sostengono, un silenzio di disinteresse. Ecco, per esempio, come descrive l'atteggiamento beckettiano davanti alle opere pittoriche:

Beckett paraît mettre en suspens l'agir humain et voir sans cesse, au delà des circonstances de l'histoire ou d'une histoire individuelle, dans le temps long du monde, une situation. C'est-à-dire que lorsqu'il contemple et commente, dans ses notes, les peintures religieuses de la Renaissance, Beckett semble les dépouiller, les désinvestir de leur intention narrative ou religieuse, pour voir une «Figure» «qui ne raconte aucune histoire».⁴⁶

La lettura dell'agire umano, di alcuni suoi micro-movimenti nel mondo, sottratta al tempo lineare della storia, si definisce nei termini di un processo di denarrativizzazione che sublimerà nell'individuazione dell'immagine sospesa in scena. In realtà, lo si è visto dagli esempi riportati in questa immaginaria galleria, Beckett decontestualizza alcuni dettagli dal contesto originario, ma finisce per inserirli comunque in micro-narrazioni profondamente umane sulle quali non si dilunga ma alle quali allude: la Maria di Antonello da Messina è una giovane ragazza spaventata o il Gesù di Bellini è un bambino spaventato alla vista del coltello. A venir meno è senza dubbio la storia nota a cui quelle figure alludono, inserite come sono in un contesto che, agli occhi dello spettatore, è teoricamente riconoscibile. In questo senso è molto interessante che la studiosa paragoni, da un

44 D. Lüscher-Morata, op. cit., p.142.

45 Nel 1946 Beckett scrive un rendiconto della sua esperienza di lavoro con la Croce Rossa di Saint-Lô dal titolo *The Capital of the Ruins*. In questo testo, la cui diffusione doveva essere radiofonica, Beckett scrive: «Some of those who were in Saint-Lô will come home realising that they got at least as good as they gave, that they got indeed what they could hardly give, a vision and sense of a time-honoured conception of humanity in ruins, and perhaps even an inkling of the terms in which our condition is to be thought again. These will have been in France». Si veda *The Capital of Ruins*, in *Samuel Beckett: The Complete Short Prose: 1928-1989*, New York, Grove Press, 1995, p. 277.

46 D. Lüscher-Morata, op. cit., p. 146. Per la citazione interna, si veda: Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, p. 39.

punto di vista filosofico, l'opera di Beckett a quella di Bacon, utilizzando per il primo le parole che Deleuze usa per il secondo:

Beckett, lorsqu'il contemple les tableaux de la Renaissance, voit véritablement non pas le temps court de l'histoire moderne et les cataclysmes imminents, mais un tempos suspendu, dans lequel l'histoire de l'homme et de sa souffrance se répète à l'infini. Beckett, comme spectateur d'abord, puis, plus tard, comme écrivain, semble vouloir, comme Bacon lorsqu'il peint, «éliminer “le sensationnel”, [...] la figuration primaire». Loin de l'horreur et de l'histoire racontée, Beckett veut voir le cri. Ce cri, que Bacon cherche à peindre, Beckett va aussi tenter, après la guerre, de le faire résonner dans son oeuvre.⁴⁷

Questo sottrarre l'evento al flusso della storia, per mostrarlo, pur in tutta la sua crisi, in una fase di sospensione della narrazione, avrà quindi, come vedremo, ricadute fondamentali sulle realizzazioni teatrali in cui quell'urlo, quel *cri*, è corrispondente vocale della drammaticità dell'immagine sospesa.⁴⁸ È soltanto se teniamo presente questa sospensione temporale, questo sottrarre l'immagine e il pensiero alla contingenza, che possiamo comprendere l'ossessione per la possibile ripetizione all'infinito degli eventi e della sofferenza; allo stesso tempo comprenderemo il lato ironico di questa sospensione. Ecco perché Nell rimprovera la risata di Negg in seguito a una malinconica battuta del figlio Hamm che, disturbato dai due vecchi genitori, si trova ad invocare il sonno nella speranza che, almeno lì, vi sia un'uscita da una vita sempre uguale. Dice Nell:

NELL (*sans baisser la voix*) Rien n'est plus drôle que le malheur, je te l'accorde. [...] Si, si, c'est la chose la plus comique au monde. Et nous en rions, nous en rions, de bon coeur, les premier temps. Mais c'est toujours la même chose. Oui, c'est comme la bonne histoire qu'on nous raconte trop souvent, nous la trouvons toujours bonne, mais nous n'en rions plus.⁴⁹

Fin de partie è una *pièce* in continua tensione tra i desideri di narrazione che ogni personaggio esprime a suo modo e l'annichilimento in uno stato di immobilità pressoché perenne. È la stessa immagine scenica a mostrare le tracce della sua ripetitività, della sua incapacità e impossibilità di evoluzione: i personaggi sono immersi in una stasi che è un concentrato di vita presente, in cui

47 *Ibid.* Per la citazione interna si veda ancora Deleuze, *Francis Bacon*, op. cit., p. 42.

48 Italo Calvino, ne *Il mare dell'oggettività*, riflette proprio sulla “resa all'oggettività” avvenuta nel dopoguerra e distingue i principi che sostanziano la scrittura joyciana da quelli della scrittura di Beckett. Calvino, concludendo la lezione americana sulla “visibilità”, si chiedeva: «Sarà possibile la letteratura fantastica nel Duemila, in una crescente inflazione d'immagini prefabbricate? Le vie che vediamo aperte fin da ora possono essere due. I) Riciclare le immagini usate in un nuovo contesto che ne cambi il significato. Il *post-modernism* può essere considerato la tendenza a fare un uso ironico dell'immaginario dei mass media, oppure a immettere il gusto del meraviglioso ereditato dalla tradizione letteraria in meccanismi narrativi che ne accentuino l'estraneazione. II) Oppure fare il vuoto per ripartire da zero. Samuel Beckett ha ottenuto i risultati più straordinari riducendo al minimo elementi visuali e linguaggio, come in un mondo dopo la fine del mondo». Si veda: Italo Calvino, *Lezioni americane* (1988), in *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano, 1995, I, p. 711.

49 Beckett, *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, pp. 33-34.

convergono illusori movimenti evolutivi passati e illusorie speranze di mutamento. È la poetica del dondolo, oggetto chiave del pensiero beckettiano, che è soggetto a un movimento illusorio, di fatto sempre uguale, a un'oscillazione statica.

Se nel dopoguerra la riflessione critico-teorica sull'arte diventa centrale per Beckett, sono sicuramente gli anni '30, gli anni del viaggio in Germania, ad essere decisivi per lo sviluppo di un'idea spontanea sull'arte e sull'immagine. Insistendo ancora sulla capacità che qui chiameremo in un certo senso “denarrativizzante” dello sguardo che Beckett posa sui quadri, Lüscher-Morata commenta come segue l'impressione che emerge dagli inediti *German diaries*:

Le regard étrange que Beckett pose sur ces tableaux semble les débarrasser de leur vocation narrative, pour plonger, en quelque sorte *sous* la surface du récit. Sa rencontre avec ces tableaux semble coïncider avec une manière de voir l'histoire, non pas comme une histoire événementielle, [...] mais comme l'histoire 'quasi immobile', 'presque hors du temps' (Braudel, p. 12), des 'large destins' (Braudel, p. 13): 'une histoire lente à couler [...] fait bien souvent de retour insistants, de cycles sans fin recommencés' (Braudel, p. 12).⁵⁰

Beckett mette al centro una visione generale, l'uomo e non l'individuo: il flusso della narrazione lascia spazio all'immagine di questa storia “quasi immobile”. Se il tempo scorre cristallizzato, la concatenazione di immagini da cui scaturisce un racconto viene meno e ciò che resta è l'immagine isolata. Dagli anni '60 le opere teatrali tendono in effetti a mettere in scena una sola immagine ed è significativo che Ruby Cohn dica che nei lavori televisivi si scorga l'atteggiamento di un uomo che dipinge «still lives in movement».⁵¹ Beckett sceglie la via della pulizia: una sola immagine su cui si concentra la visione per penetrarla in profondità, per esplorarne ogni dettaglio, ogni micro-movimento.

Beckett amava l'arte di ogni tempo, i pittori antichi, i moderni e i contemporanei e sviluppò senz'altro una raffinatezza estetica e teorica anche grazie alle riflessioni sviluppate in seno ad incontri speciali, con il già citato storico e critico d'arte Georges Dutuhit per esempio, ma anche con alcuni artisti tra i quali spiccano i nomi di Bram Van Velde, Giacometti e Advigor Arikha.

Quando Beckett guarda all'arte pittorica, come vedremo, si trova spesso a lamentare una sorta di presunzione da parte del pittore nell'essersi posto con sicurezza davanti al reale per riportarlo sulla tela, dimenticando che «l'objet de la représentation résiste toujours à la représentation».⁵² Non

50 D. Lüscher-Morata, op. cit., p. 142.

51 Ruby Chon, *Just Play: Beckett's Theatre*, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 31.

52 Beckett, *Disjecta. Miscellaneous writings and dramatic fragment*, a cura di Ruby Cohn, New York, Grove Press, 1984, p. 136. L'affermazione si trova nel saggio *Peintres de l'empêchement*. Beckett esprime anche il proprio parere sull'arte astratta, sostenendo che essa non avrebbe risolto il problema dell'immagine semplicemente parlando, come fa Kandinsky, di una «peinture libérée de l'objet». Beckett non si pone dinanzi all'oggetto nei termini di una necessaria liberazione da esso, quanto piuttosto nei termini di un «deuil de l'objet» (*Ivi*, p. 135).

dovremo dimenticare quest'idea di fondo anche quando osserveremo che gli oggetti che costituiscono il cuore della scena beckettiana, siano essi corpi o parti di corpo, dondoli, bidoni della spazzatura o quadri rovesciati, sono presi da un mondo che si espone quotidianamente ai nostri occhi: la scena accoglie oggetti reali, molto concreti che, come vedremo, sottratti alle regole e alle convenzioni del reale, sfuggono allo stesso tempo alle regole della rappresentazione. Ritorneremo su questo punto ragionando sull'opera d'arte di Avidgor Arikha e, per il momento, ci accontentiamo di ipotizzare una riduzione del ragionamento attorno al binomio astrazione-concretezza. Leggiamo le dichiarazioni dello stesso Beckett:

I think perhaps I have freed myself from certain formal concepts. Perhaps, like the composer Schoenberg or the painter Kandinsky, I have turned toward an abstract language. Unlike them, however, I have tried not to concretize the abstraction – not to give it yet another formal context.⁵³

Il suo è un lavoro di liberazione del linguaggio e dell'immagine dai vincoli formali ed è questo che lo rende così vicino ai contesti espressivi suoi contemporanei e, allo stesso tempo, impossibile da incasellare.⁵⁴

1.2. Beckett critico d'arte

Beckett non era un critico d'arte e la sua scrittura sull'arte va letta come una riflessione estetica e filosofica. A maggior motivo se pensiamo che quando parla di Cézanne, di Jack Yeats, di Geer e Bram van Velde o altri artisti egli, a un discorso sulla pittura dei singoli, preferisce un discorso sul proprio modo di intendere l'immagine e su ciò che può essere detto attraverso l'immagine.

Già negli anni '30, aveva tradotto numerosi scritti artistici per *Transition* e, tra il 1945 e il 1954, gli stessi anni cioè in cui intrattiene una delle corrispondenze più importanti per la riflessione sull'immagine, quella con George Duthuit, scrive i seguenti scritti, raccolti poi in *Disjecta*, che sono normalmente considerati vere e proprie critiche d'arte: *Mac Greavy on Yeats* (1945), *La Peinture des Van Velde ou le Monde et le Pantalon* (1946), *Peintres de l'Empêchement* (1948), *Three Dialogues* (1949), *Henri Hayden, homme-peintre* (1955), *Hommage à Jack B. Yeats* (1954).

Ci soffermeremo ora su quelli dedicati ai fratelli van Velde perché, al di là dei *Three Dialogues*, ai quali dedicheremo una riflessione a sè nel paragrafo successivo, sono forse i più ricchi di spunti di riflessione per comprendere il rapporto che Beckett aveva con l'arte visiva.

⁵³ Sono le parole di Beckett in un'intervista di John Gruen per *Vogue* nel dicembre 1969.

⁵⁴ Lois Oppenheim in poche righe riesce a descrivere con efficacia le possibilità di inquadrare Beckett all'interno di Espressionismo, Cubismo, Surrealismo, Dadaismo e, allo stesso tempo, la sua non-appartenenza ad alcuna di queste correnti. Si veda L. Oppenheim, *The Painted Word*, op. cit., pp. 126-129 (è qui che troviamo anche la dichiarazione di Beckett qui riportata).

Subito dopo la guerra, rientrato a Dublino, Beckett scrive dunque *La peinture des van Velde ou le monde et le pantalon*, poche pagine in cui si misurava, per la prima volta, con la lingua francese. In questo scritto, la cui commissione gli era giunta dai «Cahiers d'art» in occasione di due mostre separate dei fratelli olandesi Geer e Bram Van Velde, si trovano molte delle riflessioni beckettiane, poi diventate concrete realizzazioni artistiche in forma letteraria o teatrale, sul nesso parola-immagine. Ruby Cohn, che per prima ha ripubblicato il breve saggio in una miscellanea di scritti critici perlopiù inediti che porta il nome di *Disjecta*, lo definisce «unique in examining, almost dramatizing, the predicament of the non-professional art-lover, who is assaulted by the verbiage of art criticism».⁵⁵

Beckett, con un dinamismo linguistico che mima l'oralità, a cui attribuiremo un carattere drammatico, racconta l'esperienza personale di ricezione dell'arte dei Van Velde: ha la libertà d'espressione di un non addetto ai lavori e la curiosità quasi ingenua di un appassionato. Non si limita a una disanima sui due fratelli, ma propone una più ampia riflessione su arte e critica che inizia elencando i possibili approcci all'arte: c'è la critica seria, ci sono i discorsi di estetica generale, c'è l'aneddotica, ci sono i cataloghi ragionati e c'è infine il chiacchiericcio sgradevole e confuso, a cui rimanda per il saggio che sta appunto scrivendo. Il chiacchiericcio, secondo Beckett modalità prevalente del discorso sull'arte, significa raccontare se stessi pur parlando d'altro: le opere assumono valore, di fatto vivono, soltanto quando su di esse si posa lo sguardo degli appassionati, ma questo sguardo, ben lontano dal porsi in maniera rispettosa nei confronti dell'opera, fa di essa la lettura che preferisce, che più gli si adatta:

Achévé, tout neuf, le tableau est là, un non-sens. Car ce n'est encore qu'un tableau, il ne vit encore que de la vie des lignes et des couleurs, ne s'est offert qu'à son auteur. Rendez-vous compte de sa situation. Il attend, qu'on le sorte de là. Il attend les yeux, les yeux qui pendant des siècles, car c'est un tableau d'avenir, vont le charger, le noircir, de la seule vie qui compte, celle des bipèdes sans plumes. Il finira par en crever. Peu importe.⁵⁶

In questo scritto, che secondo Lois Oppenheim ha anche l'aspetto di una «generalized parody of aesthetic experience»,⁵⁷ Beckett mostra il paradosso dell'oggetto artistico che non gode di alcuna autonomia, che dipende quasi totalmente da colui che ne fruisce ma che, nel momento stesso in cui diventa oggetto di discussione, perde la sua essenza. L'appassionato cerca le opere per trarne godimento, crede così di portarle alla vita, ma l'arte contemporanea – l'arte astratta e l'arte delle avanguardie –, secondo Beckett, fa di tutto per impedirglielo, rendendosi di difficile accesso. Ad essere centrale è la relazione soggetto-oggetto, tema filosofico dominante nella produzione

55 Beckett, *Disjecta*, op. cit., p. 13.

56 *Ivi*, p. 119.

57 L. Oppenheim, op. cit., p. 74.

beckettiana, la cui rottura Beckett aveva già messo chiaramente in luce nel saggio del 1934 dal titolo *Recent Irish Poetry*:

I propose, as rough principle of individuation in this essay, the degree in which the younger Irish poets evince awareness of the new thing that has happened, or the old thing that has happened again, namely the breakdown of the object, whether current, historical, mythical or spook. The thermometers – and they pullulate in Ireland – adoring the stuff of song as incorruptible, uninjurable and unchangeable, never at a loss to know when they are in the Presence, would no doubt like this amended to breakdown of the subject. It comes to the same thing – rupture of the lines of communication.

The artist who is aware of this may state the space that intervenes between him and the world of objects; he may state it as no-man's-land, Hellespont or vacuum, according as he happens to be feeling resentful, nostalgic or merely depressed. A picture by Mr Jack Yeats, Mer Eliot's 'Waste Land' are notable statements of this kind.⁵⁸

Da un saggio dedicato ai fratelli Van Velde apriamo una parentesi su un saggio letterario per individuare una traccia comune che è lo stesso Beckett a suggerire in una lettera del 2 marzo 1949 a George Duthuit, nella quale, riflettendo sulla pittura di Bram Van Velde, rimanda proprio a quel saggio giovanile sulla poesia irlandese:

Je me rappelle m'être fendu autrefois, il y a 20 ans règlementaires, étant moins peu que maintenant, d'un article furibond sur les poètes modernes [sic] irlandais, où je posais en critère de la poésie valable moderne la conscience prise de l'objet disparu. Déjà! Et de parler, comme du seul terrain accessible au poète, du no man's land qu'il projette autour de lui, un peu comme la flamme sa zone d'évaporation.⁵⁹

La recente poesia irlandese avrebbe dunque preso coscienza dell'avvenuto crollo dell'oggetto («breakdown of the object») in tutte le sue sfaccettature: l'oggetto quotidiano, storico, mitico o fantasmatico non è più dicibile semplicemente; esso si è fatto complesso, sottraendosi alla logica razionalizzante e ordinatrice che da sempre lo rendeva comprensibile. Beckett sta denunciando la perdita della corrispondenza tra uomo e mondo che, in termini benjaminiani, chiameremmo facoltà mimetica. L'intera sua opera teatrale potrebbe essere letta come una messa in evidenza di questa frattura delle linee di comunicazione («rupture of the lines of the communication») che finisce per esprimere, allo stesso tempo, il mistero dell'oggetto e quello del soggetto: frammenti di umanità, di ricordi, di immagini vengono posti direttamente davanti allo sguardo, senza che venga fornita prima una spiegazione per poter comprendere che cosa li abbia portati a quello stato; a questo si aggiunga che il soggetto – e *Innomable* è il caso estremo – non trova più modo di definire se stesso, nemmeno nominalmente. E così due uomini in perenne attesa sotto un albero, una bocca sospesa nel

58 Beckett, *Disjecta*, op. cit., p. 70.

59 *The Letters of Samuel Beckett*, vol. II, op. cit., p. 127.

vuoto o una donna in parte interrata diventano, tra le altre, immagini dal potere ipnotico, travolgente ed enigmatico. In un profondo abisso sono piombati sia l'oggetto che il soggetto, al punto che sarà pressoché impossibile definire i confini dell'uno e dell'altro.

Nonostante questa presa di coscienza, Beckett sembra chiedersi a più riprese come risolvere quest'avvenuta rottura e la declinazione forse più interessante di questo grande tema la si trova nelle riflessioni sul rapporto tra parola e immagine, primo corollario della questione, lì dove si consideri la parola come espressione del soggetto e l'immagine come oggetto a cui essa si riferisce. Anche in questo caso, però, la separazione non è così scontata perché tanto la parola quanto la percezione dell'immagine rimandano al soggetto che è di per sé scisso e confuso.

Ma torniamo al saggio sui fratelli Van Velde da cui siamo partiti. Cosa bisognerebbe dire all'appassionato messo in crisi dall'arte contemporanea?

Il n'y a pas de peinture. Il n'y a que des tableaux. Ceux-ci, n'étant pas des saucisses, ne sont ni bons ni mauvais. Tout ce qu'on peut en dire, c'est qu'ils traduisent, avec plus ou moins de pertes, d'absurdes et mystérieuses poussées vers l'image, qu'ils sont plus ou moins adéquats vis-à-vis d'obscuras tensions internes. Quant à décider vous-même du degré d'adéquation, il n'en est pas question, puisque vous n'êtes pas dans la peau du tendu. Lui-même n'en sait rien la plupart du temps. C'est d'ailleurs un coefficient sans intérêt. Car pertes et profits se valent dans l'économie de l'art, où le tu est la lumière du dit, et toute présence absence. Tout ce que vous saurez jamais d'un tableau, c'est combien vous l'aimez (et à la rigueur pourquoi, si cela vous intéresse). Mais cela non plus vous ne le saurez probablement jamais, à moins de devenir sourd et d'oublier vos lettres. Et le temps viendra où, de vos visites au Louvre, car vous n'irez plus qu'au Louvre, il ne vous restera que des souvenirs de durée: "Suis resté trois minutes devant le sourire du Professeur Pater, à le regarder".⁶⁰

Si profila, in queste dichiarazioni paradossali, il senso dell'ineffabilità della fruizione artistica e dell'assurdità insita in ogni forma di critica d'arte. Nonostante questa affermazione, Beckett passa proprio al primo scopo del saggio, la presentazione delle opere dei fratelli Van Velde che, in quanto chiacchiericcio, non potrà che essere una «défiguration verbale, voire un assassinat verbal d'émotions» che riguarda soltanto chi sta scrivendo. E quando parla della pittura di Abraham van Velde, egli descrive come può l'«effort d'aperception [...] pictural» a cui obbliga l'opera dell'amico e scrive:

Écrire aperception purement visuelle, c'est écrire une phrase dénuée de sens. Comme de bien entendu. Car chaque fois qu'on veut faire aux mots un véritable travail de transbordement, chaque fois qu'on veut leur faire exprimer autre chose que des mots, ils s'alignent de façon à s'anuler mutuellement. C'est, sans doute, ce qui donne à la vie tout son charme. Car il ne s'agit nullement d'une prise de conscience, mais d'une prise de vision, d'une prise de vue tout court. Tout court! Et d'une prise de vision au seul champ qui se laisse parfois voir sans plus, qui n'insiste pas toujours pour être mal connu,

60 Beckett, *Disjecta*, op. cit., p. 123.

qui accorde par moments à ses fidèles d'en ignorer tout ce qui n'est pas apparence: au champ intérieur.⁶¹

La “presa di visione”, che si rivolge al “campo interiore”, mostra che il mondo esterno non è l'unico possibile bacino a cui attingere referenti per la realizzazione pittorica o letteraria. La ricerca dei van Velde è rivolta a una visione che non è data secondo i normali riferimenti spazio-temporali, dal momento che essi, in ogni modo, cercano di «forcer l'invisibilité foncière des choses extérieures jusqu'à ce que cette invisibilité elle-même devienne chose».⁶²

La visione è dunque davvero ineffabile?

Beckett riflette sul linguaggio e sul divorzio tra parola e realtà: a ridosso di una guerra appena conclusasi, il linguaggio sempre più si rivolge a se stesso come unica realtà esistente. Se anche consideriamo la visione davvero ineffabile, la parola, sembra dirci Beckett, non può smettere di tentare un dialogo con essa: il fascino della vita finisce per risiedere in quel desiderio continuo, destinato a rimanere inappagato, di dare un senso (e si badi, senza pretesa di verità) a ciò che si vede. Il linguaggio entra in relazione con la visione e con l'azione e anche tra parola e atto è avvenuto un divorzio come quello avvenuto tra i primi due poli: l'esempio più celebre si trova nel finale di *Godot* quando alla battuta di Estragon «Allons-y», risponde una didascalia che dichiara che «Ils ne bougent pas». La parola del personaggio dichiara cioè un'azione che viene contraddetta dalla parola didascalica a cui attribuiamo il ruolo non solo di fare l'immagine, ma anche di fissarla in una performatività semi-immobile. Il linguaggio consente la contraddizione tra parola e azione, la scrittura lo consente e, di conseguenza, anche la realtà, dal momento che tutto ciò che della realtà si conosce è ciò che di essa può essere detto per via linguistica. Il linguaggio si auto-costruisce, si auto-fonda e, autodeterminandosi, dichiara la possibilità di aderire alla realtà ma, allo stesso tempo, la possibilità di non aderirvi: la parola non è necessariamente una parola di verità e il linguaggio si autolegittima per la forma che si dà più che per il contesto a cui si riferisce.

Dalla svalutazione del linguaggio joyciana, dalla disumanizzazione di un linguaggio che esprime il senso della frammentarietà interiore dell'uomo, Beckett usa il linguaggio come unica forma vocale possibile, come *medium* non necessariamente portatore di significati e di senso, perso com'è nella vertigine dei dettagli. A proposito della questione linguistica, nel 1937, Beckett scrive a Axel Kaun, che gli aveva chiesto di tradurre dei versi, una lettera piuttosto celebre. Dopo un giudizio severo di poco apprezzamento per il poeta in questione, Beckett, che sta scrivendo in tedesco, passa a un altro argomento:

And more and more my language appears to me like a veil which one has to tear apart in order to get to those things (or

61 *Ivi*, p. 125.

62 *Ivi*, p. 130.

the nothingness) lying behind it. Grammar and style! To me they seem to have become as irrelevant as a Biedermeier bathing suit or the imperturbability of a gentleman. A mask. It is to be hoped the time will come, thank God, in some circles it already has, when language is best used where it is most efficiently abused. Since we cannot dismiss it all at once, at least we do not want to leave anything undone that may contribute to its disrepute. To drill one hole after another into it until that which lurks behind, be it something or nothing, starts seeping through – I cannot imagine a higher goal for today's writer.⁶³

Beckett ritiene che la parola non riconosca i propri limiti, che si esalti di una sorta di onnipotenza fittizia: finché il linguaggio continua a percorrere le strade note e battute dalla tradizione, non può certo auto-infliggersi una ferita per cercare ciò che si nasconde dietro la superficie. Un percorso di ricerca che le altre arti, poesia e musica, secondo Beckett, hanno già intrapreso, rendendo ancora più evidente una distanza con l'universo letterario: «Is there something paralyzingly sacred contained within the unnature of the word that does not belong to the elements of the other arts?»⁶⁴ finisce per chiedersi. Non è di poco conto che Beckett riconosca come più forte la via di ricerca estetica intrapresa dalle altre arti, soprattutto rispetto alla tradizione letteraria a lui precedente che, a suo dire, non aveva esplorato le possibilità di una parola depotenziata, disvelata. Persino Joyce, dirà sempre in quella lettera, avrebbe lavorato nel senso di un'«apotheosis of the word»,⁶⁵ mentre agli occhi di Beckett risulta molto più interessante cercare la via del silenzio, attraverso una «word-storming in the name of beauty».⁶⁶ Da qui la necessità di scrivere in una lingua straniera, come fa già nelle sue corrispondenze – e la lettera a Kaun ne è un esempio – e come sceglierà di fare, assumendo il francese come prima lingua di scrittura per alcune opere, dal dopoguerra. Scrivere in una lingua straniera mette in luce i buchi, la fallibilità del linguaggio: colui che non conosce da madrelingua la lingua in cui sta scrivendo, compie atti privi di intenzione tra i cui interstizi si cela la libertà che squarcia la maschera linguistica di cui l'uomo riveste il reale.

È quindi una riflessione che coinvolge tutti i piani a cui si è fatto cenno che sta alla base della considerazione di Beckett come scrittore equilingue, che auto-traduce le proprie opere con un vero e proprio senso di riscrittura, tanto più quando trascorre molto tempo tra la stesura nella prima lingua e quella nella seconda (esempio più evidente è *Mercier et Camier*, che Beckett aveva scritto in francese nel 1946 e che traduce in inglese, riducendolo, solo nei primi anni Settanta). L'argomento è molto vasto ed esplorato; queste parole di Gabriele Frasca ne mettono chiaramente in luce la complessità:

63 *The Letters of Samuel Beckett*, vol. I, op. cit., p. 518.

64 *Ivi*, p. 518.

65 *Ivi*, p. 519.

66 *Ivi*, p. 520.

[...] la fortuna che arrise Beckett dopo il successo di *Aspettando Godot* (1952) mise ben presto l'autore nella necessità di «autotradurre» le proprie opere teatrali in tempi sempre più brevi, finché non si instaurò una sorta di tecnica di doppia gestazione, che col proseguire degli anni (e con il Nobel che aumentò di gran lunga, in Francia e nel mondo anglosassone, l'appetito di testi dell'autore irlandese), divenne un passaggio obbligato nella genesi dell'opera beckettiana. Quanto dunque al metodo di lavoro inedito e corroborante, necessario per dare la stura alla spinta ideativa e alla risoluzione formale di *In nessun modo ancora*, andrà di fatto ricercato nella grande novità (per quanto riguarda i testi in prosa) dell'ingresso a pieno titolo dell'equilinguismo nelle stesse strategie compositive, al punto da ingenerare il sospetto che la lingua I e la lingua II di *Company* e di *Mal vu mal dit* non solo si siano spesso più di quanto consueto sovrapposte, e reciprocamente influenzate, fino a diventare «né l'una né l'altra», ma abbiano entrambe lavorato per una sorta di lingua ultima (o prima), per quella insomma «nessuna lingua ancora» che fa la grandezza di un testo finalmente intraducibile come *Worstward Ho*.⁶⁷

Probabilmente, nella piega tra le lingue, Beckett trova la possibilità di gettare uno sguardo dietro il velo del linguaggio. È un percorso di ricerca che dura una vita ed è interessante notare che, forse non a caso, proprio negli anni in cui riflette di più sull'arte contemporanea, il decennio '45-'55, decide anche di adottare il francese per la scrittura dei suoi testi. Una corrispondenza di date che farebbe pensare che la necessità di cercare una via linguistica diversa nella letteratura si fosse lucidamente palesata nel momento in cui il confronto con l'arte visiva contemporanea era più vivo.⁶⁸ È una tesi ovviamente da dimostrare, ma quello che è certo è che la riflessione sull'arte di Bram van Velde, come vedremo, è in questo senso fondamentale.

Ritorniamo dunque al saggio da cui siamo partiti, *Le monde et le pantalon*, riportando un passaggio che riassume, con estrema lucidità, i principi ecfraistici a cui giungerà la scrittura beckettiana, teatrale e non solo. Le opere di Bram Van Velde, forse il preferito tra i due fratelli, si inseriscono nella tradizione fauvista e post-cubista e, confrontando queste forme di pittura astratta del XX secolo con i principi del realismo, Beckett scrive:

A quoi les arts représentatifs se sont-ils acharnés, depuis toujours? A vouloir arrêter le temps, en le représentant.

Que de vols, de courses, de fleuves, de flèches. Que de chutes et d'ascensions. Que de fumée. Nous avons eu jusqu'au jet d'urine (brebis du divin Potter), symbole par excellence de la fuite des heures.

Nous n'en serons jamais assez reconnaissants.

Mais il était peut-être temps que l'objet se retirât, par ci par là, du monde dit visible.

Le 'réaliste', suant devant sa cascade et pestant contre les nuages, n'a pas cessé de nous enchanter. Mais qu'il ne vienne plus nous emmerder avec ses histoires d'objectivité et de choses vues. De toutes les choses que personne n'a jamais vues, ses cascades sont assurément les plus énormes. Et s'il existe un milieu où l'on ferait mieux de ne pas parler d'objectivité, c'est bien celui qu'il sillonne, sous son chapeau parasol.

67 Gabriele Frasca, *Prefazione a In nessun modo ancora*, Torino, Einaudi, 2008, p. XXVII.

68 Per una riflessione ben articolata e molto chiara sulla questione della scelta linguistica beckettiana, si veda Gabriele Frasca, *Introduzione alle Poesie*, Torino, Einaudi, 2002.

La peinture de A. van Velde serait donc premièrement une peinture de la chose en suspens, je dirais volontiers de la chose morte, idéalement morte, si ce terme n'avait pas de si fâcheuses associations.

C'est-à-dire que la chose qu'on y voit n'est plus seulement représentée comme suspendue, mais strictement telle qu'elle est, figée réellement. C'est la chose seule, isolée par le besoin de la voir, par le besoin de voir. La chose immobile dans le vide, voilà enfin la chose visible, l'objet pur. Je n'en vois pas d'autre.

La boîte crânienne a le monopole de cet article.

C'est là que parfois le temps s'assoupit, comme la roue du compteur quand la dernière ampoule s'éteint.

C'est là qu'on commence enfin à voir, dans le noir. Dans le noir qui ne craint plus aucune aube. Dans le noir qui est aube et midi et soir et nuit d'un ciel vide, d'une terre fixe. Dans le noir qui éclaire l'esprit.⁶⁹

È straordinario come in queste parole, che sintetizzano il pensiero di Beckett su una certa pittura, si trovi una vera e propria proposizione, in termini teorici, del suo pensiero visivo. Si tratta innanzitutto di una presa di distanza dal realismo pittorico, in linea con i movimenti d'avanguardia della prima metà del XX secolo. Dalla rottura delle linee di comunicazione tra soggetto e oggetto, giungiamo qui alla visualizzazione dell'oggetto allo stato puro: l'oggetto si dà come tale non entrando in relazione con il soggetto ma palesandosi nella sua visibilità. La visione rimane un atto necessario che si realizza concretamente soltanto di fronte a un oggetto isolato, immobile, nel vuoto. Beckett ci sta davvero presentando, con molti anni d'anticipo, le sue realizzazioni teatrali più tarde: la scena non ospiterà la visione complessa e complessiva di una relazione, se non tra soggetti e oggetti, quantomeno tra oggetti, ma in essa appariranno frammenti di visione, oggetti puri che usciranno dal buio, immagini sulla soglia di due dimensioni: visibile e invisibile, conoscibile e inconoscibile, vita e morte. Tutta l'attenzione dello spettatore sarà concentrata su quella bocca di donna che, aprendosi e chiudendosi nel buio, incessantemente, vomiterà frammenti del suo passato in *Not I* (1972); o sui movimenti di apertura e chiusura delle palpebre, in corrispondenza di una voce che giunge dal fuori scena, sul volto di un uomo che, solo, emergerà dal buio in *That time* (1976); o su quel corpo fatiscente, reso oggetto, che percorrerà avanti e indietro la scena in un rettangolo di luce ben determinato in *Footfalls* (1976); o ancora sul volto e sulle mani di vecchia che seguiranno il movimento oscillatorio del dondolo in *Rockaby* (1981) e via di seguito. Soprattutto nei *dramaticules*, insomma, queste riflessioni critiche di Beckett prendono forma e l'immagine che occupa la scena progressivamente si ferma, si rapprende. Il buio è elemento fondamentale della visione residuale che la scena propone come doppio della scatola cranica («boîte crânienne»), quasi a dire che l'unica visione possibile dell'oggetto puro, del resto necessaria, è visione della mente. Il principio efrastico, secondo cui la visione avviene nel buio come spazio della mente, è già tutto espresso in questo saggio giovanile sui fratelli van Velde. La riflessione sul

69 Beckett, *Disjecta*, op. cit., p. 126.

buio è imprescindibile per Beckett che ha scritto sempre ricreando il buio, nei romanzi, nei racconti e sulla scena: sono le menti narranti e le voci che nascono dal buio a dar vita a quei residui di narrazione dai quali si costruiscono visioni, attraverso un linguaggio che non potrà che mostrare la propria limitatezza; così come emergono dal buio quei frammenti di visione che sono residui di memoria efrastica.

In un altro saggio dedicato ai Van Velde, *Peintres de l'empêchement*, commissionatogli da «Derrière le Miroir», una rivista della galleria parigina Maeght, per la quale esce nel giugno 1948, Beckett ancora riflette sulla possibilità di esprimere l'immagine, tenendo conto del complesso rapporto esistente tra soggetto e oggetto. Se la storia della pittura è la storia di come esprimere un oggetto in forma di immagine e tenendo conto del fatto che «il y a de plus en plus de choses à peindre, ensuite une façon de les peindre de plus en plus possessionnelle»,⁷⁰ Beckett, in termini aristotelici, descrive le reazioni pittoriche di fronte alla scoperta dell'impossibilità di questa espressione:

L'object de la représentation résiste toujours à la représentation, soit à cause de ses accidents, soit à cause de sa substance, et d'abord à cause de ses accidents, parce que la connaissance de l'accident précède celle de la substance.⁷¹

Le irregolarità, gli accidenti come fatti in divenire, rendono l'oggetto irrapresentabile nella sua interezza, perché qualsiasi rappresentazione sarà incompleta, imperfetta e, in questo senso, residuale. La pittura moderna esprime quindi lo sforzo di mostrare l'impossibilità di rendere l'oggetto, che è tale proprio perché si sottrae alla rappresentazione:

Les Christ de Rouault, la nature morte la plus chinoise de Matisse, un conglomerat du Kandinsky de 1943 ou 1944, sont issus du même effort, celui d'exprimer en quoi un clown, une pomme et un carré de rouge ne font qu'un, et du même désarroi, devant la résistance qu'oppose cette unicité à être exprimée. Car ils ne font qu'un en ceci, que ce sont des choses, la chose, la choseté. Il semble absurde de parler, comme faisait Kandinsky, d'une peinture libérée de l'objet. Ce dont la peinture s'est libérée, c'est de l'illusion qu'il existe plus d'un objet de représentation, peut-être même de l'illusion que cet unique objet se laisse représenter.⁷²

Ciò che rimane da rappresentare sono quindi le condizioni di questo sottrarsi dell'oggetto ed esse possono essere di due tipi: da una parte c'è la pittura rivolta all'esterno, che mostra l'impedimento costituito dall'oggetto (l'oggetto, in quanto tale, non è rappresentabile); dall'altra c'è la pittura rivolta all'interno, che mostra come l'impedimento derivi dall'occhio del soggetto incapace di cogliere l'oggetto nella sua interezza. Si tratta quindi di due tipi di impedimento da sempre presenti nella storia della pittura ma la cui presa di coscienza, a livello rappresentativo, avviene solo nel XX

70 *Ivi*, p. 135.

71 *Ibidem*.

72 *Ivi*, pp. 135-136.

secolo: l'«empêchement-objet» e l'«empêchement-oeil».⁷³ In entrambi i casi diremo che ad essere dipinto è ciò che impedisce di dipingere, ossia il divorzio avvenuto tra soggetto e oggetto.

Tutta questa premessa teorica serve a Beckett per dire che la differenza che ravvisa tra le opere dei due fratelli è una differenza nella percezione dell'impedimento: mentre Geer esprime l'impossibilità, tutta rivolta all'esterno di vedere l'oggetto (da cui i termini di espressione dell'esterno, della luce, del vuoto), Bram esprimerebbe l'inadeguatezza dell'occhio (da cui l'oscurità, il pieno, la fosforescenza). La presa d'atto della cancellazione delle linee di comunicazione soggetto-oggetto diventa quindi espressione di quella che Beckett, quasi prevedendo le proprie realizzazioni, arriva a definire «art d'incarcération»:⁷⁴ la scena sarà esattamente quello spazio chiuso, forma di prigionia fisica o mentale, in cui si esprimono frammenti di visione. L'idea della visione residuale è, in altri termini, quella dell'oggetto rappreso, isolato, quell'idea fortemente pittorica che porta a considerare Beckett un artista visivo. Leggiamo una delle tesi centrali del saggio di Oppenheim:

In the progression from the early to the late work, as a reductionism enhances the visually evocative power of the text, Beckett's writing not only becomes more analogous to paintings. It also brings epistemological limits of art into play that render the narrative and theatrical picture making an increasingly tangible study of plasticity. The rudimentary, organizational quality of painting becomes visible, in other words, as a phenomenon apart from the painterly picture.⁷⁵

Le riflessioni sui limiti dell'arte trovano insomma corrispondenza nella costruzione della visione in scena. Ma un nodo centrale della riflessione, che non abbiamo ancora toccato e che è invece espresso da Beckett da quel passaggio che abbiamo detto essere fondamentale de *Le monde ou le pantalon*, è la questione temporale. Beckett dichiara che le arti rappresentative si trovano ad «arrêter le temps, en le représentant»:⁷⁶ qualsiasi rappresentazione ferma il tempo e la visione sembra potersi alimentare soltanto di questa sospensione. Del resto, per Beckett, la vera visione, quella che avviene nel buio, quella che si è spostata nella scatola cranica, è parte di un processo (Beckett dice che «c'est là qu'on commence enfin à voir, dans le noir»⁷⁷) che culmina con l'assolutizzazione del tempo, lì dove l'alba, il mezzogiorno, la sera e la notte, riescono a fissarsi in un solo punto. Sono tematiche che, in Beckett, hanno dato vita a realizzazioni concrete capaci di rendere in forma artistica una quasi-filosofia ed è stupefacente vedere come fossero già tutte contenute in un saggio così giovanile che riassume e mette in relazione l'immagine, la parola, il buio, il tempo, la stasi: una teoria dell'ékphrasis performata.

73 *Ivi*, p. 136.

74 *Ivi*, p. 137.

75 L. Oppenheim, op. cit., p. 125.

76 Beckett, *Disjecta*, op. cit., p. 126.

77 *Ibidem*.

A proposito della stasi, leggiamo ancora il passaggio che segue. Beckett, subito dopo aver affermato l'impossibilità per la parola di rendere una visione, offre una vera e propria *ékphrasis* di un dipinto di Geer Van Velde o, sarebbe forse meglio dire, di un'immaginaria sintesi pittorica in cui si raccolgono i principi che muovono l'artista:

Que dire de ces plans qui glissent, ces contours qui vibrent, ces corps comme taillés dans la brume, ces équilibres qu'un rien doit rompre, qui se rompent et se reforment à mesure qu'on regarde? Comment parler de ces couleurs qui respirent, qui halètent? De cette stase grouillante? De ce monde sans poids, sans force, sans ombre?

Ici tout bouge, nage, fuit, revient, se défait, se refait. Tout cesse, sans cesse. On dirait l'insurrection des molécules, l'intérieur d'une pierre un millième de seconde avant qu'elle ne se désagrège. C'est ça, la littérature.⁷⁸

La scrittura è lo svolgimento del fermo-immagine, la sua messa in movimento nel tempo. Se in Bram Beckett riconosce il senso della sospensione temporale dell'immagine, in Geer Van Velde egli coglie la “stasi brulicante”, il movimento delle trasparenze di una pittura che sembra continuamente autogenerarsi. In questo dinamismo illusorio, che continuamente si afferma e si nega, si stabilisce quindi il legame con la parola letteraria. Il nodo centrale, per entrambi gli artisti, è una questione prettamente ecfrastica: come si sono posti i fratelli dinnanzi al problema, irrisolvibile per un pittore, di rendere il movimento, il mutamento, nello spazio della rappresentazione?

Comment représenter le changement?

Ils se sont refusés, chacun à ça façon, aux biais. Ils ne sont ni musiciens, ni littérateurs, ni coiffeurs. Pour le peintre, la chose est impossible. C'est d'ailleurs de la représentation de cette impossibilité que la peinture moderne a tiré une bonne partie de ses meilleurs effets.

Mais ils n'ont ni l'un ni l'autre ce qu'il faut pour tirer parti plastiquement d'une situation plastique sans issue.

C'est qu'au fond la peinture ne les intéresse pas. Ce qui les intéresse, c'est la condition humaine. [...] Qu'est-ce qu'il leur reste, alors, de représentable, s'ils renoncent à représenter le changement? Existe-t-il quelque chose, en dehors du changement, qui se laisse représenter?

Il leur reste, à l'un la chose qui subit, la chose qui est changée; à l'autre la chose qui inflige, la chose qui fait changer.⁷⁹

Quello che Beckett coglie nell'opera dei due fratelli olandesi è una sua chimera: rappresentare qualcosa che è dell'uomo ma che è invisibile all'uomo stesso.

Il saggio inizia e si conclude, con una strategia retorica degna di una grande orazione,⁸⁰ con lo stesso appello a parlare di qualcos'altro: «Pour commencer, parlons d'autre chose [...]»; «Pour finir parlons d'autre chose, parlons de l'humain».⁸¹ Beckett apre e chiude dicendo che, parlando della

78 *Ivi*, p. 128.

79 *Ivi*, p. 129.

80 Per un'analisi retorico-stilistica del saggio si veda: Pierre Vilar, *Un pantalon cousu de fil blanc: Beckett et l'épreuve critique*, «études françaises», volume 42, n. 2, 2006, pp. 85-102.

81 Beckett, *Disjecta*, op. cit., p. 118 e p. 131.

pittura dei fratelli van Velde, egli sta parlando anche di qualcos'altro. L'umano che egli ravvisa in «cette peinture dont la moindre parcelle contient plus d'humanité vraie que toutes leurs processions vers un bonheur de mouton sacré»⁸² si misura con l'assenza, con «l'invisibilité foncière des choses extérieures jusqu'à ce que cette invisibilité elle-même devienne chose, non pas simple conscience de limite, mais une chose qu'on peut voir et faire voir, et le faire, non pas dans la tête (le peintres n'ont pas la tête, lisez donc canevas à sa place, ou estomac, aux endroit où je les en affuble), mais sur la toile [...]»⁸³

Rendere visibile ciò che non può essere visto: questo è lo sforzo della pittura dei fratelli van Velde che coincide con il primo obiettivo efrastico di Beckett.

Ecco che comprendiamo quindi la vicinanza tra la “stasi brulicante” di Geer e la stasi beckettiana, la sua letteratura: un movimento incessante, un flusso potenzialmente infinito che si avvolge su se stesso come una sorta di spirale; una geometria linguistica o visiva che, benché sia in movimento, non si definisce in termini evolutivi. La letteratura, che non è più il luogo in cui la distinzione tra soggetto e oggetto è senz'altro riconoscibile, diventa essa stessa espressione di una visione impossibile, di una visione cieca:

Moi-même j'ai été bâclé de façon scandaleuse, ils doivent commencer à s'en rendre compte, moi de qui tout dépendeloque, mieux encore, autour de qui, beaucoup mieux, autour de qui, homme-pot, tout tourne, à vide, mais si, ne protestez pas, tout tourne, c'est une tête, je suis dans une tête, quelle illumination, psssit, aussitôt arrosée. Ah cette voix aveugle, et ces instants de souffle retenu où tout le monde écoute éperdument, et la voix qui se reprend à tâtonner, sans savoir ce qu'elle cherche, et à nouveau l'infime silence, aux aguets d'on ne sait quoi, un signe de vie, ça doit être ça, un signe de vie qui échapperait à quelqu'un, qu'on nierait s'il venait, c'est sûrement ça, si tout ça pouvait finir, ce serait la paix, non, on n'y croirait pas, on resterait à l'affût, de la voix à nouveau, d'un signe de vie [...]. Peut-être qu'il faudrait être aveugle, aveugle on entend mieux, ce ne sont pas les renseignements qui manquent, nous avons dans nos bagages des accordeurs de piano, ils donnent le la et entendent le sol, deux minutes après, on ne voit rien de toute façon, cet oeil est une bévée.⁸⁴

La visione dell'invisibile è la resa a parole di qualcosa che non può essere detto: ecco i termini quasi sinestetici del discorso cieco attraverso i quali possiamo sintetizzare la dissociazione beckettiana tra parola e immagine.

82 *Ivi*, p. 132.

83 *Ivi*, p. 130.

84 Beckett, *L'innomable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1953, pp. 142-143.

1.3 Beckett e Bram van Velde

Que Bram surtout ne s'imagine pas que je m'eloigne de lui, c'est tout le contraire. Plus je m'enfonce et plus je me sens à ses côtés et combien, malgré les différences, nos aventures se rejoignent, dans l'impensé et le navrant. Et s'il devait y avoir pour moi une âme soeur, je me flatte que ce serait bien la sienne et nulle autre, qu'on se voie ou qu'on ne se voie pas, ça ne change rien à l'affaire. Et que je ne puisse plus, autant qu'autrefois, l'encourager, n'est que l'effet d'une faiblesse et d'une fatigue qui me le rendent encore plus cher, si cela est possible. Bram est mon grand familier. Dans le travail et dans l'impossibilité de travailler, et ce sera toujours ainsi.⁸⁵

È il passaggio di una lettera che il 3 dicembre del 1951 Beckett scrive a Bram van Velde e a Marthe Arnaud-Kuntz, la sua compagna. A Beckett era stato chiesto di scrivere un testo per l'esposizione di Bram che si sarebbe tenuta alla Galerie Maeght tra il 15 febbraio e il 10 marzo 1952, ma egli non sembra sentirselo; ci tiene però a far sapere all'amico che la sua ritrosia non ha nulla a che fare con la profonda comunanza che lega le loro anime sorelle. Dopo la scrittura dei *Three Dialogues*, l'ultimo dei quali è proprio dedicato a Bram e la cui analisi lasciamo al capitolo successivo, Beckett ha rinunciato a scrivere pagine dedicate all'amico, quasi la sua scrittura non fosse in grado di rendere con le parole il senso complesso del fallimento che riconosce nella sua arte e che sente di condividere con lui. Bram van Velde non è solo un amico, ma è senza dubbio anche uno degli artisti contemporanei preferiti da Beckett⁸⁶ e il suo nome, che abbiamo seguito nelle giovanili critiche d'arte beckettiane, torna in tutti gli scritti e gli scambi di lettere di cui tra poco parleremo. Tra Bram e Beckett c'è una forte affinità estetica, presente in sottotraccia già ne *Le Monde et le pantalon*, dove è soprattutto la riflessione sulle opere di Bram a suggerire a Beckett pensieri validi per la propria scrittura:

Nous avons affaire chez Abraham van Velde à un effort d'aperception si exclusivement et farouchement pictural que nous autres, dont les réflexions sont tout en murmures, ne le concevons qu'avec peine, ne le concevons qu'en l'entraînant dans une sorte de ronde syntaxique, qu'en le plaçant dans le temps.

(je note, littéralement entre parenthèses, le curieux effet, dont j'ai été témoin plus d'une fois, que produisent ces tableaux sur le spectateur de bonne foi. Ils le privent, même le plus prompt au commentaire, de l'usage de la parole. Ce n'est point un silence de bouleversé, à un juger par les éloquents réfutations qui finissent quand même par couler. C'est un silence, on dirait presque de convenance, comme celui qu'on garde, tout en se demandant pourquoi, devant un muet.)⁸⁷

85 *The Letters of Samuel Beckett*, vol. II, op. cit., p. 304.

86 Beckett aveva preso dall'amico artista due opere che teneva nel suo studio e che pare avessero colpito molto Duthuit. In una lettera a Bram, datata 18 maggio 1948, Beckett scrive: «Georges Duthuit, que j'aime bien et qui sait ce que c'est que la peinture, est passé chez moi hier et a été très impressionné par vos deux tableaux. Puis-je l'amener chez vous vendredi prochain le 21 entre quatre et cinq heures?». I quadri in possesso di Beckett sono noti e si trovano oggi al Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. Si tratta di una pittura a olio, *Sans titre*, 1937 (Inv. AM 1982-244) e di un guazzo (*gouache*), *Sans titre*, 1939-40 (Inv. AM 1982-243). Si veda *The letters of Samuel Beckett*, vol. II, op. cit., pp. 76-77.

87 Beckett, *Disjecta*, op. cit., p. 125.

È soprattutto a Bram che Beckett pensa quando parla della pittura di ciò che non può essere detto, di ciò che non può essere rappresentato: le referenze abituali, l'approccio razionale non sempre riescono a rendere ragione della sua arte, proprio perché negli intenti essa si prefigge di mostrare ciò che esula dall'ordine del mostrabile. Bram nasce in Olanda nel 1895, poco lontano da Leida; si forma in Germania, in un contesto espressionista, prima di trasferirsi quasi stabilmente a Parigi nel 1925. All'indomani della guerra, le sue opere iniziano ad essere apprezzate, ma solo con molta lentezza e, ormai vecchio, riesce ad imporsi come uno dei grandi creatori dell'École de Paris.

L'incontro tra Beckett e Bram avviene a Parigi nel 1937, dopo che Beckett aveva già conosciuto il fratello Geer, e ben presto il loro diventa un legame di profonda amicizia, stima e sostegno materiale nel momento del bisogno. Nel 1948 Beckett presenta l'amico pittore all'amico critico d'arte e saggista George Duthuit e la costituzione ideale di questo terzetto è molto importante per capire la riflessione estetica beckettiana del dopoguerra.

Attraverso uno scritto in forma di diario, che lo scrittore e drammaturgo Charles Juliet dedica ai suoi incontri con Bram dal 1964 al 1977, ricostruiamo la personalità dell'artista, ma scopriamo anche l'affinità umana ed estetica che lo porta continuamente a parlare di Beckett. Juliet, in linea con i termini utilizzati da Beckett nei saggi analizzati poco sopra, si dice impressionato dall'intensità di un uomo che non parla molto e che si immerge così spesso in se stesso, mostrando all'interlocutore «si intense la présence de l'invisible, de cette chose qui l'habite et où, à tout moment, il s'immerge, le regard fixe et absent».⁸⁸ Bram è un uomo silenzioso, solitario, doloroso, indifeso, ma profondamente vitale. Benché parli poco, i pensieri che Juliet riporta senza commento nel suo scritto vengono a galla da lunghi silenzi ragionati. Seguendo le tracce delle sue riflessioni, emerge come l'amore che Beckett aveva provato per l'arte di Bram poggiasse su una comune percezione della vita: la chiarezza e la semplicità con cui Bram riesce a sintetizzare un pensiero sono rivelatrici anche per l'opera di Beckett, di cui costituiscono uno specchio dalla parte della pittura. Sul rapporto tra la parola e l'immagine, Bram diceva:

-Il est terrible de vivre quand on est sans pouvoir sur le mots.

-Le peintre est celui qui ne peut se servir des mots. Sa seule issue, c'est d'être un visionnaire.⁸⁹

-Le mots ne sont rien. Ils ne sont que du bruit. Il faut beaucoup s'en méfier. Quand je vais vers la toile, je rencontre le silence.

-La vie n'est pas dans le visible.

-La toile me permet de rendre visible l'invisible.⁹⁰

88 Charles Juliet, *Rencontres avec Bram Van Velde*, Montpellier, Fata Morgana, 1978, p. 49.

89 *Ivi*, p. 24.

90 *Ivi*, p. 50.

Beckett, lo abbiamo visto, esprime esattamente gli stessi concetti: preso atto dell'incompatibilità tra immagine e parola, soprattutto le messe in scena più tarde si spogliano della dimensione linguistica per concentrare il peso visivo in un bagliore che esce dal buio. Poiché il visivo non rappresenta in sé la vita, anche Bram ricorre alla cecità, non tanto come metafora, ma come uno stato dell'essere da ricercare e ricreare, per la ricerca di quel senso, di quella resa dell'invisibile:

-Le peinture, c'est un oeil, un oeil aveuglé, qui continue de voir; qui voit ce qui l'aveugle.⁹¹

-Le peintre aussi est aveugle, mais il a besoin de voir.⁹²

Una ricerca che non ha nulla di mistico o di trascendentale, ma che deriva da uno sguardo lungo e silenzioso sul mondo, per penetrare le trasparenze, uno sguardo sui dettagli, sui frammenti, nella convinzione che «Cette toute petite chose, qui n'est rien, qui domine la vie».⁹³ Benché sia complesso, dovremo quindi cercare di comprendere, anche attraverso queste linee di condivisione del pensiero, come il residuo dell'immagine, il concreto piccolo oggetto che domina la vita, su cui si concentra Beckett nei drammi o nelle prose brevi più tarde, sia un tentativo di guardare il reale oltre il reale stesso, ma rimanendo ad esso ancorato, come espressione di umanità. Bram lo aveva capito molto bene perché descrive Beckett in questi termini:

-C'est grâce à des êtres comme Beckett que tout ne s'écroule pas.

-Il est grand. Il ne s'est jamais dérobé.⁹⁴

-Chaque phrase que Beckett a écrite, il l'a vécue quelque part chez lui, jamais rien de cérébral.⁹⁵

-Il a su trouver des mots qui rompaient avec ce genre de textes et qui étaient en accord avec ma tentative de percer hors des formes conventionnelles. Il m'avait confié qu'il voulait «arracher la farce».

-Il a su vivre sans sa tête.

-Moi aussi, je crois bien que c'est ce que j'ai essayé de faire. Quelque chose qui soit dénué d'artifice.⁹⁶

Beckett non ha nulla di cerebrale dunque e la sua concretezza consiste proprio in questa ricerca, che Bram condivide con lui, di guardare le forme del mondo al di là del loro artificio, al di là delle sovrastrutture che la mancanza di coraggio degli uomini ha imposto alle cose per renderle comprensibili a colpo d'occhio, con un solo sguardo:

-Ce qui m'a le plus frappé au long de mon existence, c'est l'immense lâcheté de l'homme face à la vie. Une lâcheté

91 *Ivi*, p. 27.

92 *Ivi*, p. 67.

93 *Ivi*, p. 27.

94 *Ivi*, p. 24.

95 *Ivi*, p. 37.

96 *Ivi*, p. 46.

véritablement sans limite.

-On n'a pas deux yeux, mais mille.⁹⁷

E poi, quasi facendo il verso a Negg, nella parte che abbiamo sopra riportato, Bram esprime, quasi negli stessi termini, la posizione dell'arte tra riso e serietà:

-Si on considère l'art sérieusement, ce n'est même pas sérieux, quelque part. C'est une histoire pour rire, mais qui fait pleurer. Ou inversement.⁹⁸

È nell'universo concettuale di Bram quindi, forse prima ancora che nelle concrete realizzazioni, che troveremo la comunione con Beckett, il quale aveva capito che per l'amico artista era «Impossible de raisonner sur l'unique. Impossible de mettre de l'ordre dans l'élémentaire»:⁹⁹

Parmi les masses inébranlables d'un être écarté, enfermé et rentré pour toujours en lui-même, sans traces, sans air, cyclopéen, aux brefs éclairs, aux couleurs du spectre du noir. Un dévoilement sans fin, voile derrière voile, plan sur plan de transparences imparfaites, un dévoilement vers l'indévoilable, le rien, la chose à nouveau. Et l'ensevelissement dans l'unique, dans un lieu d'impénétrable proximité, cellule peinte sur la pierre de la cellule, art d'incarcération.¹⁰⁰

Se con Beckett Bram condivide l'amore per Rembrandt, le tele del quale trova «chargées d'un tel mystère. Elles sont le mystère. Et pourtant, il n'y a là jamais rien de surnaturel»,¹⁰¹ al contrario, nell'ottobre del 1976, commentava con poco apprezzamento un'esposizione delle opere di Turner che riteneva una semplice messa su tela di ciò che l'occhio può sapere del mondo esteriore:

-Bien sûr, c'est beau... On ne peut pas le nier... Mais c'est si loin de ce qui nous requiert... Ce qu'il y a à vivre est tellement plus fort que tous les plaisirs et les bonheurs que nous pourrions imaginer.¹⁰²

Diamo ora voce a Georges Duthuit, le cui riflessioni sull'opera di Bram sono incredibilmente adatte anche per la lettura della pagina beckettiana. Duthuit ammette che, davanti alle opere di Bram, si prova, al primo impatto, un senso di non comprensione; esso però risolverebbe allo stesso tempo in un grande senso di libertà derivato dal fatto che l'opera chiede necessariamente di entrare in comunicazione con essa. Benché infatti le aspettative della fruizione comune siano puntualmente disattese, ogni tela aprirebbe un canale di comunicazione con lo spettatore e presenterebbe armonie

97 *Ivi*, p. 37.

98 *Ivi*, p. 49.

99 Beckett, *Disjecta*, op. cit., p. 126.

100 *Ibidem*.

101 *Ivi*, p. 93.

102 *Ivi*, p. 94.

soavi, come se si fosse davanti a un paesaggio interiore o esteriore: «bouquet sans pétal ni tige, eau sans vase, clarté sans luminaire».¹⁰³ Bram è uno di quei pittori che hanno rinunciato alla rappresentazione di realtà consuete per creare realtà nuove e che, così facendo, si sono privati de «l'automatique source de variété dont disposaient traditionnellement leur prédécesseurs».¹⁰⁴ Secondo Duthuit, non lavorando più su commissione, gli artisti contemporanei non prendono più gli oggetti delle loro rappresentazioni dalla realtà, ma lavorano a vuoto, prendendo se stessi per soggetti per non cadere nell'ozio e il divertimento sembra essere la parola chiave di questa propensione artistica. Ma, si domanda Duthuit, se l'artista non si vuole più divertire? In effetti Bram mostra proprio una sorta di risveglio da una dimensione puramente ludica, un naufragio in un mondo che sembra impenetrabile:

L'artiste est dans un labyrinthe dont il cherche l'issue sans le fil d'Ariane pour le guider. Et comment pourrait-il y en avoir un puisque le labyrinthe est plein, qu'il est en définitive le tracé non d'une ingéniosité démoïniaque s'acharnant sur l'homme mais des efforts aveugles de l'homme pour se dépêtrer? Aveugles mais quand même, de façon infinitésimale et primaire, ordonnés: comme l'instinct; et de fait, nous sommes dans la présence concrète du travail fourni par l'instinct de conservation. Bram avance comme une taupe, excavant sur ses parcours des basiliques sépulcrales aux colonnes affaissées, aux travées distendues, aux plafonds crevés, perpétuellement menacés d'éboulement. C'est l'instinct ultra-myope qui se déplace dans une matière sans crevasse, procédant par éruption de centimètre en centimètre. L'enterré vivant qui veut respirer lutte sur une terrible frontière: son cheminement à travers pierre lui fait courir le risque de devenir à tout moment pierre, ayant pour tâche de ne pas se confondre avec cette compacité. Il est en perpétuel danger de pétrification.¹⁰⁵

La cecità e la pietrificazione: Duthuit sta parlando dell'arte di Bram, ma potremmo usare queste stesse parole per raccontare i personaggi della trilogia beckettiana.

Lo spazio che vediamo nei dipinti di Bram non è uno spazio figurativo, ma è uno spazio “disperatamente vissuto”. Il realista, dice Duthuit, annulla il mondo riportandolo sulla tela secondo convenzioni banali, che sono per tutti riconoscibili, che valutiamo in termini di adeguatezza. La stessa cosa fa il pittore «non-objectif» che, attraverso i suoi equilibri e le sue armonie, ricrea sulla tela una forma di controllo sulla realtà.

Réalistes, ils le sont, l'un et l'autre dans le sens où l'on applique ce qualificatif à un politicien: ils savent ce qui est bon pour eux et pour nous. Bram, lui, ne le sait plus; il lui est impossible désormais de tenir ses distances. L'espace n'est plus

103 Charles Juliet et Georges Duthuit, *Bram van Velde. Lithographies originales*, Paris, Maeght éditeur, 1993, p. 24. Il testo di Duthuit qui contenuto, che porta il titolo *Bram van Velde ou aux Colonnes d'Hercule*, era stato scritto in occasione della mostra di van Velde che si tenne alla Galerie Maeght tra il 15 febbraio e il 10 marzo 1952.

104 *Ibidem*.

105 *Ivi*, p. 25.

vu dans aucune perspective, fût-ce seulement celle du goût. L'espace vécu est un espace-état.¹⁰⁶

Ecco che quindi, di fronte all'opera di Bram, lo spettatore non giungerà invece ad alcuna forma di controllo: non troverà gerarchie visive nella successione di piani, che è come dire che non troverà un processo narrativo grazie al quale leggere quello spazio. Questa pittura andrà considerata «uniplane»: «une telle platitude n'est que l'image de son propre refus de se plonger lui-même dans le tragique. Preuve de ce que nous avancions tout à l'heure: l'espace des tableaux de Bram van Velde est l'espace du drame».¹⁰⁷ Bram si immerge in quella trasparenza della realtà, in quel vuoto della coscienza per riportare sulla tela una sorta di pieno di ciò di cui non si ha coscienza. Ma allora, in questo cieco indistinto, si chiede Duthuit, in che modo Bram ha trovato il modo di dipingere secondo uno stile che è assolutamente riconoscibile?

À y regarder de plus près, on verra que leur [sta qui parlando delle ipotesi che ha avanzato in precedenza per giustificare la riconoscibilità della pittura di van Velde] structure profonde est la même. Toutes, elles nous tirent vers une abolition radicale des rapports, aucune n'y réussit entièrement. Avouons-le: il n'est rien que l'homme puisse concevoir ou voir, appréhender ou fuir, qui ne soit d'une façon ou d'une autre rapport. C'est même là que se noue le drame de Bram van Velde: cette inévitabilité est ressentie comme la plus atroce des prisons. Du fait que nous ne pouvons leur échapper, les rapports deviennent angoissants, étouffants. Le peintre cherche à les briser, mais en les brisant il en crée de nouveaux, il accède ainsi à un état inouï... Pas le monde sans rapport, mais l'extrême pointe du dégoût; pas en dehors, mais au bout, à bout. Il est la peinture cherchant à se nier, la vie cherchant la mort et ne la trouvant évidemment pas puisqu'il ne l'aura trouvée qu'au moment où ni lui ni la peinture ni drame n'existeront plus.¹⁰⁸

Bram mette lo spettatore su un terreno-limite come quello delle colonne d'Ercole: in faccia a un misterioso infinito. Egli dipinge la forma di fallimento che si situa in quella piega, che finisce per essere essa stessa la verità, tra la necessità di dire delle verità e l'impossibilità di dirle. La reazione è d'ilarità: «au moment où la pression et la tension de forces antagonistes rendent l'équilibre proprement insoutenable, il s'annule devant la logique inexorable de la rupture, de l'éruption. Le rire éclate. Déchaînement du spectre des passions primaires: rire jaune, voir rouge, blanchir de rage, broyer du noir».¹⁰⁹

Abbiamo aperto questo *focus* su Bram van Velde con l'estratto da una lettera in cui Beckett sembra scusarsi per non poter scrivere nulla all'amico in occasione dell'esposizione alla Galerie Maeght. La lettera è del dicembre 1951, ma in un'altra lettera che si ipotizza essere stata scritta prima del febbraio 1952, probabilmente attorno al 18 gennaio, Beckett scrive:

106Ivi, p. 26.

107Ibidem.

108Ivi, p. 29.

109Ivi, p. 30.

'La vie – écrit Pierre Schneider, dans son bel essai sur Corbière – est une faute d'ortographe dans le texte de la mort'.

Il en est heureusement de plus sérieuses.

Celles sont voici les laves.

Balayés les repentirs.

Peinture de vie et de mort.

Amateurs de natron, abstenez.

–

Voilà, mon cher Bram, ce que ça donne.

Amitiés.

Sam¹¹⁰

Lo scritto ricompare poi in *Disjecta*, dove viene ripubblicato ma come epigrafe introduttiva di un'edizione italiana di lusso del 1961 dedicata alle opere di Bram.¹¹¹ In realtà, dalla lettura della corrispondenza ora pubblicata, scopriamo che la scrittura di quel frammento risale ad almeno un decennio prima e che quindi davvero, dopo i primissimi anni '50, Beckett non scrive più di arte e si concentrerà piuttosto a rendere concretamente sulla scena i principi estetici attorno ai quali aveva ragionato. Per capire questa presa di distanza potrà allora finalmente esserci utile la lettura del fondamentale scambio epistolare tra Beckett e Georges Duthuit. Nonostante non ci siano dubbi sul fatto che Bram sia stata una figura centrale per la riflessione estetica beckettiana, le opere di Beckett portano più i segni di un'arte del passato, di quelle opere su cui abbiamo soffermato i nostri sguardi in apertura del capitolo. Studiando le scelte ecfastiche su cui poggiano le messe in scena beckettiane, terremo dunque presente quanto Morata sintetizza così:

Il se montre capable de voir, 'in his mind's eyes', une foule d'images qui peuplent sa mémoire, des images souvent issues de l'art pictural de la Renaissance, d'un art qui, comme le sien, est ancré dans une réalité à la fois étrange et reconnaissable. Son écriture possède plus d'affinités avec les tableaux des maîtres anciens qu'avec la peinture moderne. Elle paraît bien plus proche d'une toile de Mantegna ou de Caravaggio que de la peinture de Bram van Velde. Si les peintres contemporains l'aident à *orienter* sa réflexion sur l'art et sur la situation pénible de l'artiste qui se eurtte partout à l'impossible, ses textes plongent dans un monde infiniment concret, sensible.¹¹²

Il pensiero con cui concludiamo questo scorcio su un'amicizia importante è però dedicato a Bram Van Velde, nella consapevolezza che le parole con cui Juliet gli rende omaggio ammiccano a quella comunanza di spirito tra l'artista e il letterato:

110*The Letters of Samuel Beckett*, vol. II, op. cit., pp. 317-318.

111Beckett, *Disjecta*, op. cit., p. 151. Si veda anche Jacques Putnam, *Bram van Velde, catalogue raisonné de l'oeuvre peint 1907-1960*, Torino, Edizioni d'arte Fratelli Pozzo/ Paris, Guy le Prat/ New York, Harry N. Abrams ed., [1961].

112D. Lüscher-Morata, op. cit., p. 170.

Frère de Beckett, de Molloy, cheminant sans répit vers sa mère, Bram Van Velde a inscrit sur ses toiles ce qui a été son lot, ce qui a composé la trame de sa vie, de notre vie, je veux dire la frustration ontologique, cette fringale inapaisable, ce radical état de manque, soit encore l'obstrué, le précaire, l'inerte, l'avachi, le vicié, le grelottant, le terrassé, le nu, l'infirmes, le vacillant, le démunis, l'exilé, l'inconsolable...

[...] Ce peintre, cet homme inspiré. Dévoré par sa faim du fondamental.¹¹³

1.3. Una corrispondenza sul visivo: lettere tra Beckett e Duthuit

Beckett è uno dei più grandi corrispondenti del XX secolo: si è calcolato che abbia scritto all'incirca 16000 lettere, dall'anonimato alla fama, 2500 delle quali sono state pubblicate o sono in procinto di esserlo (e altre 5000 vengono citate nelle note esplicative) per la Cambridge University Press, a cura di Lois More Overbeck e Martha Dow Fehseldeld.¹¹⁴ Benché ad essere pubblicate siano soltanto le lettere che Beckett scrive ad amici, parenti, conoscenti, collaboratori, il progetto editoriale è nato come “*The Correspondence of Samuel Beckett*” perché i curatori trattano il *corpus* delle lettere in vista della relazione che Beckett aveva stabilito con il corrispondente. In questo senso l'apparato esplicativo delle note diventa uno strumento al pari utile per ricostruire il percorso di un'idea maturata nella forma dello scambio. Avere accesso alle lettere consente uno sguardo trasversale nella biografia dell'autore perché esse sono, a tutti gli effetti, il luogo in cui possiamo riconoscere le numerose voci di Beckett, le sue ossessioni. E l'ossessione per l'immagine è evidente soprattutto nella corrispondenza centrale del secondo volume di lettere, quella con Georges Duthuit.

C'è anzitutto un motivo storico che ci spinge a studiare questo scambio epistolare. Gli anni coperti da questa corrispondenza, grossomodo il decennio 1945-1955, sono cruciali per Beckett, che scrive la maggior parte delle critiche d'arte, i tre romanzi della trilogia (*Molloy* 1947, *Malone meurt* 1948, *L'Innomable*, 1949-1950) e *En attendant Godot*, la pièce di teatro che lo consacra al successo. Sono gli anni in cui sceglie la lingua francese per la scrittura delle sue opere, ma soprattutto, come le lettere ben testimoniano, è il periodo in cui Beckett riflette costantemente sul ruolo dell'immagine, sul significato della visione. Nella corrispondenza con Duthuit troviamo traccia evidente della grande questione che Beckett si pone all'indomani della guerra e che Rémi Labrousse sintetizza in questi termini:

113C. Juliet, *Rencontres avec Bram Van Velde*, op. cit., pp. 105-107.

114Il progetto di pubblicazione delle lettere, per il quale Beckett aveva dato il benestare con l'unica clausola che nessuna lettera poteva essere pubblicata prima della sua morte e con l'accortezza di non pubblicare le lettere private della sua vita con Suzanne, si sostanzia di 4 volumi, dei quali sono stati pubblicati i primi tre: il primo contiene le lettere scritte tra il 1929 e il 1940; il secondo quelle scritte tra il 1941 e il 1956; l'uscita del terzo volume, con le lettere scritte tra 1957-1967, è del settembre 2014; mentre il quarto ed ultimo volume (lettere tra 1968 e 1989) è ancora nella fase di raccolta e selezione del materiale.

Un questionnement profond, fouillé, presque douloureux, de l'énigme de la représentation, ou plutôt de ce que c'est qu'une image si l'on rêve que n'y subsiste plus cette énigme. Puis une sorte de renonciation, nourrie d'un souci de sincérité.¹¹⁵

È questo enigma della rappresentazione, questa ricerca di dare ancora legittimità all'immagine nel dopoguerra, che cercheremo nello scambio di lettere con Duthuit, lì dove una vera e propria conversazione su contenuti estetici, non perde però mai di vista il lavoro concreto che Beckett sta facendo.

Georges Duthuit (Parigi, 1891 – Aix-en-Provence, 1973) è scrittore, storico dell'arte esperto bizantinista, conosciuto però soprattutto come studioso di Matisse, di cui aveva scoperto l'arte nel Salon des Indépendents nel 1907. Negli anni che precedono la prima guerra mondiale, è il maggiore allievo di Matthew Prichard, curatore museale e appassionato d'arte bizantina, alla conoscenza della quale Prichard aveva spinto lo stesso Matisse. Prichard, che aveva fatto propria l'estetica bergsoniana e che preferiva di gran lunga il decorativismo all'arte occidentale della verosimiglianza, ha un'influenza determinante su Duthuit, così come l'aveva avuta sullo storico dell'arte americano Roger Fry e su T. S. Eliot. Duthuit, nel 1923, sposa la figlia di Matisse e sul suocero scrive un'importante opera nel 1928. Per questioni personali, però, i rapporti tra Duthuit e Matisse si incrinano e soltanto dopo la morte dell'artista, nel 1954, ricompare l'idea di una monografia a lui dedicata. Duthuit non porterà a termine questo scritto, ma il giovane studioso che sceglie di avere accanto agli inizi di quell'impresa, Pierre Schneider, che abbiamo già trovato citato da Beckett in quel breve scritto del 1952 per Bram, sarebbe poi diventato uno dei più importanti studiosi di Matisse, pubblicando un *catalogue raisonné*, molte riflessioni del quale pare siano da attribuire a Duthuit.¹¹⁶ Nonostante il suo interesse per l'arte contemporanea e la pubblicazione, nel 1949, di un volume dedicato alla corrente fauvista, Duthuit continua comunque a coltivare la sua ricerca sull'arte bizantina e sulla tradizione copta in particolare.

Nel 1956, in un saggio dal titolo *Le musée inimaginable*, prende posizione contro le idee che André Malraux aveva espresso ne *Le musée imaginaire*: d'accordo con Gombrich, Duthuit non concepisce una storia e una teoria dell'arte in cui il contesto venga messo in secondo piano rispetto a una lettura psicologica delle forme per se stesse.

Duthuit era stato editore, dal 1948 al 1950, della rivista *transition* alla quale Beckett, tra il 1948 e il 1953, avrebbe fornito numerose traduzioni di scritti storico-artistici. È in questo contesto che i due

115Rémi Labrusse, *Beckett et la Peinture. La témoignage d'une correspondance inédite*, in «Critique», 519-520, 1990, p. 670.

116Duthuit, insieme al poeta Pierre Reverdy, nel 1958 pubblicò comunque un libro sugli ultimi lavori di Matisse, *Dernières oeuvres de Matisse, 1950-1954*.

si conoscono, diventando amici, come testimonia lo scambio epistolare che conosce il momento di maggiore intensità proprio tra il 1947 e il 1953. Ma quale idea dell'immagine ha Duthuit? Scrive Labrusse:

[Duthuit] se consacrait depuis toujours à l'étude de Byzance qu'il liait à une réflexion sur les bouleversements modernes de l'image occidentale. En fait, il avait autre chose que la possession carnassière des apparences, autre chose que cette *mimesis* en quoi, depuis la Renaissance italienne elles s'étaient, selon lui, splendidement fourvoyées dans nos pays. Et il avait découvert cela, dès 1910, dans la grand art byzantin, l'avait retrouvé, comme un écho, dans le Fauvisme: des représentations qui fussent un début plutôt qu'une fin, une impulsion plutôt qu'une expression, et qui, dénouant les chaînes de l'espace, ne constitueraient pas du sens comme tel, mais survient la pure virtualité de conférer du sens *au dehors*, à l'action humaine quand elle s'incarne dans le lieu que l'image a contribué à édifier et, surtout, à *proposer*.¹¹⁷

I presupposti che reggevano il linguaggio pittorico illusionista, la passione – a suo avviso disastrosa – per il controllo della realtà nel trasporla in opera d'arte, erano estremamente diversi dai presupposti che reggevano il linguaggio dell'arte bizantina o, a secoli di distanza, il linguaggio fauvista, legati com'erano a un'espressione immediata (e non mediata dal rigido uso della prospettiva per esempio) dello spazio reale. Potremmo pensare che l'espressione immediata sottragga la figurazione a obblighi narrativi? Potremmo cioè posizionare queste affermazioni di Duthuit sulla stessa linea della seguente affermazione di Martin Jay?

Full denarrativization was a long way off, only to be achieved in painting with the emergence of abstract art in the twentieth century. One way in which it was abetted, as Albert Cook has suggested in his discussion of Sandro Botticelli, Giorgione, Vittore Carpaccio, and Hieronymus Bosch, was by overloading the signs in a painting, producing a bewildering excess of apparent referential or symbolic meaning. Without any one-to-one relationship between visual signifier and textual signified, images were increasingly liberated from their storytelling function.¹¹⁸

Sicuramente anche una riflessione di questo tipo fa da sfondo alle discussioni tra Beckett e Duthuit e si tratta di un punto fondamentale per capire l'estetica beckettiana.

Duthuit era interessato a quell'arte che scongiurava il potere di fascinazione che è proprio delle immagini, cedendo al quale l'uomo fa dell'immagine una forma di controllo e di racconto della realtà. Per Duthuit la vera scommessa estetica, perseguita dall'arte bizantina e da alcuni contemporanei, era piuttosto quella di dipingere immagini che illuminassero lo spazio reale, che ponessero l'osservatore in un nuovo rapporto con il mondo, con se stesso e con gli altri, ma senza essere testimoni dell'essere e senza aver bisogno di essere interrogate: un'immagine che Labrusse

117Rémi Labrusse, art. cit., p. 670.

118Martin Jay, *Downcast eyes. The denigration of vision in XX Century French thought*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1994, pp. 50-51.

definisce «désontologisée» e «dénarcissée»,¹¹⁹ due termini che possiamo applicare all'estetica teatrale di Beckett, ai quali potremmo aggiungere, sulla linea di Jay, l'idea di un'immagine “denarrativizzata”.

I nomi di Beckett e Duthuit vengono normalmente accostati per i *Three Dialogues with Georges Duthuit* che escono in *Transition* nel numero di dicembre del 1949. In una lettera del 28 giugno 1949, Beckett scrive a Duthuit delle difficoltà di completare la scrittura di questo testo:

Je me débats avec le dialogue Bram. Ça donne une chose abominable. Je ne sais pas si je pourrai m'en sortir. Je n'en peux plus. Ça devient de la folie furieuse où personne n'a le droit d'entraîner un autre. Pas un seul instant un tableau de lui ne surgit, pour me freiner. Je suis incapable de repenser notre débat. Je ne peux remplacer ta voix; celle qui me rappelle qu'il ne s'agit pas que de moi.¹²⁰

Quelli che leggiamo, ripubblicati in *Disjecta*, non sono dunque i dialoghi tra Beckett e Duthuit riportati pedissequamente, ma sono riflessioni in cui Beckett si lancia, sulla scia di chiacchierate e soprattutto di lunghi scambi epistolari. La trattazione che ne risulta è complessa, è una scrittura densa in cui Beckett sceglie come interlocutore colui che davvero era stato una figura centrale per la propria personale riflessione sul senso dell'immagine e della visione.

L'idea originaria di questi dialoghi, come apprendiamo da una lettera del 17 gennaio 1949, è di una scrittura a quattro mani, per *Transition*, dedicata a Bram van Velde:

[...] Je suis allé mardi dernier voir le dernier travail de Bram. Il m'a un peu déconcentré. Je m'attendais à autre chose. J'ai proféré mon chapelet de conneries habituel n'ayant rien à voir avec l'affaire. J'aurais naturellement voulu l'encourager. Je crois que je l'ai seulement enfoncé un peu plus. J'ai pensé à ce que nous allons faire sur lui. Je crois que ça serait mieux sous forme de dialogue, mais pas parlé, écrit. Vous m'enverriez – ou je vous enverrais – une première perche, et ainsi de suite. C'est peut-être une mauvaise idée. Tout ce que je sais, c'est que j'ai sérieusement besoin qu'on m'attise, j'espère que ce n'est pas une obséité, à ce sujet comme aux autres.¹²¹

Qualche giorno prima, il 14 gennaio 1949, Beckett aveva scritto a Bram:

J'ai beaucoup pensé à votre travail ces dernier jours et compris l'inutilité de tout ce que je vous ai dit. Vous résistez en artiste, à tout ce qui vous empêche d'oeuvrer, fût-ce l'évidence même. C'est admirable. Moi, je cherche le moyen de capituler sans me taire – tout à fait. Mais quand je vais chez vous regarder ce que vous avez fait, il ne devrait pas être question de moi. J'entends encore votre dernier “j'ai compris”. Je l'avais mérité. J'espère que vous aurez fait venir

119Rémi Labrusse, *Hiver 1949. Tal-Coat entre Georges Duthuit et Samuel Beckett*, in *Tal-Coat devant l'image*, Ed. Claire Stoullig, Geneva: Musée d'art et d'histoire, Calmas: Musée d'Unterlinden, Antibes: Musée Picasso, Winterthur: Kunstmuseum, 1992, p. 103.

120*The letters of Samuel Beckett 1941-1956*, vol. II, op. cit., pp. 167-168.

121SB a GD, lundi 17 janvier 1949. In *The letters of Samuel Beckett*, vol. II, op. cit., pp. 114-115.

Duthuit chez vous. Il voit les choses telles qu'elles sont.¹²²

Le corrispondenze con i due amici avanzano in parallelo e, da questi stralci, comprendiamo che Beckett ha umilmente percepito il proprio sguardo sull'opera di Bram come ingiusto e inadeguato, riconoscendo in Duthuit un maestro che lo può guidare nell'espressione a parole di una coscienza estetica. Beckett è profondamente attratto dall'opera di Bram, ma di fronte a essa vive allo stesso tempo una sorta di frustrazione e qualche mese dopo, nel marzo 1949, ripresenta i suoi dubbi a Duthuit:

Je me trompe peut-être du tout au tout sur a peinture de Bram, quiqu'il m'assure que non, mais au fond nous ne parlons pas de la même chose, Bram et moi, il me semble. Il veut vaincre, il y revient tout le temps. Et ces splendeurs où j'entend l'hymne de l'être fonçant à rebours et libre enfin dans le quartiers interdits, ce sont peut-être des splendeurs comme tant d'autres, rapport à l'espèce bien sûr, celle de la corde tendue où l'on se vautre. Mais ça m'arrange miex de ne pas le croire – pour le moment, excusable faiblesse.¹²³

La data riportata da quest'ultima lettera, quel marzo 1949, è di per sé molto significativa.

Il perché la scrittura, da un progetto dedicato a un solo autore, sia diventata quei *Three Dialogues* che conosciamo, dedicati nell'ordine a Tal-Coat, Masson e Bram van Velde, viene spiegato dallo studioso Rémi Labrusse. George Duthuit, nei dieci giorni di vacanza, tra il 26 febbraio 1949 e l'8 marzo, presso André Masson, aveva avuto l'occasione di intrattenere lunghe conversazioni non solo con Masson, ma anche con Tal-Coat, mettendo a fuoco dei postulati estetici dei due artisti che, a suo modo di vedere, avrebbero gettato luce, per analogia o per antitesi, sul lavoro di Bram.¹²⁴

Sono essenzialmente due i punti di contatto tra i tre artisti che cercheremo qui di riportare per come essi emergono dalle parole di Duthuit. In primo luogo l'idea di un'immagine che non vuole essere testimone dell'essere, che non ha pretese di controllo sul reale e che, come sintetizza Labrusse «apparaît au contraire comme ce qui a le pouvoir de simplement distendre la trame des apparences, d'ouvrir l'épaisseur du mond au flux de l'avenir, au jaillissement incirscriptible de l'existence».¹²⁵ In secondo luogo l'idea di un'immagine che, non chiedendo di essere interrogata, guarda alla libertà della ricezione futura:

Car l'important, à cette époque, dans le travail du peintre, c'est que, au moment décisif de confection de son image, celle-ci n'est pas prise en compte pour elle-même; ce qui l'occupe, ce n'est pas son travail proprement dit, recentré sur soi (déjà du passé), c'est au contraire la liberté du spectateur futur, en direction de laquelle l'artiste se projette; à laquelle,

¹²²Ivi, p. 113.

¹²³Ivi, p. 116.

¹²⁴Le dinamiche di questi incontri e lo sviluppo del pensiero estetico che ne consegue sono ricostruiti in Rémi Labrusse, *Hiver 1949..*, op. cit., pp. 99-112.

¹²⁵Ivi, p. 102.

loin d'imposer aucun exercice de contemplation, il offre simplement d'intensifier et de requalifier sa position dans l'existence.¹²⁶

Beckett non è fisicamente presente durante queste conversazioni, ma in quei giorni gli scambi di lettere tra lui e Duthuit si moltiplicano: i tre dialoghi saranno insomma la sintesi di un'idea sull'immagine, ben oltre i singoli artisti a cui sono dedicati, per come essa viene discussa tra i due amici in quel marzo 1949.

Il 28 febbraio Duthuit scrive a Beckett di aver compreso che Tal Coat e Masson condividono un'idea estetica: entrambi cercano, «plutôt qu'à affirmer des formes, à délivrer l'une de l'autre, à créer des zones de silence entre elles, des champs de repos».¹²⁷ Quella a cui sta pensando Duthuit è dunque una pittura all'insegna del vuoto e della leggerezza.

Cerchiamo ora di sciogliere la densa scrittura dei *Three dialogues*. Il primo, dedicato a Tal Coat, si interroga sul rapporto tra rappresentazione e natura, espresso in termini di compromesso variabile e Beckett, benché Tal Coat sia un artista non figurativo, vede in lui «a gain in nature».¹²⁸ Alla domanda di Duthuit, che chiede come sia possibile dal momento che in natura non esiste nulla di paragonabile a ciò che Tal Coat dipinge, Beckett risponde che per natura intende «a composite of perceiver and perceived, not a datum, an experience».¹²⁹ Il guadagno, benché ravvisabile, si rivelerebbe però come apertura all'interno di un compromesso già stipulato con la natura dall'intera generazione precedente. A questo punto Duthuit, che si è sempre espresso contro la logica di questo compromesso realista, non può che dissentire, sostenendo che «the global perception of Tal Coat is disinterested, committed neither to truth nor to beauty, twin tyrannies of nature. I can see the compromise of past painting, but not that which you deplore in the Matisse of a certain period and in the Tal Coat of today».¹³⁰ Beckett coglie immediatamente che il sotto-testo polemico richiamerebbe la convergenza verità-bellezza-natura per come si erano espresse nell'arte italiana e risponde:

What we have to consider in the case of Italian painters is not that they surveyed the world with the eyes of building-contractors, a mere means like any other, but that they never stirred from the field of the possible, however much they may have enlarged it. The only thing disturbed by the revolutionaries Matisse and Tal Coat is a certain order on the plane of the feasible.¹³¹

126Ivi, p. 103.

127Ivi, p. 106.

128Beckett, *Three Dialogues with Georges Duthuit*, in *Disjecta*, op. cit., p.142.

129Ibidem.

130Ivi, p. 143.

131Ibidem.

Mentre dunque i pittori italiani avrebbero esplorato soltanto il piano del possibile, di ciò che poteva essere rappresentato, Matisse e Tal Coat, attraverso la loro arte, avrebbero messo in questione il piano del fattibile: Beckett parla di questi artisti come di coloro che hanno forzato l'arte, che ne hanno verificato i limiti e che li hanno resi visibili, ma che rimangono comunque a meditare sulle possibilità di espressione. L'arte che auspicherebbe Beckett è

an art turning from it in disgust, weary of puny exploits, weary of pretending to be able, of being able, of doing a little better the same old thing, of going a little further along a dreary road.¹³²

Beckett auspica un'arte che si rivolga a una diversa forma di espressione:

The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express.¹³³

Una formula questa che, a posteriori, è diventata quasi un manifesto dell'intera produzione beckettiana: è la sintesi paradossale, per cui l'arte vive contemporaneamente di fallimento e di necessità di espressione, attraverso cui Beckett reinventa il compromesso tra rappresentazione e natura.

Echi di questa discussione, questa vera e propria competizione tra Beckett e Duthuit sul tema qui sintetizzato nei termini di un grado di compromesso, si trovano nella lettera che Beckett scrive a Duthuit il 9 giugno 1949, di cui si riportano lunghi passaggi:

[...] Je crois voire ce qui nous sépare [...]. C'est l'opposition possible-impossible, richesse-pauvreté, possession-privation, etc. etc. A ce point de vue les Italiens, Matisse, Tal Coat et tutti quanti sont dans le même sac, en chanvre supérieur, du côté de ceux qui, ayant, veulent encore, et, pouvant, davantage. Davantage de quoi? Ni de beauté, ni de vérité, d'accord, si tu veux [...], mais d'un rapport soi-le reste qui autrefois s'exprimait en termes de beauté et de vérité et qui maintenant cherche d'autres répondants, et ne le trouve pas, malgré des airs voulus de capharaüm, vide et périlclitation. L'affolement qui je crois volentiers authentique du Matisse de 1905 et du Masson d'aujourd'hui, des crises, à surmonter, mauvais moments à passer, même pas, substance de lutte héroïque. Tal Coat, tel qu'entrevu aujourd'hui, ça a une belle allure de renoncement. Je t'en fous. Une bien belle chose, une chose bien vraie. Disons-le une fois pour toutes, car moi je ne pourrai que m'enfoncer: on reste en plein championnat. Ce que tu reproches aux Italiens, au fond c'est un manque à gagner. Ils ont perdu leur temps, gaspillé leurs talents, à mettre une absurdité sur pied, une absurdité pernicieuse, qui empêche de vivre, de respirer. Pour moi ils ont seulement eu le tort de croire bien faire, peu importe par quel moyens. Tu opposes un temps quotidien, utilitaire, à un temps vital, de tripes, d'effort privilégié, le vrai. Tout ça revient à vouloir sauver une forme d'expression qui n'est pas viable. Vouloir qu'elle le soit, travailler pour qu'elle le soit, lui en donner l'air, c'est donner dans la même pléthore que depuis toujours, dans la même comédie. [...]

¹³²*Ibidem.*

¹³³*Ibidem.*

Existe-t-il, peut-il exister, ou non, une peinture pauvre, inutile sans camouflage, incapable de l'image quelle qu'elle soit, dont l'obligation ne cherche pas à se justifier? [...] Je ne pourrai jamais plus admettre que l'act sans espoir, calme de sa damnation.¹³⁴

Beckett, a differenza di Duthuit, non riesce a vedere negli artisti contemporanei amati dall'amico l'immagine pura, sottratta alla tirannia della bellezza e della natura. L'immagine, secondo lui, è ancora sottoposta alla tirannia del doversi giustificare, del doversi esplicitare in un rapporto con il mondo sensibile. È da questa tirannia che egli vorrebbe rifuggire: è questa forma di purezza artistica che egli chiama “atto senza speranza”.

Passiamo quindi al secondo dialogo, dedicato a Masson. In esso la riflessione ruota attorno al concetto di vuoto, una forma di astrazione dal reale, una ricerca di quiete che l'artista cercherebbe di riportare sulla tela. Per Duthuit si tratta di un'importante tensione espressa nel desiderio di sbarazzarsi della servitù dello spazio, senza però rinunciare agli oggetti: «Without renouncing the objects [...], he seeks to break through their partitions to that continuity of being which is absent from the ordinary experience of living».¹³⁵ Ma Masson, questa volta è lo stesso Duthuit ad ammetterlo, avrebbe doti tecniche che lo tengono in qualche modo legato alle forme di espressione dello stile classico, benché rimanga ammirevole la volontà di non fare della rappresentazione una forma di possesso sul reale.

Beckett insiste, si auspica qualcos'altro dall'arte, qualcosa che né Tal Coat né Masson sarebbero stati in grado di proporre fino a quel momento: smettere di interrogarsi sulle proprie possibilità espressive, uscire cioè dal regno del fattibile per lasciare spazio al paradosso di un'impossibilità di dipingere che sposa l'obbligo di dipingere. In quel marzo 1949, il 5 marzo precisamente, dalla casa di Masson, Duthuit scrive a Beckett:

Aujourd'hui en effet André [Masson] cherche, de compagnie de Tal Coat, à s'éloigner de la conception européenne (gréco-) scénique et policée du monde pour se remettre à une vision diffuse et découvrir, aux antipodes de “l'espace-limite”, un espace mouvant, changeant, actif, qui s'évanouirait, fleurirait, mûrirait, disons un espace humain... Je pourrais tenter d'expliquer le fait d'un commencement de libération de ces lieux inimaginables qu'on appelle le Temps et l'Espace, où ma dépouille mortelle est priée de sauter dérisoirement, là d'un moment semblable à un autre, ici d'une partie superposable et identique à un autre, et où je suis condamné à faire le singe jusqu'à l'extinction complète de ma petite réserve de forces, pendant que les savants s'y dilatent et s'y congratulent du succès de leurs opérations, pendant que les peintres, depuis les Grecs surtout, depuis la préhistoire, depuis je ne sais quand, y logent des abstractions, des concepts, dans lesquels on s'obstine à me présenter le fin fond de la réalité. Ils n'arrêtent pas le temps, puisqu'ils se placent dans un temps qui n'est qu'une succession d'arrêts, qui n'est qu'immobilité. Ils n'approfondissent pas l'espace pour s'en dégager et nous aider à en sortir, puisque leur espace ne compte ni pour le corps, ni pour le coeur ni pour une

¹³⁴*The Letters of Samuel Beckett*, vol. II, op. cit., pp. 164-165.

¹³⁵*Ivi*, p. 558.

pensée qui a ses racines dans le corps et le coeur.¹³⁶

Qualche giorno dopo, il 9 marzo, Beckett risponde con una lettera che è la più esplicita affermazione di che cosa sia per lui l'arte di Bram, anche negli aspetti che la rendono profondamente diversa da quella di Masson o Tal Coat. Egli pensa innanzitutto a Bram come a colui che rifiuta l'attitudine e la vita dell'«exilé béat», dell'esiliato compiaciuto, dell'artista cioè che rimarca continuamente la propria unicità senza accorgersi che per farlo ha bisogno, in primo luogo, di aderire a un gruppo che gliela riconosca. Ribadisce poi che in Bram egli vede espressa come in nessun altro la tensione fallimentare tra l'impossibilità di esprimere qualcosa insieme alla necessità di farlo. Ma soprattutto, troviamo in questa lettera una drastica rinuncia a un discorso che chiami ancora in causa, come aveva del resto fatto Duthuit, le categorie dello spazio e del tempo:

Finalement, pour reprendre un motif où je n'ai jamais su bien te suivre, je ne vois pas du tout comment un travail pareil peut accrocher des considérations sur le temps et l'espace, ni pourquoi, dans ces toiles qui nous font grâce de ces catégories, on serait tenu de les remettre, sous des espèces plus riantes que celles familières de la division, extensibilité, compressibilité, mesurabilité, etc., à l'infini. On connaît déjà de ces honorables tentatives de bonification. Et dire que le peintre, en enduisant une toile de couleurs, s'engage nécessairement dans la voie des relations spatiales et temporelles, me semble vrai uniquement pour celui qui n'a pas cessé de les faire intervenir sous la forme de rapports, ce qui n'est pas le cas de Bram, si j'ai bien bafouillé.¹³⁷

Insomma Bram è colui che si sottrae a ogni forma di rapporto, che sia spaziale o temporale, con un ipotetico esterno o un ipotetico interno. Nel terzo dialogo, a lui dedicato, Beckett scrive:

Others have felt that art is not necessarily expression. But the numerous attempts made to make painting independent of its occasion have only succeeded in enlarging its repertory. I suggest that van Velde is the first whose painting is bereft, rid if you prefer, of occasion in every shape and form, ideal as well as material, and the first whose hands have not been tied by the certitude that expression is an impossible art.¹³⁸

La grandezza di Van Velde starebbe quindi nel non soggiacere all'imperativo dell'espressione. Leggiamo il passaggio che segue:

B- Among those whom we can call great artists, I can think of none whose concern was not predominantly with his expressive possibilities, those of his vehicle, those of humanity. The assumption underlying all painting is that the domain of the maker is the domain of the feasible. The much to express, the little to express, the ability to express

136Duthuit collection; estratto pubblicato in R. Labrusse, *Extraits de la correspondance entre Georges Duthuit et Samuel Beckett*.

137*The Letters of Samuel Beckett*, vol. II., op. cit., p. 137.

138Beckett, *Disjecta*, op. cit., p. 561.

much, the ability to express little, merge in the common anxiety to express as much as possible, or as truly as possible, or as finely as possible, to the best of one's ability. What ...

D- One moment. Are you suggesting that the painting of van Velde is inexpressive?

B- (*a fortnight later*) Yes.¹³⁹

Beckett esita parecchio, ben due settimane dice la didascalia, ma poi arriva a dire che l'arte di Van Velde è inespessiva, dal momento che si sottrae a quei due paradigmi estetici che accomunano l'arte di tutti i tempi: il rapporto con il possibile e il rapporto con il fattibile. Beckett sa bene di rischiare parecchio con queste affermazioni, di sbilanciarsi al punto di rendersi incomprensibile e, ancora nella lettera del 28 giugno, a proposito del passaggio appena riportato scrive:

Pour moi, c'est la seule réponse possible. Répondre, comme j'ai déjà eu la lâcheté de le faire, qu'elle exprime l'impossibilité de rien exprimer, c'est le ramener tambour battant au bercail.

Parce que j'ai la frénésie d'aménager pour moi-même une situation littéralement impossible, ce que tu appelles l'absolu, voilà que je l'y colle à mes côtés.¹⁴⁰

Beckett sembra sottilmente affermare che molte delle riflessioni estetiche che ritroviamo nei *Three Dialogues* non sono altro che riflessioni scaturite da una personale riflessione per la propria estetica letteraria: l'ennesima conferma di come il mondo dell'arte sia in costante dialogo con il mondo letterario.

Se grazie al rapporto con Duthuit possiamo capire lo sguardo che Beckett gettava sull'arte contemporanea, è importante anche capire il suo rapporto con l'arte dei secoli precedenti. Osservando i quadri dell'immaginaria galleria che abbiamo costruito, si sarà notato che la maggior parte delle lettere di cui si sono riportati stralci a commento delle opere aveva per interlocutore Thomas MacGreevy. Dalla corrispondenza con quest'ultimo, precedente a quella con Duthuit, emerge infatti, se non una vera e propria conoscenza, almeno l'enorme curiosità di un giovane Beckett per il mondo dell'arte. Nei viaggi giovanili attraverso musei e collezioni private, l'interlocutore preferito è proprio MacGreevy (1893-1967), l'amico irlandese che conosce nel gennaio del 1927 quando lo sostituisce come Lettore di inglese all'Ecole Normale Supérieure a Parigi. Appassionato d'arte, è lui a dare molti suggerimenti in quell'ambito a Beckett, così come è sempre lui ad introdurlo nei circoli letterari di Parigi, Londra e Dublino, dove insieme hanno modo di frequentare James Joyce, Richard Aldington, Jack B. Yeats. MacGreevy, poeta, critico e storico dell'arte, assume la direzione della National Gallery di Dublino dal 1950 al 1963; la sua grande passione è l'arte italiana ed è sicuramente attraverso il filtro delle sue idee e dei suoi gusti che

¹³⁹*Ibidem*.

¹⁴⁰*The letters of Samuel Beckett*, vol. II, op. cit., p. 168.

Beckett si avvicina ad essa.¹⁴¹ In una conferenza del 1963, la cui trascrizione è disponibile online,¹⁴² MacGreevy ripercorre la storia dell'arte italiana attraverso alcuni dei capolavori della National Gallery of Ireland e ne riconosce la grandezza, a partire da Giotto, in un naturalismo religioso che descrive in questi termini:

[...] what Giotto did was to create space around his figures. He made them three-dimensional. In what is generically referred to as the Byzantine style, which flourished before his time, the figures, usually of sacred personages, tended to be symbolised ideas rather than fully worked out representations of human beings. [...] what Giotto did was to move from religious idealism, not to the vulgarity of realism, but to religious naturalism.¹⁴³

Proprio a proposito dell'arte italiana, si apre un abisso tra le idee di MacGreevy e l'avversione espressa a più riprese da Duthuit. Beckett, che sicuramente non condivide la passione per l'arte italiana ai livelli di MacGreevy (la sua prima passione erano gli Olandesi del Seicento), avrebbe senz'altro subito in parte l'influsso di Duthuit in questione di gusti, ma le conoscenze giovanili di arte italiana, sedimentate nella memoria, abbiamo visto quanto poi ritornino in tutta la produzione. Rispetto all'approccio più filosofico che emerge dallo scambio con Duthuit, nelle lettere tra Beckett e MacGreevy si coglie uno sguardo rivolto all'opera atto a metterne in luce aspetti che diremmo più "stilistico-formali": il trattamento del chiaro-scuro, la disposizione posturale delle persone rappresentate nelle opere, gli effetti coloristici. Le lettere sono la risposta di Beckett alle indicazioni di MacGreevy che gli suggeriva di visitare certi musei, di guardare con particolare attenzione certe sale; ma in questo scambio epistolare troviamo anche i consigli che Beckett dava a MacGreevy con i giudizi sulle opere migliori e quelle peggiori che incontra nei suoi viaggi. Stupisce la particolare sensibilità beckettiana per gli allestimenti, al punto che spesso il soggetto della lettera è proprio la disposizione delle opere nelle sale espositive e, in particolar modo, l'elencazione dei disagi dello sguardo e della fruizione: un'ecfrastica questione di sguardi.

1.4. La costruzione dello spazio scenico

Quando Beckett inizia a scrivere *En attendant Godot*, nell'ottobre 1948, Duthuit è, ancora una volta, l'interlocutore preferito su vari fronti. Per quanto riguarda il rapporto con le riflessioni estetiche che

141 MacGreevy ebbe rapporti importanti con l'Italia. Nel 1955 gli fu assegnato il riconoscimento di Cavaliere Ufficiale al Merito della Repubblica Italiana. Fu sempre lui, per esempio, ad organizzare l'esposizione di alcune opere di Jack B. Yeats alla Biennale di Venezia nel 1962 e nel 1963 il ministero italiano per gli affari esteri gli assegna la Medaglia d'Argento per meriti culturali.

142 Il discorso, *Some Italian Picture in the National Gallery of Ireland* si trova in www.macgreevy.org.

143 *Ivi*.

abbiamo finora seguito, saranno particolarmente interessanti le considerazioni sulle possibilità di allestimento. Il 28 ottobre 1948, Beckett scrive:

Cela m'a fait du bien de vous parler de ma pièce, en bafouillant. J'ai fort bien compris ce que vous avez dit au sujet des accessoires. Cela m'aidera, m'a déjà aidé. Je les vois d'une iniquité plus grande que nature. A l'ombre dérisoire d'un arbre pas même foutu de vous pendre.¹⁴⁴

I due dovevano aver chiacchierato delle scenografie, dell'uso degli oggetti, degli arredi di scena e Beckett giunge alla conclusione che fossero di una “iniquità più grande di quelli della natura” (più iniqui della loro stessa natura), quasi un'illusione alla seconda. L'albero a cui non ci si può nemmeno impiccare è l'albero di *En attendant Godot* che Beckett cita in tutta la sua essenza puramente teatrale: la sua ombra è derisoria perché è un albero finto, è un albero che non dà all'uomo le risposte di cui ha bisogno. Quasi a dire che mentre i drammi umani messi in scena sono veri, il decoro non può che essere finto oppure, nell'ottica di un dichiarato divorzio tra l'uomo e la natura, l'albero sarebbe il residuo di una realtà se non ostile all'uomo, in ogni caso lontana e disinteressata alle sue frustrazioni.

Questa lettera si concentra dunque sulla costruzione della scena, un argomento che Beckett sentiva di dover trattare con uno storico dell'arte ed è proprio in questa lettera che accenna, per la prima volta, alla *pièce* che lo avrebbe reso celebre nel mondo. Nel gennaio del 1951 la riflessione continua in questi termini:

Franchement je suis tout à fait contre les idées de Stael sur le décor, peut-être à tort. Il voit ça en peintre. Pour moi c'est de l'esthétisme. On a fait du décor de ballet et de théâtre, à leur grand dommage je crois, une annexe de la peinture. C'est du Wagnérisme. Moi je ne crois pas à la collaboration des artes, je veux un théâtre réduit à ses propre moyens, parole et jeu, sans peinture et sans musique, sans agréments. C'est là du protestantisme si tu veux, on est ce qu'on est. Il faut que le décor sorte du texte, sans y ajouter. Quant à la commodité visuelle des spectateurs, je la mets là où tu devines. Crois-tu vraiment qu'on puisse écouter devant un décors de Bram, ou voir autre chose que lui? Dans Godot c'est un ciel qui n'a de ciel que le nom, un arbre dont ils se demandent si c'en est un, petit et rabougri. J'amerai voir ça foutu n'importe comment, sordidement abstrait comme la nature l'est, pour les Estragons et Vladimir, une calvaire à sueurs et à poissons, où quelquefois il pousse un navet, se creuse un fossé. Rien de tout, ça n'exprime rien, c'est de l'opaque qu'on n'interroge même plus. Tout spécifisme formel devient impossible. S'il faut absolument savoir où ils sont, (car à mon avis le texte le dit suffisamment) que le parole s'en charge, de ça aussi, au moyen d'étiquettes, ou mieux encore (mais Blin semble contre) par annonce orale: “Voilà, il paraît que ça c'est le ciel, tout ça, et ce machin-là, c'est un arbre, paraît-il.” Indigence, nous ne la dirons jamais assez, et décidément la peinture en est incapable. Ne m'en veuille pas de ces déballage qui doit d'agacer, je te parle à tripes ouvertes.¹⁴⁵

144 *The letters of Samuel Beckett*, vol. II, op. cit., p. 107.

145 *Ivi*, p. 216.

In una riflessione che esplicita il rapporto tra arte visiva e messa in scena, Beckett definisce il “decoro” della scena un di più, un “wagnerismo”. Benché Beckett abbia collaborato con molti artisti per la messa in scena delle sue opere, non da ultimo Giacometti, a questa altezza, non considera possibile la collaborazione delle arti in scena. Questo non significa che non si interroghi sulla materia visuale di pertinenza storico-artistica, ma significa piuttosto che cerca di risolvere gli interrogativi che si pone con i mezzi del teatro. Il “decoro” deve nascere dal testo e Beckett arriva ad ipotizzare che la costruzione della scena possa essere assunta da alcune battute dei personaggi, come dire che didascalie *dette ad alta voce* potrebbero dipingere la scena, facendo in modo che lo spettatore si costruisca un'immagine mentale. All'inizio degli anni '50, ragionando su *Godot*, il testo che, a ben guardare, è tra i più ricchi (l'aggettivo va evidentemente contestualizzato rispetto all'intera produzione beckettiana) di elementi scenici dell'intera produzione, Beckett immagina comunque un teatro spoglio, fatto di parole e gesti e null'altro. Concludendo la lettera, anzi, rincara la dose:

C'est un spectacle bien sûr, le théâtre, mais pas d'un endroit. Ce qui s'y fait se ferait aussi bien, ou aussi mal, n'importe où ailleurs, sans parler de ce qui s'y dit. Déjà gosse j'ai souffert mort et passion en écoutant mon prof de français parler à longueur de cours des décors d'époque de la Comédie du Palais, et je me disais, si c'est ça le théâtre ... Je sais que tu ne veux pas parler de choses pareilles, mais au fond, c'est le même principe, celui de l'épaulage, des effets de manche pétrifiés. Comme on a toujours écrit contre la faiblesse du mot et tonné contre celle du corps. Mais me voilà au bord de mes vieilles rengaines.¹⁴⁶

Il teatro insomma non ha bisogno di decorazioni, non deve agghindarsi per riuscire bene, deve piuttosto ripulirsi dagli orpelli che distraggono lo spettatore e concentrarsi sullo specifico potenziale di parola e gesto in scena. Sarà forse da attribuire a queste idee la riduzione della gamma di colori che salgono in scena a una dominante che dal bianco arriva al nero, passando per sfumature di grigio: coerentemente cioè a un'idea di teatro non agghindato, il teatro beckettiano è un teatro di grigi, di zone d'ombra alternate a parti in luce, che costruiscono spazi sui quali l'occhio non scorre mai uniformemente. Questa costruzione chiaroscurale della scena richiama i pittori settecenteschi amati da Beckett,¹⁴⁷ mentre l'emersione di tratti e forme scuri su fondi chiari rimanda, per altri

¹⁴⁶Ivi, p. 217.

¹⁴⁷Queste affermazioni sul colore sono vere per la gran parte del teatro beckettiano, ma ci sono dei drammi in cui il colore è non solo presente, ma quasi ostentato, portando agli estremi una realtà coloristica di matrice espressionista. È il caso di *Happy days*. In un recente articolo apparso sull'edizione on-line del *Guardian*, Knowlson, interrogandosi sulla fonte visiva che avrebbe ispirato l'immagine di questa donna semi-interrata in una collinetta, ripercorre un vasto immaginario che va dai traditori dei parenti e della patria danteschi, immersi quasi completamente nella ghiaccia del Cocito (canto XXXII) – immagine ripresa dall'illustrazione di Doré; a un *Nudo a mezza figura* di Kirchner che senz'altro Beckett conosceva; dagli ultimi fotogrammi del film surrealista *Un chien Andalou* (1929), nei quali due donne sono sepolte nella sabbia fino alla vita; a una serie di ritratti fotografici surrealisti di Angus McBean. Recentemente però lo studioso dice di essere incappato in un'altra opera pittorica che potrebbe essere la

studiosi, a forme d'arte contemporanea. Anche in *Eh Joe, play for television*, l'unica indicazione coloristica riguarda i capelli grigi dell'uomo. Rifacendosi alla produzione di Stoccarda (Stuttgard production), forse la più vicina alla concezione originaria di Beckett, Jessica Prinz osserva quanto segue:

Further, the deep shadows in Joe's face created by extreme contrast of dark and light resemble an expressionist woodcut, *Prophet* for instance. Joe's face, like woodcut, is constructed by sharp contrast between black and white. Joe's long gown becomes an abstract pattern eminscent of Munch's *The Kiss*. In both cases the human figure loses its contours to become an abstract form instead.¹⁴⁸



Emil Nolde, *Prophet*, 1921. New York, Museum of Modern Art

Il *Prophet* è un'opera del 1912 di Emil Nolde, come Munch, esponente dell'espressionismo tedesco che Beckett apprezzava molto. Il volto di Joe è paragonato a quest'opera di Nolde in cui la forma di un volto, forse il volto di Cristo, esce dalla materia in tutta la disperazione di un gesto semplice ma netto e in bianco e nero: la figura perde il contorno, lasciando spazio all'emergere di una forma.

vera fonte di ispirazione per *Happy Days*, il *Projet Pour un Monument à WC Fields* di Max Ernst (1957), rispetto a quelle elencate finora, un'opera molto colorata. Scrive Knowlson: «Given the unusual light-filled setting of *Happy Days* and its preoccupation with the element of fire, it was the brightness of the colours of the Ernst painting, especially its fiery reds, that struck me. *Happy Days* is, after all, the only play by Beckett that has any bright colours». Lo studioso dimostra poi attraverso quali vie Beckett avrebbe potuto conoscere l'opera. Winnie è rappresentata in una situazione lontana dalla realtà eppure parla e agisce come se non ci fosse nulla di strano e il colore sembra intervenire proprio lì dove l'immagine è più irreali, meno riconducibile all'abitudine visiva del mondo in cui viviamo, quasi fosse il tentativo di dare naturalezza e "realismo" a una visione surreale. Si veda: <http://www.theguardian.com/stage/2014/jan/21/samuel-beckett-happy-days-half-buried-woman>.

¹⁴⁸Jessica Prinz, *Resonant Images: Beckett and German Expressionism*, in AAVV *Samuel Beckett and the Arts. Music, Visual Arts and Non-Print Media*, edited by Lois Oppenheim, 1999, p. 163.

Beckett lavorava con un attore eppure, con l'uso delle luci e di uno spietato bianco e nero, trasforma la materia umana, quel volto quasi immobile su cui si concentra, in qualcosa di diverso: la telecamera e la voce-off, scrutando Joe, indagano un universo interiore di ricordi e tormenti, di cui restano poche tracce, pochi segni neri a dare l'immagine di una forma che si sta perdendo.

Ancora di matrice espressionista soprattutto nell'enfatico uso del bianco e nero in chiave anti-realistica, è *Footfalls*, in particolar modo guardando le immagini delle messe in scena curate da Beckett per la produzione inglese del 1976 e per quella francese del 1978. Sulle attrici, Billie Whitelaw e Delphine Seyrig, veniva calato un vero e proprio abito espressionista:

The photographs of these productions look like expressionist paintings: make-up, gesture, costume combine to produce a very expressionist "feel". Both Whitelaw and Seyrig are dressed in tatters, so the emphasis is on head and hands, as a Kokoschka's portrait of August Forel. The faces of both actresses are skeletal, much like Erich Heckel's *Nude*. Bony hands clasp shoulders and chest in a gesture of despair and anxiety. The photograph of Billie Whitelaw (by Martha Swope) catches the actress with her mouth open, resembling nothing so much as Munch's *The Scream*.¹⁴⁹



Beckett, *Footfalls*, 1976

Si noterà, dall'immagine, un aspetto inusuale del trucco, una formulazione espressionista della visione di un'umanità che porta segni esteriori di una drammaticità interiore: i fasci di nervi sulle mani dell'attrice e alcune rugose insenature della pelle sono evidenziati da una matita nera che ne segue i contorni. Un quadro espressionista, probabilmente, non farebbe che portare sulla tela quegli stessi tratti. La scelta dei bianchi e dei neri va dunque intesa nella direzione di un teatro semplificato e autosufficiente in questa semplicità di forme e di sottili sfumature di colore.

Nel 1981 Beckett scrive per la scuola di Danza di Stoccarda *Quad*, una partitura ritmica di

149Ivi, p. 164.

movimenti ripetuti lungo linee invisibili e traiettorie geometriche sul quadrato della scena, per quattro danzatori. La versione originale prevedeva che ad ognuno dei danzatori corrispondesse un colore, nel costume e nella luce: «Each player has his particular colour corresponding to his light. 1 white, 2 yellow, 3 blue, 4 red».¹⁵⁰ Per la versione che andò in onda nell'ottobre 1981, con la regia dello stesso Beckett, fu presa però un'importante decisione: lo “scenario” originale a colori, con i passi ritmati dal suono delle percussioni, doveva essere seguito da una replica della ripresa, ma in bianco e nero, con il solo rumore dei passi. Quando vide l'effetto delle due versioni in successione, Beckett, entusiasta, disse che la seconda versione, quella in bianco e nero (*Quad II*) sembrava aver luogo «ten thousand years later».¹⁵¹ Beckett senz'altro non pensava a un futuro incolore, ma a una sorta di atemporalità lanciata in avanti, data dalla sottrazione di un ulteriore elemento identificativo, il colore.

A una scena che si costruisce per sottrazione di elementi, corrisponde, quasi paradossalmente, una sempre più meticolosa definizione dei residui di visione in un apparato didascalico di cui in seguito si dirà. In una spazialità che sempre più allude alla desolazione del deserto, cioè, il dettaglio emerge con maggior vigore a far cogliere linee essenziali delle esistenze portate in scena.¹⁵² Dal deserto affiora l'oggetto e l'uomo che si definisce in base ad esso. L'allusione a questa spazialità si ha non solo in un'opera come *Acte sans parole I* (1956), la cui didascalia d'apertura recita «Desert. Dazzling light»,¹⁵³ ma basterà pensare all'ambiente immobile e silenzioso, desertico appunto, che circonda Vladimir e Estragon in *En attendant Godot*, per capire quanto ne fossero impregnate le scene beckettiane. Ma la desolazione desertica è presente anche in uno spazio ben definito come il bunker in cui si svolge *Fin de partie*:

NELL On voyait le fond.

HAMM (*excédé*) Vous n'avez pas fini? Vous n'allez donc jamais finir? (*Soudain furieux*) Ça ne va donc jamais finir! (*Nagg plonge dans la poubelle, rabat le couvercle. Nell ne bouge pas.*) Mais de quoi peuvent-ils parler, de quoi peut-on parler encore? (*Frénétique*) Mon royaume pour un boueux! (*Il siffle. Entre Clov*) Enlève-moi ces ordures!

Clov va aux poubelles, s'arrête.

NELL Si blanc.

HAMM Quoi? Qu'est-ce qu'elle raconte?

¹⁵⁰Beckett, *Quad*, in *The Complete dramatic Works*, op. cit., p. 452.

¹⁵¹Knowlson, *Damned to Fame*, op. cit., p. 593.

¹⁵²Cascetta legge lo spazio desertico come un simbolo che Beckett avrebbe derivato dalla lettura della Bibbia. Si veda Annamaria Cascetta, *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Firenze, Le Lettere, 2000, p. 91.

¹⁵³Beckett, *Act sans parole I*, in *The Complete Dramatic Works*, op. cit., p. 203.

Clov se penche sur Nell, lui tâte le poignet.

NELL (*bas, à Clov*) Déserte.

Clov lui lâche le poignet, la fait rentrer dans la poubelle, rebat le couvercle, se redresse.

CLOV (*retournant à sa place à côté du fauteuil*) Elle n'a plus de pouls.

HAMM Oh pour ça elle est formidable, cette poudre. Qu'est-ce qu'elle a baragouiné?

CLOV Elle m'a dit de m'en aller, dans le désert.¹⁵⁴

Quel “Déserte” che Nell rivolge a Clov, contiene l'ambiguità tra il sostantivo (deserto) e l'imperativo (diserta). Clov è spinto ad andare nel deserto, ma a ben guardare è la stessa situazione in cui si trova ad essere desertica, come il mondo dentro e fuori dal bunker: per lui non c'è soluzione perché disertare significa comunque rimanere nel deserto.

Nella scena desertica, nello spazio vuoto, oggetti e “pezzi umani” tenderanno sempre più ad occupare piccoli spazi periferici della scena. La desertificazione scenica avviene orizzontalmente (pochi oggetti sparsi sul palco) o verticalmente (immagini isolate che emergono dal buio: l'esempio più chiaro è *Not I*).

Quanto detto finora ha a che fare con la spazializzazione della scena teatrale, ma c'è anche un altro deserto che si distende parallelo al primo: quello che potremo definire il deserto della voce.

Winnie, in *Happy days*, per almeno tre volte, lamentando il fatto di non avere quasi mai una risposta da Willie, mette in relazione la sua situazione di voce sola con quella di un deserto. Scegliamo di riportare i tre passi nella versione francese del 1963 in cui Beckett traduce la parola *wilderness*, che usa nell'originale inglese di un anno prima, con *désert*:

WINNIE [...] Ah oui, si seulement je pouvais supporter d'être seule, je veux dire d'y aller de mon babil sans âme qui vive qui entende. (*Un temps.*) Non pas que je me fasse des illusions, tu n'entends pas grand'chose, Willie, à Dieu ne plaise. (*Un temps.*) Des jours peut-être où tu n'entends rien. (*Un temps.*) Mais d'autres où tu réponds. (*Un temps.*) De sorte que je peux me dire à chaque moment, même lorsque tu ne réponds pas et n'entends peut-être rien, Winnie, il est des moments où tu te fais entendre, tu ne parles pas toute seule tout à fait, c'est à dire dans le désert, chose que je n'ai jamais pu supporter- à la longue. (*Un temps.*) C'est ce qui me permet de continuer, de continuer à parler s'entend.¹⁵⁵

O ancora:

Oh sans doute des temps viendront où je ne pourrai ajouter un mot sans l'assurance que tu as entendu le dernier et puis d'autres sans doute d'autres temps où je devrai apprendre à parler toute seule chose que je n'ai jamais pu supporter un tel

¹⁵⁴Beckett, *Fin de partie*, op. cit., pp. 36-37.

¹⁵⁵Beckett, *Oh les beaux jours*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963-1974, pp. 26-27.

désert. (*Un temps.*)¹⁵⁶

Infine, quasi in apertura del secondo atto, dice:

Je pensais autrefois... (*un temps*)... je dis, je pensais autrefois que j'apprendais à parler toute seule. (*Un temps.*) Je veux dire à moi-même le désert. (*Sourire.*) Mais non. (*Sourire plus large.*) Non non. (*Fin de sourire*) Donc tu es là. (*Un temps.*)¹⁵⁷

Nella percezione di Winnie, il deserto passa dall'essere un ambiente esterno di disperante solitudine, che mal sopporta, a una condizione interiore. Il linguaggio si semplifica e opera sintesi che spostano inaspettatamente i termini della questione: accettare di non avere qualcuno che presti orecchio alle sue parole, significa per Winnie accettare di parlare al deserto. *Happy days* è del resto il dramma della voce sola: è per la paura della landa deserta, esteriore e interiore, che ci si appiglia ad ogni suono, ad ogni rumore, persino ad ogni oggetto. La voce sola, temendo il deserto, cerca disperatamente un ascoltatore e, se non lo trova, si vede costretta a moltiplicare se stessa in tante voci.

En attendant Godot, *Act sans parole I* e *Happy days* sono gli unici drammi ambientati all'aperto e la spazialità assume le fattezze di un deserto non meno opprimente degli ambienti claustrofobici quali possono essere il bunker di *Fin de partie* che tanto ricorda l'interno di *Eh Joe*, due luoghi che, benché rimandino a un immaginario ben conosciuto dal pubblico, diventano vere e proprie distorsioni dello spazio vitale, in cui tutto è grigio e senza vita: nel caso del primo dramma le finestre sono troppo alte, l'unico quadro è rovesciato e non ci sono oggetti a caratterizzare l'ambiente; nel caso di *Eh Joe* la stanza è asettica, ogni cosa è ricoperta da tendaggi, quasi gli oggetti fossero corpi morti all'obitorio, esattamente come Hamm e i bidoni della spazzatura all'inizio di *Fin de partie*.

Dalla potenziale infinitezza dello spazio desertico, si passa quindi alla limitazione dello spazio che dall'inizio degli anni '60 tende a farsi sempre più circoscritto e controllato. Beckett non teme di scardinare l'abituale visione scenica, costringendo l'occhio dello spettatore a mutamenti di scala e nuove prospettive: in questo processo è senz'altro la luce a delimitare ulteriormente la scena. Luce e buio definiscono spazi e possibilità espressive: il cono di luce sopra la scrivania di Krapp, quello sulla panchina di *Come and go*, per esempio, costringono lo spettatore a porsi una domanda su cosa ci possa essere in quel buio, luogo indefinito che moltiplica le possibilità poetiche della scena in luce. Ma l'immaginazione beckettiana non dà forma a sequenze di immagini capaci di produrre

156Ivi, p. 34.

157Ivi, pp. 60-61.

narrazione: la luce isola un'immagine singola che si “stacca” dal buio e vive un ulteriore isolamento. Lo spazio scenico, delimitato e definito per natura, si trova ad essere ulteriormente scisso, diviso: una forma di prigionia alla seconda anche del racconto che non può che alludere a qualcosa che, nel buio, rimarrà inesplorato e forse addirittura inesistente. Come scriveva Barthes, riprendendo un passaggio già citato in precedenza, qualsiasi quadro è un taglio della visione, «un *découpage* pur, aux bords nets, irréversible, incorruptible, qui refoule dans le néant tout son entour, innommé, et promeut à l'essence, à la lumière, à la vue, tout ce qu'il fait entrer dans son champ».¹⁵⁸

La delimitazione interna allo spazio scenico comporta una riduzione della possibilità del movimento, al punto che diremo che l'immagine concentrata nello spazio ridotto tende all'immobilismo o alla ripetizione ossessiva di alcuni gesti. Prendiamo come esempio proprio *Footfalls*, la pièce del 1975 scritta per Billie Withelaw che la portò in scena nel maggio 1976 al Royal Court Theatre di Londra. Una donna vestita di un lungo mantello grigio e cencioso cammina in un'area definita del palco, secondo schemi regolari di andata e ritorno ritmicamente udibili e descritti precisamente dall'apparato didascalico. Quelle che seguono sono le didascalie che definiscono una vera e propria pista luminosa in scena, prigionia dalle sbarre invisibili:

Strip: downstage, parallel with front, length nine steps, width one metre, a little off centre audience right.

[...]

*Lighting: dim, strongest at floor level, less on body, least on head.*¹⁵⁹

All'interno di questa pista May fa i suoi passi, prima dialogando con la voce fuori scena della madre; poi immobile o muovendosi sulle parole di una sorta di monologo della madre che commenta la situazione della figlia; poi su un suo monologo e infine lasciandosi inglobare dal buio da cui era apparsa, senza darsi possibilità vitale. L'area rettangolare illuminata è una sorta di soglia di un io incarcerato, incapace di darsi una storia. L'unico possibile germe narrativo lo si potrebbe trovare nel monologo di May, lì dove la donna racconta di un episodio che aveva visto coinvolta una certa Amy (anagramma del suo nome) che aveva negato alla madre, una certa signora Winter, di aver risposto Amen alle battute del sacerdote durante il Vespro. Amy avrebbe detto alla madre di non essere stata presente al Vespro, mentre la madre affermava con certezza di averla sentita rispondere Amen. May sta forse parlando di sé alla terza persona e come già per Bocca in *Not I* (1972) la sua incapacità di parlare di sé è incapacità di riconoscersi in un io. Beckett costruisce la prigionia scenica di una presenza che scandisce lo spazio e il tempo con i suoi passi; il testo stesso ha il ritmo, nei giochi di allitterazioni e ripetizioni, di continue andate e ritorni che non spostano di

¹⁵⁸Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, op. cit., pp. 86-87; cfr nota 37.

¹⁵⁹Beckett, *Footfalls*, in *The Complete dramatic Works*, op. cit., p. 399.

un centimetro la questione. La delimitazione dell'area luminosa sulla scena non fa altro che rendere concretamente visibile la delimitazione dello spazio testuale: fuori dalla pista luminosa non c'è nulla, dentro solo un'ossessione.

Il tema dell'imprigionamento, declinazione dell'immagine obbligata dentro il perimetro della cornica, imprigionamento prima mentale e poi reso concretamente nello spazio della scena, pervade l'opera teatrale beckettiana e, come Knowlson ricorda, quando Beckett iniziò a farsi regolarmente carico della messinscena delle sue opere, aveva la tendenza a fornire indicazioni in direzione di questo tema. Nelle note per la produzione di *Waiting for Godot* allo Schiller Theatre, nonostante il dramma si svolga in esterno, Beckett scriveva per esempio che «the general effect of moves especially Vladimir's though apparently motivated that of those in a cage».¹⁶⁰ O ancora leggiamo:

As a director, Beckett underlined this aspect of his writing while again seeking not to make it too explicit. He wrote, for instance, to Rick Cluchey when he was about to play Krapp in Berlin under his direction that 'he should make the things his own in term of incarceration, for example. Incarceration in self. He escape from the trap of the order, only to be trapped in self.' He told Hildegard Schmahl when they were rehearsing *Footfalls* together that as May she was 'totally encapsulate within herself'. Seen through the filter of Beckett's own productions, Lucky's dance, 'The net', expresses in a dramatically arresting way a much wider view of man as a prisoner of life, imprisoned either in dependence or in loneliness. It was a chilling view of human existence but it was authentic and it was deeply felt.¹⁶¹

La prima forma di prigionia a cui Beckett pensava doveva avere a che fare con l'incarcerazione dell'uomo in se stesso. L'uomo prigioniero della sua stessa vita viene messo in scena da Beckett nelle sue possibilità estreme, fino ad arrivare a quelle forme di “prigionie vocali” che scindono l'io rendendolo irriconoscibile o insopportabile a se stesso, come avviene in *Krapp*, in *Not I*, in *That time*, ma anche in *Company* e in altre prose più tarde. Il personaggio beckettiano crea attorno a sé uno spazio di sicurezza che diventa, nel giro di poco, la gabbia che stringe la sua mente: una prigione mentale finisce per occupare lo spazio fisico della scena o, meglio, diventa la scena stessa. Lo spazio carcerario diventa quindi uno specifico dispositivo della visione e Giancarlo Cauteruccio, che negli ultimi decenni ha presentato in Italia forse le più interessanti messe in scena dell'opera di Beckett, a proposito del suo lavoro per *Finale di partita*, scrive:

Nel mio *Finale di partita* volevo osservare i personaggi nella scena come cavie di un esperimento. In fondo essi sperimentano la conclusione, la fase finale di quella partita che è l'esistenza, diventano nel mio allestimento veri e propri reclusi nella cella dei condannati a morte, ma anche nella gabbia dei criceti, delle cavie. Ecco dunque ogni loro

¹⁶⁰In *Preliminary Schiller Theatre notebook*, MS 1396/4/3, facing p. I, archive of the Beckett International Foundation, University of Reading, in John Haynes, *Images of Beckett*, photographs by John Haynes, texts by James Knowlson, Cambridge, CUP, 2003, pp. 138-139.

¹⁶¹*Ibidem*.

azione posta sotto osservazione attraverso un sistema di telecamere a circuito chiuso, per osservarne i comportamenti. Otto microcamere a infrarossi controllavano tutta la scena. Una scena videosorvegliata che gli spettatori potevano osservare in ogni particolare. E così come Beckett si lascia affascinare dalla lente di ingrandimento con la quale Winnie lancia il suo sguardo verso il mondo, io ho utilizzato videocamere grandangolari per deformare la percezione della realtà, come avviene anche in certa pittura. La poltrona di Hamm per esempio richiama l'opera di Francis Bacon. Nel trattamento in tempo reale le immagini video mutavano in immagini pittoriche, una pittura digitalizzata, ovviamente.¹⁶²

A Roma, presso la Casa dei Teatri, si è svolta (6 novembre 2013-26 gennaio 2014) una mostra a cura di Yosuke Taki, dal titolo *Prigionie (in)visibili. Il teatro di Samuel Beckett e il mondo contemporaneo*. Cercando nell'opera beckettiana il senso di “un'umanità inconsapevolmente imprigionata”, fotografie, installazioni, video e riflessioni accompagnano il visitatore in un'immersione nell'ambiente claustrofobico beckettiano.¹⁶³ Negli intenti del curatore, leggere Beckett attraverso la metafora della “prigione” non significa fornire una delle molte letture intellettualistiche della sua opera ma, al contrario, significa centrare il cuore di una realtà molto concreta in un luogo come il carcere in cui chi legge Beckett non vi trova nulla di “assurdo”. È questa la prima chiave di lettura della mostra, mentre la seconda, su cui si insiste molto, ma che lascia comunque in parte perplessi, sembra essere il tema dell'inconsapevolezza: i personaggi beckettiani sarebbero una riproduzione perfetta, anche nelle forme più astratte, delle prigionie fisiche e mentali in cui ogni uomo è costretto (o si costringe) senza esserne conscio. Non c'è dubbio che chi da sempre dimostrò una sensibilità particolare per l'opera di Beckett furono i detenuti, a partire dagli ergastolani di San Quintino (Contea di Marin, California) che, senza bisogno di chiavi

162Alfonso Amendola, Gabriele Frasca, Antonio Iannotta (a cura di), *Nero chiaro. Lo spazio beckettiano e le messe in scena di Giancarlo Cauteruccio*, Roma, Editoria&Spettacolo, 2010, p. 55.

163In mostra si trovano le testimonianze (testi, fotografie, materiali di sala) delle principali messe in scena delle opere di Beckett all'interno di istituti penitenziari italiani: Gianfranco Pedullà, nella Casa Circondariale di Arezzo, nel 2004, mette in scena *L'Apocalisse secondo Beckett – ovvero scivolare su una buccia di banana e riderne crudelmente*, uno spettacolo con brani da *Aspettando Godot*, *L'ultimo nastro di Krapp*, *Catastrofe* e qualche passaggio shakespeariano (per esempio il celebre dialogo tra Gloucester e Edgar in *Re Lear* che ricorda *Finale di partita*); Claudio Collovà, con i ragazzi del Centro di Giustizia Minorile di Palermo, dà vita a *Eredi. Uno spettacolo da Beckett a Magritte* (1998), per comporre il quale il regista parte da *Il mese delle vendemmie* di Magritte, un'opera che egli sente pregna di potenzialità teatrali e molto beckettiana; Giorgia Palombi, nel Carcere di Secondigliano di Napoli, dà forma a uno spettacolo molto interessante dal titolo *Becker e Godò* (2012), che mette in scena l'esplorazione, da parte dei detenuti e con le chiavi di lettura fornite loro da precise esperienze di vita, della figura di Beckett e della sua opera; infine la mostra ricorda il lavoro, più celebre forse rispetto agli altri citati, di Armando Punzo con la Compagnia della Fortezza di Volterra, *Un silenzio straordinario*, ispirato a *L'ultimo nastro di Krapp* (2008). Le esperienze a cui si è fatto cenno testimoniano una pratica diffusa negli ultimi decenni, quella di mettere in scena l'opera di Beckett in situazioni di disagio o fatica, sentite pur sempre come forme di prigionia: dall'allestimento di Susan Sontag di *Aspettando Godot* in una Sarajevo ancora assediata (1993), a *Barboni* di Pippo Delbono (1997), in cui due “barboni”, due emarginati reali, comunicano la loro verità insieme alle parole dei due barboni di Beckett; dalle restituzioni di Beckett davanti agli sfollati dell'uragano Katrina a New Orleans (Paul Chan e Creative Time, 2007); in mezzo alla manifestazione *Occupy Wall Street* (2011); appena fuori dalla zona di evacuazione della centrale nucleare di Fukushima (2011). In tutte queste esperienze si enfatizza un senso realistico delle battute e dei contenuti didascalici dei drammi beckettiani (Shintaro Mori dirà per esempio che, dopo lo Tsunami del 2011, molte delle battute di *Aspettando Godot*, come “Da dove vengono tutti questi cadaveri?”, avevano assunto un significato fin troppo concreto).

interpretative, di letture specialistiche o altro, sentirono di aver capito chiaramente cosa voleva dire il teatro di quell'autore irlandese, cogliendo un'immediata corrispondenza tra la loro condizione carceraria e le idee beckettiane. La storia più nota è quella di Rick Cluchey, ergastolano che ricevette poi la grazia per meriti culturali, che fece dell'opera di Beckett il germe della propria "rinascita".¹⁶⁴

Una sezione della mostra, dal titolo *Ricerca dell'astrazione*, ripropone, in forma di modellini fedeli al dettato didascalico, la costruzione spaziale di quattro drammi (*Godot*, *Endgame*, *Happy days*, *Comedy*): architetture ermetiche che testimonierebbero un percorso verso l'astrazione del concetto di prigionia. Se in *Godot* la prigionia non è ancora formalizzata visivamente, ma si sviluppa sul piano psicologico, in *Endgame* l'esterno è già stato precluso e il dramma si sviluppa tutto nello spazio chiuso di una sorta di bunker; con *Happy days* poi Beckett inizia a declinare la prigionia come una forma di costrizione/menomazione fisica, per arrivare alla costrizione fisico-mentale che rasenta le situazioni di tortura in *Company*. Seguendo il percorso di una progressiva astrazione, si arriva quindi a quei lavori in cui è la voce a imprigionare i personaggi (questa sezione della mostra viene raccolta sotto il titolo di *Prigionie vocali*): *Not I*, *Krapp's last tape* e *Eh Joe*.

Vorremmo però insistere sulla suggestione emersa dall'analisi di *Footfalls*, sull'idea cioè che la luce definisca fisicamente spazi imprigionanti che sono il corrispettivo visivo di una limitazione mentale. Leggiamo a questo proposito il seguente passaggio di *Fin de partie*:

CLOV [...] Je te quitte, j'ai a faire.

HAMM Dans ta cuisine?

CLOV Oui.

HAMM A faire quoi, je me demande.

CLOV Je regarde le mur.

HAMM Le mur! Et qu'est-ce que tu y vois sur ton mur? [...]

CLOV Je vois ma lumière qui meurt.¹⁶⁵

Quella cucina che è inaccessibile allo spettatore (o che forse coincide con la stessa platea) è l'ultimo avamposto di una soggettività che muore. Se lo spazio è il luogo del soggetto, la luce ne è

¹⁶⁴Nel 1957 la compagnia San Francisco Actor's Workshop, con la direzione di H. Blau, portò nel carcere di San Quentin, dove era recluso Cluchey, *Aspettando Godot*. Appena ventitreenne, Cluchey rimase folgorato («Stavo aspettando Godot da più di tre anni e non lo sapevo» dichiarò poi); nel 1958 fondò il San Quentin Drama Workshop (SQDW) e nel 1961 fu allestito il loro *Aspettando Godot*. Soltanto nel 1975 Cluchey incontra Beckett a Berlino e subito tra i due dovette nascere una forte intesa se Beckett lo volle come assistente per una nuova messinscena di *Godot*. Iniziano in quell'anno un'amicizia e una collaborazione durature: ancora oggi Cluchey porta in scena il suo *Krapp*, rimanendo fedele alle indicazioni che gli aveva dato Beckett.

¹⁶⁵Beckett, *Fin de Partie*, op. cit., p. 26.

l'espressione, come già in Malone che diceva:

Bref il semble y avoir la lumière du dehors, celle des hommes qui savent que le soleil émerge à telle heure et à telle autre plonge à nouveau, et qui y comptent, [...] et la mienne.¹⁶⁶

La luce, nell'opera drammatica, diventa il corrispondente visivo di una soggettività in via d'estinzione e il fatto che, nelle didascalie si osservi un progressivo affinamento delle indicazioni illuminotecniche, potrebbe essere letto ancora nell'ottica di una ricerca teatrale che, per via di sottrazione, focalizza sul residuo. Se in *En attendant Godot* ci viene detto soltanto che la scena si svolge di sera e, al massimo, viene evocata, con una chiara dicitura pittorica la «clareté argenté» della luna; se in *Fin de partie* l'informazione è ancora piuttosto vaga e ci viene presentata una «lumière grisâtre»; con *Krapp last tape* alla luce iniziano ad essere attribuite caratteristiche più precise e in *Play* essa diventerà un vero e proprio personaggio, partecipando dell'azione come muto interlocutore da cui dipendono le assunzioni di voce da parte dei protagonisti, con funzione dunque inquisitoria nei confronti di “resti umani” intrappolati nelle loro urne.

Krapp last tape, in cui si potrebbe avvertire un rimando all'opera di Rembrandt, *La Parabole du Riche* (1627) che Beckett aveva visto nel 1937 al Museo Kaiser-Wilhelm-Friedrich e di cui aveva preso nota nei notebooks berlinesi del 1936-1937, è la *pièce* a cominciare dalla quale la luce inizia ad avere un ruolo pittorico decisivo. Anticipando di molti anni ciò che si è detto per *Footfalls*, anche in *Krapp last tape* la luce definisce confini metaforici, come possono essere quelli tra un mondo interiore e uno esteriore del protagonista, e confini spaziali veri e propri: mentre il registratore rimane costantemente in luce, il protagonista ha accesso anche alle zone buie alle sue spalle, secondo un meccanismo di entrata e uscita dal centro illuminato della scena che si riproporrà uguale anche in altri drammi (si pensi, per esempio, a *Come and go*).

Gli effetti di luce, in Beckett, richiamano a quel mondo pittorico che egli aveva conosciuto in artisti come Rembrandt, Caravaggio, e Friedrich: ritorna dunque la passione artistica che Beckett sviluppò in particolar modo seguendo quella linea di studi che collegava Caravaggio ai tanto amati olandesi e che gli fu suggerita dalla lettura di *An Introduction to Dutch Art* di R.H. Wilenski (1929).

Non c'è poi dubbio che l'incremento di precisione nelle indicazioni illuminotecniche sia legato alla pratica teatrale: quando Beckett inizia a calcare le scene in veste di regista, conosce le possibilità della luce e finisce per renderla protagonista della scena, come avviene per esempio in *Breath* (1968), quasi un monologo per luce e respiro:

CURTAIN

¹⁶⁶Beckett, *Malone meurt*, op. cit., p. 77.

1. Faint light on stage litteres with miscellaneous rubbish. Hold about five seconds.
2. Faint brief cry and immedialtely inspiration and slow increase of light together reaching maximum together in about ten seconds. Silence and hold about five seconds.
3. Expiration and slow decrease of light together reaching minimum toghether (light as in 1) in about 10 seconds and immediately cry as before. Silence and hold about five seconds.

[...]

MAXIMUM LIGHT

Not bright. If 0 = dark and 10 = bright, light should meve from about 3 to 6 and back.¹⁶⁷

La luce è ciò che consente la concentrazione drammatica su residui corporei, conducendo lo sguardo dello spettatore e incarnandolo a propria volta: la luce contiene e definisce i contorni della drammaturgia. Così per esempio in *Not I*, la bocca, quel residuo che fa drammaturgia, è illuminata e definita dal cono di luce capace di isolarla rispetto al resto dello spazio. Scrivendo a Alan Schneider, nel 1972, Beckett definiva Bocca come «purely a stage entity, part of a stage image and purveyor of stage text. The rest is Ibsen».¹⁶⁸ Bocca è in questo senso un'entità scenica, alla stregua degli oggetti che, estrapolati dai loro contesti d'origine, salgono sulla scena assumendo le caratteristiche di cui si legge già in *Molloy*:

Tout s'estompait déjà, ondes et particules, la condition de l'objet était d'être sans nom, et inversement.¹⁶⁹

La perdita del nome da parte dell'oggetto, e viceversa, significa mettere in discussione quel rapporto diretto tra le parole e le cose, riconoscendo l'arbitrarietà delle corrispondenze e facendo d'altra parte vivere gli oggetti di nuova vita propria. Dice Winnie:

Ah yes. Things have their life, that is what I always say, things have a life.¹⁷⁰

Winnie dichiara l'aspetto vitalistico degli oggetti e non è certo necessario risalire ai surrealisti e alla «coscienza poetica degli oggetti» di cui Breton parlava nel manifesto del 1924¹⁷¹ per cercare di elaborare una minima poetica degli oggetti così come si presenta nella scrittura beckettiana.

L'albero, la corda, i cubi, un cestino da pic-nic e persino la cintura di Estragon si danno, sulla scena, nel massimo del loro potenziale espressivo, rimanendo quello che sono e sfuggendo anzi, in tutti i modi, alle interpretazioni che vorrebbero renderli qualcos'altro. Seguendo un principio che

¹⁶⁷Beckett, *Breath*, in *Completed Dramatic Works*, op. cit., p. 371.

¹⁶⁸Maurice Harmon (ed.), *No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*, Cambridge, Harvard University Press, 1998, p. 283.

¹⁶⁹Beckett, *Molloy*, Paris, Les Éditions de Minuit, pp. 45-46.

¹⁷⁰Beckett, *Happy Days*, op. cit., p. 162.

¹⁷¹*Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 1987, p. 37.

ritroveremo nell'arte di Giacometti, anche Beckett isola l'oggetto dal contesto in cui si trova per liberarlo dalle relazioni con altri oggetti o con l'uomo a cui il quotidiano spesso lo costringe.

Così, per esempio, Krapp è in scena in un unico presente teatrale che si definisce solo per il magnetofono: è l'oggetto a dare un senso alla presenza in scena di un uomo di cui, di fatto, non sappiamo nulla. Allo stesso modo, Winnie esiste in relazione agli oggetti che estrae dalla sua “sporta nera molto capace”. Per tornare dunque a *Not I*, è senz'altro un uso così marcato degli oggetti che porta Beckett a isolare una bocca sulla scena, ad isolare un oggetto o, ancora, ad isolare una voce. Ed è questo processo di pulizia, di separazione degli elementi, una delle caratteristiche che ha attratto sulla produzione beckettiana l'interesse del teatro di figura. Dice John McCormick in un intervento molto acuto:

Sul palcoscenico di animazione accettiamo senza esitare che visivo e uditivo siano divisi. È interessante notare quanto spesso Beckett impieghi questa separazione nei testi più brevi, e così facendo rafforza il senso dell'attore come marionetta. In *Respiro* l'attore umano addirittura scompare dalla scena – vi è solo del suono umanamente prodotto nel grido e nel respiro che noi sentiamo. Gli oggetti sono rappresentati da immondizia sparsa orizzontalmente, e anche la luce interviene secondo una partitura definita con grande cura.¹⁷²

Quando invece la figura umana è in scena, soprattutto nelle ultime opere teatrali o televisive, a livello testuale essa è ridotta a poco più di una lettera. In *Trio degli spiriti* alla figura maschile *f*, si sovrappone *v*, la voce femminile; in *...nuvole...* ci sono *u*, la figura maschile vista sempre dalla stessa inquadratura e *uI*, un'altra versione di *u*, che si muove sul set; si aggiunge, di tanto in tanto *d*, una faccia di donna “ridotta per quanto possibile agli occhi e alla bocca”; nel frattempo *v*, una voce maschile, pronuncia il monologo che si svolge nella mente di *u*. Siamo dinnanzi a un chiaro processo di disumanizzazione: se però forse è azzardato dire che la figura umana viene ridotta ad oggetto, è senz'altro veritiero affermare che essa viene scomposta per isolarne componenti residuali. In questo senso andrà quindi pensata la costrizione degli attori in esperienze recitative limitanti e “potenzianti” allo stesso tempo: tutto il potenziale espressivo può concentrarsi sulle labbra di Bocca in *Not I*, o sul mezzobusto di Winnie o, sul versante degli oggetti, sull'albero di *Aspettando Godot*, o sulla caraffa d'acqua di *Acte sans parole I*. Aver liberato oggetti e residui di umanità dal loro nome, significa in qualche modo sottrarli alla funzione prestabilita: il ramo dell'albero di Godot non funzionerà per impiccarsi, persino la corda si spezza e, alla maniera di una gag comica, alla fine del dramma, anche i pantaloni cadono. Per capire come questa beckettiana poetica dell'oggetto si relazioni alla concezione dello spazio scenico, leggiamo cosa scrive Fernando Marchiori:

¹⁷²Fernando Marchiori (a cura di), *Beckett & Puppet. Studi e scene tra Samuel Beckett e il teatro di figura*, Pisa, Titivillus, 2007, p. 20.

Queste “cose” beckettiane – poche, essenziali, *inutili* – sono determinanti nella riduzione dello spazio scenico e nella tensione verso il *grado zero* della messinscena – anche di quella messinscena che è la scrittura. “Ristabilire il silenzio è la funzione degli oggetti” spiega Molloy fin dalle prime pagine. Ciò non toglie che siano essi stessi, in qualche modo “attori”, presenze cioè non banalmente funzionali ma autonome e spesso così “vive” da capovolgere relazioni e prospettive, costringendo l'attore umano in posture e dinamiche meccaniche ripetitive, facendo apparire il personaggio una “cosa”, oggetto tra gli oggetti. La reificazione della persona umana passa anche attraverso l'animazione degli oggetti (animazione che, talvolta, scivola persino nell'animismo).¹⁷³

Uno scambio di intenzioni, di espressività tra l'oggetto e l'uomo: un oggetto che tende a vivificarsi, ad assumere connotazioni umane (in *Film* gli oggetti hanno occhi) e un umano che sempre più si avvicina all'oggetto. Una cosa che appare chiara frequentando un poco il teatro di figura è questa: anche lì dove la manipolazione avviene a vista (e dagli anni '60 in poi ciò avviene sempre di più) e quindi dove l'uomo può stabilire delle relazioni con la figura, quest'ultima catalizza su di sé lo sguardo del pubblico, molto di più rispetto alla presenza umana in scena. In questo senso, per competere con l'oggetto, l'uomo deve farsi, in scena, meno umano. L'oggetto è in grado di operare sintesi visive che l'uomo non sarà mai in grado di esprimere nella complessità che gli viene riconosciuta. Ancora Marchiori scrive:

Sempre esclusi dal livello verbale, in Beckett gli oggetti funzionano da drenante semantico. Dei due dèmoni che lo scrittore sentiva sempre in lotta tra loro, quello della parola e quello del silenzio, gli oggetti sono infatti al servizio del secondo. Ed è in virtù di questo conturbante, muto affacciarsi delle “cose” alla soglia dell'umano che i mezzi uomini beckettiani, i “quasi cose” che tra di loro sembrano annichilirsi, risultano paradossalmente *veri*.¹⁷⁴

L'uomo sottratto alla propria completezza, chiuso in un bidone da cui emerge la sola testa o sotterrato fino al collo o costretto su una sedia a dondolo o a rotelle o, più generalmente, ridotto a un residuo della sua fisicità, riesce ad ottenere quella sintesi visiva e poetica propria dell'oggettualità. Nel 1946, in un testo per *Labyrinthe*, rivista di Albert Skira a cui collaborava, Alberto Giacometti scrive un articolo dal titolo *La Rêve, le Sphinx et la mort de T* da cui si traggono le parole che seguono:

Strada facendo rividi T. nei giorni che precedettero la sua morte, nella camera attigua alla mia. [...] Immobile di fronte al letto, guardavo quella testa divenuta oggetto, minuscola scatola, misurabile, insignificante.¹⁷⁵

Nel 1947 Giacometti scolpisce *Tête sur tige* (Testa su stelo), a proposito della quale Belpoliti scrive:

¹⁷³Ivi, p. 29.

¹⁷⁴Ivi, pp. 30-31.

¹⁷⁵Marco Belpoliti, *Camera straniera. Alberto Giacometti e lo spazio*, Milano, Johan&Levi Editore, 2012, p. 17.

La bocca aperta, quella osservata e quella scolpita, è una cavità eternamente spalancata che comunica all'esterno l'esalarsi della vita, e la testa è anche un contenitore, un oggetto misurabile e insignificante, una cavità.¹⁷⁶

Giacometti, *Tête sur tige*, 1947, New York, MoMA



Questa testa isolata nello spazio, divenuta oggetto parlante, potrebbe da un momento all'altro iniziare a vomitare un flusso vocale beckettiano. *L'innomable*, nell'omonimo romanzo, descrive in questi termini la situazione spaziale in cui si trova:

En effet, du grand voyageur que j'avais été, à genoux les derniers temps, puis en rampant et en roulant, il ne reste plus que le tronc (en piteux état), surmonté de la tête que l'on sait, voilà la partie de moi dont j'ai le mieux saisi et retenu la description. Piqué, à la manière d'une gerbe, dans une jarre profonde, dont les bords m'arrivent jusqu'à la bouche, au bord d'une rue peu passante aux abords des abattoirs, je suis eu repos, enfin. En tournant, je ne dirai pas la tête, mais les yeux, qui ont une faculté de roulement autonome, je peux voir la statue du propagateur de la viande de cheval, un buste. Ses yeux de pierre, sans pupilles, sont fixés sur moi. Ça fait quatre, avec ceux de mon créateur, qui sont partout, n'allez pas penser que je m'estime favorisé.¹⁷⁷

In un saggio dal titolo *Soltanto l'essenziale. Beckett e Giacometti*, Andrea Pinotti rileva una «comune passione per il levare», un comune «procedere [compositivo] “per via di levare”»,¹⁷⁸ fino all'emersione del residuo che definisce in termini visivi per Giacometti e in termini linguistici per Beckett:

¹⁷⁶Ivi, p. 18.

¹⁷⁷Beckett, *L'Innomable*, op. cit., p. 66.

¹⁷⁸Andrea Pinotti, *Soltanto l'essenziale. Beckett e Giacometti*, in atti del convegno *Tra le lingue tra i linguaggi. Cent'anni di Samuel Beckett*, Milano 30 novembre-1 dicembre 2006, a cura di Mariacristina Cavecchi e Caroline Patey, Milano, Monduzzi Editore, 2007, pp. 263-280.

[...] se il pittore o lo scultore, secondo Giacometti, non può copiare la realtà, ma solo il residuo di visione, significa che egli è intrappolato nei limiti della sfera della visibilità, che non significa accesso alla realtà *tout court*, ma solo ed esclusivamente alla realtà visibile. *Analogamente* (e non *identicamente*, perché, lo si è visto e detto, le parole fanno una cosa, le immagini un'altra), Beckett lavora sul rapporto tra realtà e linguaggio: nel linguaggio verbale non si ha accesso alla realtà *tout court*, ma solo a quella realtà che entra nella parola. Tutta la realtà cui si ha accesso tramite il linguaggio è la realtà linguistica: il linguaggio dice solo se stesso, nelle possibilità e nei limiti in cui lo dice. Nell'uso non riflesso del mezzo linguistico, noi crediamo di riferirci, con le parole, a cose che non sono le parole. Ma Beckett disarticola questa abitudine; con i suoi monologhi, i suoi discorsi all'apparenza insensati, privi di referenzialità, inoggettuali, egli ci rivela la costitutiva non referenzialità della parola, il che è come dire auto-referenzialità.¹⁷⁹

Il linguaggio è residuale, al pari della visione. Qui Pinotti non dà spazio all'erosione visiva che pure caratterizza la scrittura beckettiana dello spazio scenico, ma stabilisce chiaramente, almeno a livello teorico, i punti di contatto tra l'estetica di Beckett e quella di Giacometti.

1.5. Beckett e Giacometti

Non ancora trentenne, era infatti l'8 settembre 1934, dopo aver visitato la National Gallery di Londra, Beckett aveva scritto a MacGreevy le seguenti riflessioni a proposito di Cézanne:

What a relief the Mont Ste. Victoire after all the anthropomorphised landscape – van Goyen, Avercamp, the Ruysdaels, Hobbema, even Claude, Wilson & Crome Yellow Esq., or paranthropomorphised by Watteau so that the Débarquement seems an illustration of “poursuivre ta pente pourvu qu'elle soit en montant”, or hyperanthropomorphized by Rubens – Tellus in record travail, or castrated by Corot; after all the landscape “promoted” to the emotion of the hiker, postulated as concerned with the hiker (what an impertinence, worse than Aesop & the animals), alivethe way a lap or a fist is alive. Cézanne seems to have been the first to see landscape & state it as material as a strictly peculiar order, incommensurable with all human expression whatsoever. Atomistic landscape with no velleitiesof vitalism, landscape with personality à la rigueur, but personality in its own terms, not in Pelman's, landscapality. [...]

How far Cézanne had moved from the snapshot puerilities of Manet & Cie when he could understand the dynamic intrusion to be himself & so landscape to be something by definition unapproachably alien, unintelligible arrangement of atoms, not so much as ruffled by the kind attentions of the Reliability Joneses.¹⁸⁰

La Montagne Sainte-Victoire au Gran Pin era stata prestata alla National Gallery proprio nel 1934 e Beckett, osservando l'opera, si trova ad elaborare un personalissimo pensiero sul paesaggio e sul rapporto tra l'elemento umano e il paesaggio. A differenza degli artisti che aveva conosciuto fino ad

¹⁷⁹Ivi, p. 279.

¹⁸⁰*The Letters of Samuel Beckett*, vol. I, op. cit., pp. 222-223.

allora, Cézanne si mostra ai suoi occhi come il solo che aveva saputo leggere la totale autonomia tra uomo e natura che, traslata in campo artistico, diventa autonomia, quasi estraneità, tra figura umana e sfondo. L'incommensurabilità della natura rispetto all'uomo, l'immagine di paesaggio non sottomessa alle emozioni di quello che egli in modo canzonatorio chiama "l'escursionista" ("the hiker"), si esprimerà, rovesciando la prospettiva, nei termini di una figura umana che diventa anch'essa indipendente rispetto al contesto in cui è inserita.

Per approfondire il modo in cui Beckett intende il rapporto figura-sfondo, sarà interessante avvicinare proprio Alberto Giacometti, il quale, come ben sintetizza Belpoliti confrontando *Pomme sur le buffet* (1937) e *Nature morte avec pommes* (1960), aveva appunto appreso la lezione di visiva di Cézanne:

In *Pomme sur le buffet* [...] la mela si presenta come la promessa di un contatto tattile: può essere afferrata dalla mano. [...] Le mele della *Nature morte avec pommes* del 1960 provengono dalla lezione visiva di Cézanne e appartengono al piano geometrico, ne sottolineano la forma e la dimensione; non sono oggetti da usare, da passarsi tra le mani; sul ripiano grigio si celebra infatti il trionfo del visivo. [...] Questi frutti si sottraggono alla manipolazione; sono sfere colorate immerse in uno spazio infinito che, se da un lato le contiene e le sovrasta, dall'altro le rende *assolute, totali*; la dimensione della mano è come aliena alla loro esistenza e allo spazio in cui si trovano.¹⁸¹

La ricerca poetica di Giacometti è tutta rivolta al problema dello spazio, presente e intangibile, dimensionale e infinito. In questa ricerca, in questo assillo, si situa il legame con Beckett, messo in rilievo da Michael Peppiatt, dal cui lavoro prenderemo molti passaggi. Egli sente innanzitutto la necessità di affermare il rapporto ecfrastico, molto stretto, tra l'arte di Giacometti e la letteratura:

Pochi artisti hanno esercitato attraverso la loro opera, il loro carattere e la loro leggenda un'attrattiva così profonda sugli scrittori; in effetti, non è facile fare il nome di un artista del XX secolo che sia stato servito con tanta fedeltà e inventiva dai suoi commentatori. Penso che la ragione di tutto ciò vada ricercata nel fatto che è sufficiente gettare uno sguardo alle sue celebri figure filiformi, leggere una sua intervista o (soprattutto nel mio caso) osservare le evocative fotografie del suo minuscolo e caotico studio per provare il desiderio di esplorarlo con le parole che la mente, entrata in effervescenza, incomincia inarrestabilmente a dettare.¹⁸²

Peppiatt approfondisce i rapporti che l'artista intrattiene con gli scrittori: se celebre e documentata è l'amicizia tra Giacometti e Sartre, Genet o Merleau-Ponty, meno conosciuto è invece il legame con Beckett. Ma prima di arrivare a Beckett, alcune parole su Giacometti e la sua arte. Peppiatt, che non riuscì mai ad incontrare Giacometti, scrive:

181 Marco Belpoliti, *Camera straniera...*, op. cit., pp. 7-11.

182 Marcel Peppiatt, *Nello studio di Giacometti*, Milano, Electa, 2011, p. 7.

Così, tra Giacometti e la mia vita si stabilì un legame profondo, disperato. È difficile che l'arte colpisca qualcuno in modo così intimo e intenso. Tormentato dal dubbio, dal senso di colpa e dal desiderio (mi sembrava che le figure di Giacometti avessero provato tutti i desideri e le emozioni, arrivando libere da ogni peccato sull'altra sponda), camminavo tra quelle figure vive e morte allo stesso tempo con la convinzione che mi avessero preceduto. Nate da un uomo ora scomparso, sembravano appartenere più alla morte che alla vita, aver raggiunto quello che Jean Genet chiamava "l'innombrable peuple des morts" (l'innomerevole popolo dei morti). Ero spaventato e sconvolto, ma l'autorità di quelle scure, scarne figure tornate dall'aldilà riportava la calma nel mio animo. "Il peggio è passato", sembravano dire, "siamo sopravvissute".

E anch'io sopravvissi. Ma ero cambiato. Almeno in una certa misura l'ansia che mi tormentava era stata assorbita da una nuova, consapevole accettazione della morte. Da quel momento in poi, cominciai a vedere nella scultura di Giacometti un'arte essenzialmente funeraria, proprio come le statue egizie che egli ammirava tanto. Con Giacometti l'arte era tornata a svolgere la sua più alta funzione, quella di preparare alla morte e di accompagnare e commemorare i defunti.¹⁸³

Nell'arco della sua vita, Giacometti viene prima ricondotto ai surrealisti (anche per il suo legame con Breton, che lui stesso tagliò facendo scelte artistiche diverse), per poi essere presentato come colui che rende l'esistenzialismo in scultura (anche per il suo legame con Sartre). Dal punto di vista delle poetiche artistiche, in ogni caso, a Beckett interessa l'ossessione di rendere la visione nel suo rapporto spaziale. Un episodio racconta una sorta di "illuminazione" di Giacometti:

Tutta l'importanza del rapporto dimensionale e l'emotività della visione colpirono nel vivo Giacometti, una sera del 1937, allorché, verso mezzanotte, scorse in lontananza sul boulevard Saint-Michel la donna di cui era innamorato. Era ferma e la sua figura si stagliava contro un grande edificio scuro. Non era solo l'impatto visivo di vederla improvvisamente lì, incorniciata dalla facciata dietro di lei e resa piccola dal cielo notturno. Sembrava così vicina e insieme così lontana: Giacometti ne fu colpito perché questo rifletteva esattamente lo stato della loro relazione. La vista della figura piccola e solitaria, che desiderava ardentemente, immersa nel buio e come irraggiungibile per sempre, lasciò un'impressione duratura sull'uomo e sullo scultore. Per trasmettere tutta la forza spaziale della visione, come scoprì in seguito lo scultore, avrebbe dovuto fare la figura minuscola come l'aveva vista inizialmente, ma collocata su una base molto grande. Ma solo trovando le proporzioni esatte, per quanto esagerate, tra figura e base sarebbe riuscito ad evocare la distanza immensa che pareva giacere, spazialmente ed emotivamente, tra lui e Isabel, e che lo sopraffaceva.¹⁸⁴

Giacometti vuole riprodurre la sua visione, senza perdere di vista il rapporto che l'occhio stabilisce con lo spazio e l'istante della visione in un battito di ciglia porta alla riduzione, al "restringimento", delle sue opere (alcune delle quali finivano per sbriciolarsi).

Abbiamo più sopra già parlato della visione residuale, un concetto centrale per comprendere l'arte di Giacometti che, in un'intervista con André Perinaud dal titolo *Pourquoi je suis sculpteur*, scrive:

¹⁸³Ivi, p. 40.

¹⁸⁴Ivi, p. 88.

Si può supporre che il realismo consista nel copiare...un bicchiere come è sul tavolo. Di fatto non si copia altro che la visione che rimane di esso in ogni momento, che diventa cosciente. Non si copia mai il bicchiere sul tavolo, si copia il residuo di una visione. Ogni volta che guardo il bicchiere, mi sembra si stia ricreando, per così dire, la sua realtà diventa dubbia perché la sua proiezione nel mio cervello è incerta o parziale. Lo vedo come se sparisse, riapparisse, sparisse di nuovo, ritornasse – in altre parole, si trova proprio e sempre tra l'essere e il non essere. Ed è questo che si vuol copiare.¹⁸⁵

Esattamente come fa Beckett, l'artista isola nello spazio l'oggetto, l'uomo o parti di esso: il residuo della visione diventa un principio di poetica.

Giacometti, come già detto, aveva intessuto rapporti con numerosi scrittori; con Jean Genet diventa amico alla metà degli anni '50 e considera *L'atelier di Alberto Giacometti*¹⁸⁶ la cosa migliore che fosse mai stata scritta su di lui. Giacometti fa a Genet alcuni ritratti, attratto dal cranio perfettamente calvo e dalla smorfia di dolore e disincanto della bocca:

Dopo aver compiuto il suo dovere rimanendo immobile e muto per tutto il tempo necessario, Genet aveva il diritto di sfiorare a lungo con le dita una delle sculture di bronzo di Giacometti, a occhi chiusi. Questa era la ricompensa della sua silenziosa concentrazione. «È impossibile descrivere la gioia della mie dita», scrive nel suo saggio, mentre in un'altra occasione loda Giacometti chiamandolo “scultore dei ciechi”.¹⁸⁷

Nel testo di Genet, dell'arte di Giacometti non si parla solo come luogo in cui prende forma un'arte sinestetica, che si vede con occhi ciechi, che fa vivere la mano e le dà occhi per vedere («E – finalmente!- la mia mano vive, la mia mano vede» scrive Genet),¹⁸⁸ non si parla solo di quell'arte che coglie la solitudine di ogni essere consapevole di essere uguale a ogni altro, ma ci si trova dinnanzi a un *continuum* di emozioni scaturite dalla frequentazione viva del luogo. Dopo quattro anni di frequentazione, Giacometti mostra per la prima volta a Genet alcuni disegni:

Apri dunque un cartone e tira fuori sei disegni, di cui quattro notevoli. Uno di quelli che mi ha impressionato meno rappresenta un volto di taglia minuscola, posto a margine di un enorme foglio bianco.

LUI – Non sono ancora soddisfatto del tutto, ma è la prima volta che tento una cosa del genere.

Forse vuol dire «valorizzare una superficie bianca tanto grande grazie a una figura tanto piccola? O meglio: far vedere che le proporzioni di una figura resistono al tentativo di annichilimento di un'enorme superficie? O meglio...». Qualsiasi cosa abbia tentato, la riflessione mi commuove, perché viene da un uomo che non smette di osare. Quel minuscolo personaggio, lì, è una delle sue vittorie.¹⁸⁹

185Ivi, p. 206, nota 42.

186Jean Genet, *L'atelier di Alberto Giacometti*, Torino, il melangolo, 1992.

187M. Peppiatt, op. cit., p. 150.

188J. Genet, op. cit., p. 28.

189Ivi, p. 16.

Come non pensare a quella che potremmo chiamare la “vittoria di Beckett” che, nel 1972, immagina una bocca isolata nello spazio nero della scena, capace di catalizzare, con il proprio discorso, non solo l'attenzione dell'ascoltatore in scena, ma di tutto il pubblico in sala?

Poco dopo, dando ulteriori chiavi di lettura per l'opera di Giacometti e anche per la distribuzione degli oggetti nello spazio scenico da parte di Beckett, Genet scrive:

Un volto vivo non è che si dia tanto facilmente, comunque lo sforzo per scoprirne il segreto non è poi eccessivo. Io credo – azzardo – io credo che occorra isolarlo. Se lo sguardo lo isola da tutto il resto, se lo sguardo (la mia attenzione) impedisce a quel volto di confondersi con le cose intorno, di librarsi all'infinito in significati sempre più impercettibili, fuori da se stesso, e se, al contrario, quella solitudine, per cui lo sguardo affranca quel volto dal resto, è data, ecco che l'unico significato possibile affluisce e si affolla in quel volto – o persona, o essere, o fenomeno. Voglio dire che la comprensione di un volto se vuol essere estetica, deve rifiutarsi di essere storica.

Per esaminare un quadro, sono necessari uno sforzo maggiore e una prova più complessa. In effetti è il pittore – o lo scultore – che ha già compiuto per noi l'operazione sopra descritta. È dunque la solitudine della persona o dell'oggetto raffigurato a esserci restituita, e a noi, che la guardiamo, per riceverla ed esserne toccati, occorre un'esperienza dello spazio non nella sua continuità, ma nella discontinuità.

Ogni oggetto crea uno sguardo infinito suo proprio.¹⁹⁰

E non è forse anche intento beckettiano quello di lasciare lo spazio infinito intorno all'oggetto isolandolo o parcellizzando l'umanità?

Qualcos'altro ci fa pensare a Beckett: i suoi personaggi sono quasi sempre soggetti a una fisicità opprimente, a limiti fisici (claudicazione, cecità *in primis*) che li costringono a stabilire con il mondo una relazione particolare, che chiariremo leggendo un'altra impressione di Genet dinnanzi alle statue di Giacometti:

Mi dice d'esser stato felicissimo quando seppe che l'operazione – dopo un incidente – l'avrebbe lasciato zoppo. Ecco perché azzardo quanto segue: le statue mi danno anche l'impressione di rifugiarsi, da ultimo, in non so che segreta infermità, che la solitudine concede loro.¹⁹¹

L'idea che l'infermità, diventando quasi un privilegio, consenta di percorrere gli anfratti più bui della solitudine, attraversa interamente l'opera narrativa e teatrale di Beckett. E sulla solitudine degli oggetti, Genet riporta quanto gli disse Giacometti:

LUI – Un giorno, in camera mia, guardavo un asciugamano posato su una sedia, e di colpo ho avuto l'impressione che non soltanto ogni oggetto sia solo ma che abbia un peso – o meglio una mancanza di peso – che gli impedisce di gravare su un altro. L'asciugamano era solo, talmente solo che avevo la sensazione di poterlo levare dalla sedia senza cambiargli

190/Ivi, pp. 18-19.

191/Ivi, p. 29.

posto. Aveva uno spazio suo, un peso suo, perfino un silenzio suo. Il mondo era leggero, leggero...¹⁹²

Pensiamo agli oggetti degli *Atti senza parole*, alla borsetta di Minnie, al mangia-nastri di Krapp o all'albero di Godot: «lo spazio unisce e separa; quello che circonda gli oggetti è uno spazio assoluto, totale; la distanza, come osserva Sartre, è la natura intima dell'oggetto».¹⁹³

Spiegare la concezione dello spazio e dell'oggetto nello spazio in Beckett, per la sua vicinanza alla concezione di Giacometti e passando per la lettura di Genet, sembra estremamente efficace.

Peppiatt ci racconta di un'amicizia, quella tra Beckett e Giacometti, iniziata nel 1937, fatta di chiacchiere al caffè e di lunghe camminate notturne, un'amicizia privata, riservata e nascosta. Condividevano senz'altro la stessa visione del mondo e Peppiatt quasi si diverte a far dialogare tra loro le opere dei due:

Se in molti casi le opere di Giacometti potrebbero essere facilmente utilizzate (forse anche troppo facilmente) per illustrare i romanzi e le opere teatrali di Beckett, negli scritti di Beckett abbondano le frasi suscettibili di conferire rilievo drammatico all'immaginario giacomettiano. Una celebre e stupenda frase di *Aspettando Godot* potrebbe essere il motto della stirpe scheletrica e funerea di Giacometti: “Partoriscono a cavallo di una fossa, la luce splende per un istante, poi è di nuovo notte”.¹⁹⁴

Dopo quasi 25 anni di amicizia, dunque, Beckett, nel marzo 1961, chiede a Giacometti di disegnare la scenografia di *Aspettando Godot*, nell'allestimento di Jean-Louis Barrault per la regia di Roger Blin al Théâtre de l'Odéon. A James Lord, biografo di Giacometti, Beckett disse:

He was not obsessed but possessed. I suggested that he might be more fruitful to concentrate on the problem itself rather than struggle constantly to achieve a solution. That is, by accepting the impossibility of what he was struggling to achieve and by developing the inner nature and exploiting the natural resources of that very impossibility, he might achieve a result of grater complexity and richness than by continuing over and over to struggle to do what he knew was impossibile: the creation of an illusion as real as reality. But Giacometti was determined to continue with his struggle, trying to progress even if it was only by so much as an inch, or a centimetre, or a millimetre.¹⁹⁵

192Ivi, p. 32.

193Belpoliti, op. cit., p. 23.

194M. Peppiatt, op. cit., p. 164.

195James Lord, *Giacometti: a Biography*, London, Faber & Faber, 1986, p. 190.

2. Dall'ossessione per il visivo all'ékphrasis in scena

2.1. Attraverso tra le scritture ecfrastiche

Scrive lo studioso Lassaad Jamoussi:

L'écriture beckettienne suivrait un processus de création qui puiserait son potentiel de mise en œuvre non dans la langue ou le référent littéraire, romanesque, poétique et théâtral, en ce que ces arts ont progressivement accumulé comme formes poétiques et comme conventions d'écriture, mais dans la peinture moderne et contemporaine. [...] Cette *energeia* puisée dans la création picturale moderne fournit à Beckett un modèle poétique permettant de transgresser les frontières du langage.¹⁹⁶

La trasmigrazione della sensibilità pittorica in un contesto letterario sarebbe ciò che libera Beckett da forme letterarie già date. Nelle prose brevi che scrive tra la prima e la seconda trilogia, lo scopo fondamentale della scrittura sembra essere l'evocazione, il più esatta possibile, di un'immagine: il discorso subisce un processo di scarnificazione e, in alcuni casi, la parola sopravvive come indicazione didascalica, epurata da ogni elemento narrativo. Si tratta di un processo di scrittura al quale si affianca una pratica teatrale che tende a ridurre la testualità e la complessità scenica per arrivare a immagini pure che si stagliano nel buio. L'esempio forse più celebre del raggiungimento di questo traguardo è *Quad*, a proposito del quale Esslin scrive:

Perhaps it is the perfect image that might compress all of experience into a single, all-embracing metaphor and bring that final, liberating insight.

Words can only describe, circumscribe that image; they will never be able to carry the image itself. Film or videotape may perhaps show it and preserve it. And they can do so without the heaviness and thralldom of language.

When I first met Beckett twenty-five years ago, he mentioned, half jokingly, that he was trying to become ever more concise, ever more to point in his writing – so that perhaps at the end he would merely produce a blank page.

The visual poetry of incarnated metaphors, like *Quad*, in some ways, it seems to me, is in fact that blank page – a poem without words.¹⁹⁷

Ma prima di arrivare a queste prose o testi performativi della maturità, già giovanissimo Beckett include il mondo dell'arte visiva nella propria scrittura. Nel 1929, a Parigi, si lascia assorbire da una prima formazione artistica puramente passionale ed esordisce nella narrativa con *Assumption*, una

¹⁹⁶Lassaad Jamoussi, *Le Pictural dans l'oeuvre de Beckett. Approche poétique de la choseté*, Tunis, Sud Édition, 2007, p. 12.

¹⁹⁷Martin Esslin, *A poetry of Moving Images*, in *Beckett translating/ translating Beckett*, edited by Alan Friedman, Charles Rossman, Dina Sherzer, London, Pennsylvania State University Press, 1987, p. 76.

novella pubblicata sul numero di giugno di «transition». Scrive Knowlson:

This is a highly innovative story. It is only three and a half pages long and avoids most traditional methods of storytelling, using metaphor and paradox instead of narrative plot, dialogue, or characterization. It tells of a young man, “an artist who strives to create a work that, without itself interrupting silence, will suggest silence to others.” Feeling a well of pent-up emotion within himself, he remains silent, until he receives the visit of a woman who through her devotion, or through sex, brings him to a form of release, so that he becomes “irretrievably engulfed in the light of eternity, one with the birdless cloudless skies, in infinite fulfilment.” [...] The emphasis on the impulse if the scream also suggest an Expressionistic device borrowed from Munch's painting, which Beckett would have seen in reproduction for the piece is in a strange way intensely visual.¹⁹⁸

Il protagonista è un artista bloccato in una sorta di stasi che lo costringe a una vita di stati intermedi, di profonda incertezza, un «whispering prestidigitator»,¹⁹⁹ un artista potenziale più che un vero artista: tra il mutismo animalesco in cui si rifugia e l'urlo lirico, puro slancio di espressione estetica, che sente ribollire dentro di sé ma che non riesce ad esprimere, l'unica emissione vocale che gli si confà è il sussurro. Il testo, che si sviluppa in seno a una sorta di romantica estetica del dolore, è una riflessione sull'espressione artistica oscillante tra il desiderio di esprimere e l'impossibilità di farlo, è il senso paradossale di un grido represso che riesce a liberarsi soltanto con la morte. Ecco in che termini Beckett racconta questa ricerca artistica:

To avoid the expansion of the commonplace is not enough; the highest art reduces significance in order to obtain that inexplicable bombshell perfection. Before no supreme manifestation of Beauty do we proceed comfortably up a staircase of sensation, and sit down mildly on the topmost stair to digest our gratification: such is the pleasure of Prettiness. We are taken up bodily and pitched breathless on the peak of a sheer crag: which is the pain of Beauty.²⁰⁰

Attraversando il suono e la voce per arrivare al grido, il protagonista compie la sua dolorosa e mortale liberazione nell'espressione estetica. Ma che cosa lo libera dall'immobile silenzio in cui ricaccia l'urgenza espressiva che pure sente montare dentro di sé? «At this moment the Woman came to him».²⁰¹ Arriva la Donna e con la donna arriva nel testo l'elemento visivo: l'artista si trova in uno stato contemplativo lontano dalle regole che si era dato per la sua muta sopravvivenza; egli – e con lui il testo – percorre il suo volto, ne assorbe i dettagli, al punto che «in contemplation and absorption of this woman, he lost a part of his essential animality».²⁰²

L'artista prende spazio nella perdita dell'animalità, il bisogno di espressione si fa irrefrenabile finché

198 Knowlson, *Damned to Fame*, op. cit., pp. 113-114.

199 Beckett, *Assumption*, op. cit., p. 58.

200 *Ibidem*.

201 *Ivi*, p. 59.

202 *Ivi*, p. 60.

accade un rovesciamento di prospettiva: sarà la donna a contemplarlo quando egli finalmente si esprime in una «great storm of sound»²⁰³ nella quale trova la morte ma, allo stesso tempo, l'agognato ricongiungimento con la natura. La contemplazione e il suono sono quindi, già in questa prima prosa breve beckettiana, i due poli di una riflessione ecfrastica che percorrerà l'intera produzione. A ragione Knowlson ha definito il testo, in qualche modo, stranamente visuale: la narrazione si regge su due azioni, la visione e l'urlo.

Se in *Assumption* la visione è centrale a livello contenutistico, essa diventerà nel tempo motivo estetico-formale; già a partire dalla Trilogia, negli anni 1947-1950, la scrittura produce azioni incapaci di generare movimento narrativo e il motore del testo è il movimento della mente narrante che passa di visione in visione. Ritorniamo, per un momento soltanto, al presupposto secondo cui il linguaggio si sviluppa nel tempo mentre l'opera figurativa si pone nello spazio. Cesare Segre, ammettendo la possibilità che elementi spaziali possano comunque entrare in un discorso sull'arte, afferma che «il riversamento della spazialità in temporalità [...] è rivelatore dei nostri stessi procedimenti mentali, dato che nemmeno la nostra mente è capace di una considerazione degli elementi del testo spaziale se non embrionale e confusa, e deve pur essa dare ordine a osservazioni inizialmente desultorie, asistematiche».²⁰⁴ Per “dare ordine” sembra qui si intenda disporre tali osservazioni sulla linea temporale di pertinenza del discorso linguistico. Quello che però Beckett sembra fare in certe prose ecfrastiche, secondo una prassi contemporanea e rivelatrice, forse anticipatrice, di procedimenti mentali nei quali ci riconosciamo, è di sfuggire a quell'ordine per creare, in forma scritta, una spazialità che riduce al minimo la temporalità. Le strategie narrative diventano infatti strategie pittoriche e Beckett scrive un certo numero di prose ecfrastiche (*How It is*, *The Lost Ones*, *From an Abandoned Work* e poi chiaramente *L'Image* e *Still*) nelle quali la scena subisce un progressivo rallentamento, spazializzandosi, fino a raggiungere la stasi. Prendiamo per esempio un passaggio di *One Evening*, una *short story* dei primi anni '70:

Black and green of the garments touching now. Near the white head the yellow of the new plucked flowers. The old sunlit face. Tableau vivant if you will. In its way. All is silent from now on. For as long as she cannot move. The sun disappears at last and with it all shadow. All shadow here. Slow fade of afterglow. Night without moon or stars. All that seems to hang together. But no more about it.²⁰⁵

L'immagine si compone, secondo una pratica didascalica, nel silenzio, nell'immobilità, nel buio.

Le frasi, perlopiù nominali, distribuiscono i colori sulla pagina con un gesto sicuro e rapido, quasi fossero colpi di pennello. Già nelle prose degli anni '60 (si pensi a *Imagination Dead Imagine*, *All*

²⁰³*Ibidem*.

²⁰⁴Cesare Segre, *La pelle di san Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino, Einaudi, 2003, p. XIII.

²⁰⁵Beckett, *On evening*, in *The Complete Short Prose*, op. cit., p. 254.

Strange Away, Ping, Lessness) Beckett era arrivato a descrivere la stasi assoluta dell'immagine, dall'inizio alla fine di ogni testo.

Se guardiamo al teatro, vedremo che l'evoluzione è la stessa. Dopo *Godot*, che già si conclude con un movimento annunciato ma subito abortito dalla didascalia, i personaggi perdono progressivamente ogni potere di movimento: dal cieco Hamm che può muoversi soltanto spinto da Clov all'interno di uno spazio talmente ridotto da costringere i due a movimenti minimi, ai due vecchi genitori bloccati nei loro bidoni; da Winnie che, incastrata fino al busto, vede ulteriormente ridotti i propri movimenti nel secondo atto, a Willie che praticamente non vediamo ma che sappiamo essere bloccato a terra; fino ai personaggi di *Play* immobili nelle loro urne. I corpi sono ridotti non solo nelle possibilità espressive, di movimento, ma finiscono per esserlo anche nella loro stessa fattura: rimarrà una bocca, un volto, delle mani, parti di corpi illuminati da fasci di luce.

Tornando però a prose e romanzi, un passaggio successivo lo troviamo nella seconda trilogia che incarna il fallimento del paradigma visuale e il ripiegamento sull'immaginario. Immaginare è vedere ad occhi chiusi, ma persino questo buio interiore, se ricordiamo le parole de *L'Innomable*, non è garanzia di visione autentica:

[...] je voudrais me perdre comme autrefois, du temps où j'avais de l'imagination, fermer les yeux et être dans un bois, ou au bord de la mer, ou dans une ville où je ne connais personne, c'est la nuit, tout le monde est rentré, je marche dans les rues, je les enfile les unes après les autres, c'est la ville de ma jeunesse, je cherche ma mère, pour la tuer, il fallait y penser plus tôt, avant de naître, il pleut, je suis bien, je marche au milieu de la chaussée, en faisant de grandes embardées, maintenant c'est fini, les yeux fermés je vois la même chose qu'ouverts, c'est-à-dire, attendez, je vais le dire, je vais essayer de le dire, je suis curieux de savoir ce que ça peut bien être, ce que je vois, les yeux ouverts, les yeux fermés, rien, je ne vois plus rien, ça alors, c'est décevant, je m'attendais à mieux que ça, c'est ça ne pouvoir me perdre, je me pose une question, ça ne plus pouvoir me perdre, ne rien voir, de quelque côté que je louche, ni, aveugle, cette petite créature aux nombreux déguisements allant et venant, passant de l'ombre à la lumière, faisant son possible, cherchant le moyen, de rester parmi les vivants, de passer à travers, ou, enfermé, regardant par la fenêtre le ciel toujours changeant, c'est ça, ne plus pouvoir me perdre, je ne sais pas, qu'est-ce que je voyais autrefois, quand je risquais un coup d'oeil, je ne sais pas, je ne me rappelle pas.²⁰⁶

Ma entriamo nella scrittura beckettiana di queste prose efrastiche, scegliendo alcuni tra gli esempi più significativi. Nel giugno 1972, il gallerista milanese Luigi Majno chiede a Beckett un testo da far poi illustrare a Stanley William Hayter; il testo in questione è lo stesso con cui abbiamo aperto questo capitolo beckettiano raccontando della produzione dublinese *Fizzles: Still*. Un uomo seduto alla finestra, una figura che diremmo anonima, osserva la luce del sole nell'ora del tramonto e compie movimenti impercettibili, oscillando, e con lui il testo, tra la stasi assoluta e il tremito: la

²⁰⁶Beckett, *L'Innomable*, op. cit., p. 175.

lingua dipinge, nei dettagli, un'immagine semi-immobile che, distribuita nella lentezza del procedere testuale, viene assunta da una temporalità che rispetta i tempi naturali dell'accadere di ciò che il testo descrive. Il testo, che analizza con rigore quanto si verifica, non solo produce un'immagine agli occhi del lettore, ma quasi lo invita a ritrovare in se stesso i movimenti descritti: leggendo, l'esperienza si fa visiva e performativa allo stesso tempo. Riflettendo su quest'opera, dal punto di vista genetico e compositivo, Knowlson cita due artisti, Vermeer e Arikha: del primo Beckett avrebbe colto, e riportato in *Still*, la capacità di fissare il movimento dell'uomo o della natura (il calare del sole per esempio), in un istante di stasi;²⁰⁷ del secondo, considerando il periodo della scrittura di *Still*, che coincide con un momento di intensa frequentazione tra i due, Beckett non poteva non avere in mente le pose che egli stesso assumeva per i numerosi ritratti che l'amico gli faceva e che ricordano l'atteggiamento dell'uomo descritto in *Still*. Leggiamo dunque la riflessione di Knowlson su un testo che è una delle prose brevi più esemplificative della retorica ecfrastica:

Still seems in fact to have evolved out of Beckett's love of painting and his friendship with various painters. He was becoming quite accustomed, for instance, to seeing himself through the eyes of Avigdor Arikha, who had been drawing or etching his head for several years. Several of the silverpoints or goldpoints of the previous year show Beckett with his hand to his head or to his mouth. In *Still*, we move from one visual image to another, focusing on near stasis. Beckett's fascination with frozen gestures in painting – Vermeer's *The Geographer* and *The Astronomer* are good examples – may lie behind this beautiful text. It shows Beckett's obsession with vision. The gesture of raising the hand from the armrest to the head is taken frame by frame, frozen almost second by second. In this way a text written with potential illustration in mind itself takes on an almost hypnotic, visual quality. But the viewpoint constantly shifts and read just itself. In this way, *Still* challenges the relationship of the reader to the text just as, only a few weeks before, *Not I* had challenged that of the spectator to the play.²⁰⁸

All'inizio della scena descritta, all'ora del tramonto, un uomo di spalle sta seduto alla finestra, immobile, su una rigida poltroncina di vimini, con le braccia appoggiate ai braccioli. Beckett, anche se il termine *still* percorre il testo, non descrive un'immagine fissa, ma descrive una successione di istanti di fissità, di vere e proprie *frozen images*, che definiscono così la visione di un'immagine semi-immobile. La testualità è profondamente didascalica e Beckett sembra fornire delle istruzioni a chi, nella mente di ogni lettore, assumerà i panni di quest'uomo.

La sintassi della lingua viene meno e lascia spazio a quella che potremmo definire la sintassi visiva

207Sempre Knowlson ricorda come Beckett, di Vermeer, avesse amato opere come quelle che cita nella citazione seguente, *Il geografo* o *L'astronomo*, o come *La Mezzana* che aveva visto a Dresda e che rappresenta proprio un'azione colta nell'istante del suo accadere. Ma di Vermeer, Beckett amò moltissimo, come Proust prima di lui, la *Veduta di Delft* (1660-1661), che aveva visto nel suo viaggio in Olanda con Suzanne nel 1960, e che riesce incredibilmente a fermare sulla tela un mutamento atmosferico e luminoso che rende davvero palpitante l'effetto di luci e ombre sugli edifici cittadini dipinti. Si veda: Knowlson, *Damned to fame*, op. cit., p. 429.

208Ivi, p. 525.

di una lingua che non cerca corrispondenze grammaticali, ma che rimane fedele all'esposizione dell'immagine, di una lingua in cui il periodare, in questo caso, segue i movimenti della luce. Nella fluidità della visione i due piani chiamati in causa, l'uomo che osserva e ciò che quell'uomo osserva, si confondono e diventano un tutt'uno nella mente del lettore. Non solo: anche i piani temporali si sovrappongono, perdono la logica consequenziale e si confondono in un momento che è unico e che è allo stesso tempo l'insieme dei momenti ad esso uguali. Per quanto riguarda lo stile dunque, *Still* può essere paragonata alla scrittura didascalica, lì dove il fine visivo e performativo si intersecano e si confondono; in questo senso potremo allora leggere la definizione di una durata temporale dell'azione nel senso della presentificazione teatrale, in cui cioè il tempo si dà per la sua resa esecutiva (in questo senso, per esempio, l'avverbio *normally*). O, ancora, è chiaramente didascalica la pratica di fornire indicazioni in forma impersonale o infinitiva. Leggiamo per esempio:

Legs side by side broken right angles at the knees as in that old statue some old god twanged at sunrise and again at sunset. Trunk likewise dead plumb right up to top of skull seen from behind including nape clear of chairback. Arms likewise broken right angles at the elbows forearms along armrests just right length forearms and rests for hands clenched lightly to rest on ends.²⁰⁹

La scrittura efrastica sfrutta particolari meccanismi della visione, tra i quali lo zoom: lo sguardo si avvicina per penetrare l'immobilità apparente e coglie il movimento quasi impercettibile ma costante, sfuggito alla rapida occhiata, a cui è soggetta l'immagine:

Quite still again then at open window facing south over the valley in this wicker chair though actually close inspection not still at all but trembling all over. Close inspection namely detail by detail all over to add up finally to this whole not still at all but trembling all over.²¹⁰

Knowlson parla di punti di vista diversi forniti al lettore e in effetti, in seguito alle parole riportate, lo sguardo percorre il corpo dell'uomo, soffermandosi sulle posizioni delle mani, del petto, delle gambe, del tronco, delle braccia, degli avambracci. L'immobilità poi viene interrotta da un movimento: l'uomo solleva la mano destra, per poi coprirsi il viso con la stessa, secondo un movimento che Beckett definisce «impossible to follow let alone describe».²¹¹ Eppure Beckett lo descrive eccome, lo dilata, coglie l'esitazione di ogni istante: il tempo della visione è il tempo della lettura o forse, per meglio dire, è il tempo impiegato dalla voce che proviene dal buio per istruire l'uomo seduto alla finestra o – che è poi la stessa cosa – per istruire il lettore-spettatore della visione

209Beckett, *Still* in *The complete short prose 1929-1989*, edited by S. E. Gontarski, New York, Grove Press, 1997, p. 241.

210Ivi, p. 240.

211Ivi, p. 241.

interiore. Nel finale del testo, dopo un graduale affievolirsi della luce del tramonto, giungiamo al buio e nel buio, al visivo, si aggiunge un nuovo elemento, il suono:

All quite still again then head in hand namely thumb on outer edge of right socket index ditto left and middle on left cheekbone plus as the hours pass lesser contacts each more or less now more now less with the faint stirrings of the various parts as night wears on. As if even in the dark eyes closed not enough and perhaps even more than ever necessary against that no such thing the further shelter of the hand. Leave it all so quite still or try listening to the sounds all quite still head in hand listening for a sound.²¹²

I suoni, che possono essere mentali o che possono provenire dall'esterno, si danno grazie a quel calare del buio che apre l'accesso alla radiofonia.

Potremmo pensare *Still* come l'investigazione di una mente che, situata fuori dal corpo, lo fa agire e lo osserva agire, negli dettagli dell'azione. La qualità visiva di questo testo è fortissima e i tremiti di cui si compone danno vita a una *quasi* natura morta (*still life*) dalla natura ipnotica.

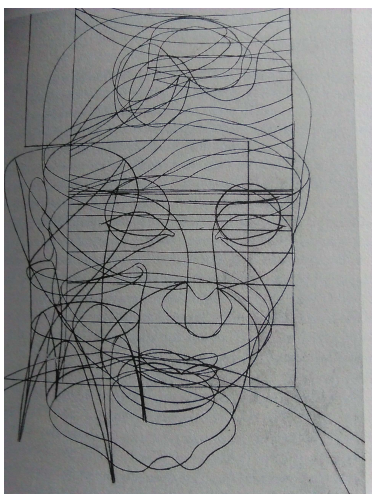
Non stupirà che questa prosa breve faccia parte di un insieme di testi beckettiani illustrati da artisti, in quel rapporto biunivoco che si crea tra la parola e l'immagine nei cosiddetti *livres d'artiste*. In particolare, è molto interessante il rapporto che il testo stabilisce con le tre incisioni di Hayter, la cui esecuzione era stata seguita passo passo da Beckett, al punto che la moglie di Hayter ricorda che «Bekett lived around the corner [...] and he came by frequently and followed progress on each pate with acute interest. He was disturbed at one moment by the depiction of a head it had too much character and he wanted it to be an anonymous head».²¹³ Oppenheim pubblica l'immagine di quella che dovrebbe essere la seconda incisione delle tre acqueforti originali a colori di Hayter presenti del libro d'artista uscito per la M'Arte Edizioni, con la riproduzione del manoscritto originale con la firma autografa di Beckett e la traduzione italiana di Luigi Majno. Ma l'immagine pubblicata, proveniente dalla Lilly Library dell'università dell'Indiana, deve essere o una fase intermedia del lavoro di Hayter o, più probabilmente, la versione in bianco e nero che compare in alcuni dei 160 esemplari di quest'edizione illustrata di *Still*.²¹⁴ Si tratta infatti di un'incisione in cui i segni sinuosi del tratto dell'artista lasciano ben intuire la testa di un uomo, motivo per cui si comprenderebbe il disappunto di Beckett di fronte a quella figura così chiaramente distinguibile di cui parla la moglie

212Ivi, p. 242.

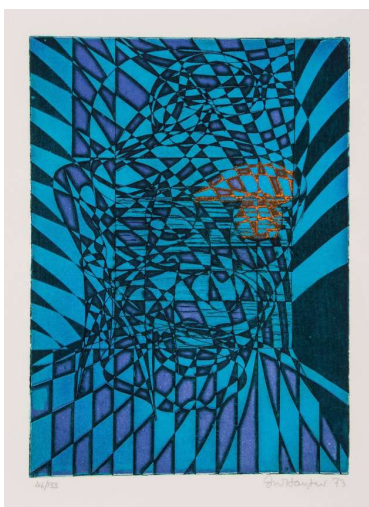
213È il passaggio di una lettera che Désirée Hayter scrive a Lois More Overbeck il 9 luglio 1996 che troviamo riportata in L. Oppenheim, op. cit., p. 186.

214La descrizione delle tre stampe di *Still*, nel Catalogo Completo delle opere di Hyter, recita: «Edition of 160 copies: 11 special copies, Hors Commerce I-XIV and nos. 1-135. The 11 special copies marked A, B, C, D, E, F, G, H, L, M, N; A containing the original manuscript, B-F with a manuscript by Beckett, G, H, L, M, N with a drawing by Hayter; nos. 1-30 containing a second set of the three prints on Japon nacré paper; 31-60 with a set of proof of the second state of each plate (printed in black). Edition and A-N on Filicarte di Brughiero paper. Printed by Hector Saunier and Atelier 17». Si veda: Peter Black and Désirée Moorhead (a cura di), *The Prints of Stanley William Hayter. A Complete Catalogue*, Mount Kisco (NY), Mayer Bell Limited, 1992, p. 320.

di Hayter.



Nell'opera finale però, così come la possiamo vedere nella pubblicazione M'Arte o nel catalogo completo delle opere di Hayter, le cose sono ben diverse.



Hayter, *Still*, 1972-1974

Come il testo di Beckett è un unico flusso di visione espressa in un tempo che, benché sia sospeso, scorre passando dalla luce del tramonto al buio, così le tre immagini sono un trittico che ricorda le grandi vetrate di una cattedrale. Più lo sguardo si fissa su queste immagini per percorrerne i dettagli, le spezzature, le geometrie e le fantasie, esattamente come avviene immergendosi nel testo, più si colgono degli elementi che ritornano: quella poltroncina di vimini appena accennata, quel sole che diviene buio in uno sguardo rivolto verso l'esterno. L'uomo, il protagonista della scena beckettiana, è pressoché impercettibile, quasi trasparente, al punto che tutto sembra passargli attraverso. Ecco

quindi che il volto che appare nella seconda delle tre acqueforti è soltanto un miraggio, è solo accennato, è l'altra faccia di un velo dietro cui si cela un micro-movimento del testo. Si tratta di una vera osmosi tra testo e immagine, di una aderenza alle medesime estetiche. Scrivono i curatori del catalogo completo delle opere di Hayter:

In 1972 Hayter also started work on three plates illustrating the text of Samuel Beckett's poem 'Still'. The engravings are faithful to the text down the most minute detail, and the progressive states are reminiscent of a stage-set being gradually assembled. Each stage was carefully supervised by Beckett, and in the final appearance *Still* is a handsome series with its glowing but subdued light.²¹⁵

L'immagine riportata da Oppenheim è senz'altro la seconda incisione per *Still* colta in un'altra fase della sua realizzazione, precedente o successiva, tanto più che Hayter era un artista che lavorava in «a metamorphic way», con la tendenza a trasformare l'immagine ad ogni stato «choosing, at the beginning of each operation on the plate, a new technique».²¹⁶

Le tre immagini di Hayter potrebbero essere osservate secondo uno stesso principio metamorfico: su uno stesso schema geometrico, le linee spezzate, attraverso le quali si continua soltanto a vedere la poltroncina di vimini, si evolvono e sfumano l'una nell'altra per confondere i piani, amplificare i dettagli. Questi ultimi, paradossalmente, proprio come accade nel testo di Beckett, sono allo stesso tempo precisi e inafferrabili e ciò avviene perché anche le tre incisioni si situano al limite di stasi e movimento.

Nel 1975, in occasione degli ottant'anni del finalmente celebre, è il caso di dirlo, Bram Van Velde, la casa editrice di Montpellier Fata Morgana, pubblica un'antologia di testi dedicati al pittore che porta il titolo *Celui qui ne peut se servir de mots*.²¹⁷ Vi scrivono autori del calibro di Blanchot, Butor, Starobinski, Levinas, Schneider, Dupin, Jabès ecc. Anche Beckett manda il suo contributo, un testo che verrà poi intitolato *La Falesia*: come dice Bertinetti, «verbalmente, Beckett opera al modo in cui Van Velde dipinge»²¹⁸ e, attraverso la parola, percorre lo sguardo che si proietta su una «falaise incolore» da una «fenêtre entre ciel et terre on ne sait où».²¹⁹ L'occhio non riesce a cogliere un'immagine completa perché la «crête» e la «base» sfuggono, forse proseguono fuori dalla cornice, mentre i bordi della falesia sono definiti da lembi di cielo bianco. Quello che la parola percorre è dunque una visione che reca già in sé i segni dell'incompletezza e l'occhio vaga tra le forme ponendosi domande: «Enfin quelle preuve d'une face? L'œil n'en trouve aucune où qu'il se mette. Il

215Ivi, p. 30.

216Ivi, p. 48.

217*Celui qui ne peut se servir des mots. À Bram Van Velde*, Montpellier, Fata Morgana, 1975.

218S. Beckett, *Racconti e prose brevi*, a cura di Paolo Bertinetti, Torino, Einaudi, 2010, p. XXIV.

219*Celui qui ne peut se servir de mots*, op. cit., p. 17.

désiste et la folle s'y met».²²⁰ Ma quando lo sguardo desiste, subentra l'immaginazione:

Emerge enfin d'abord l'ombre d'une corniche. Patience elle s'animera de restes mortels. Un crâne entier se dégage pour finir. Un seul d'entre ceux que valent de tels débris. Du coronal il tente encore de rentrer dans la roche. Les orbites laissent entrevoir l'ancien regard. Par instants la falaise disparaît. Alors l'oeil de voler vers les blancs lointains. Ou se détourner de devant.²²¹

La falesia diventa un teschio e il teschio diventa, subito dopo, una macchia di colore, un bianco lontano. La visione, testualmente, confonde i piani, l'esterno e l'interno, il soggetto e l'oggetto, problematizzando il portato di verità dell'immagine che diventa autonoma rispetto all'oggetto che l'ha generata. L'oggetto viene negato per consentire all'immaginazione di scivolare liberamente tra un'immagine e l'altra. Si tratta di un principio che troviamo già nei *Textes pour rien*, pubblicati per Les Edition de Minuit nel 1955. In questi testi, scritti tra il 1950 e il 1951, non ci sono personaggi, ma solo voci senza corpo che trovano ragione d'essere nel tentativo di creare un'immagine: «La negazione è il motivo conduttore dei tredici testi, il segno sotto cui si svolge una narrazione che è necessaria ma impossibile e che quindi viene negata nel suo stesso farsi», scrive Bertinetti.²²² La scena, in seguito lo diremo, marcando la differenza con la letteratura, ospiterà al contrario corpi senza voce.

Sicuramente Beckett conosceva il pensiero sartriano sull'immaginazione come atto di negazione del reale che il filosofo aveva elaborato in uno dei suoi primi scritti giovanili degli anni '30, *L'Imagination*.²²³ Sartre, trattando l'immagine non come cosa, ma come atto, definisce l'immaginazione un ulteriore atto di produzione di oggetti irreali che si distacca dalla realtà negandola, benché si fondi su un atto di presa di coscienza delle cose che rimanda all'immagine.²²⁴ Sull'immaginazione converrà sostare.

Rimanendo ancora alle prose, si dirà che la lingua ecfraistica può da una parte comporre immagini, dall'altra comporre spazi esplorandoli idealmente. È quanto accade in *Imagination morte imaginez*, un testo che costruisce un ambiente che ingloba il lettore, rendendolo parte attiva di un'esplorazione puramente immaginativa. Secondo un procedere performativo, assistiamo ai cambiamenti, minimi e dovuti alla luce, della rotonda in cui si immagina ambientato ciò che accade (ma accade davvero qualcosa?). L'incipit del testo recita:

²²⁰*Ibidem*.

²²¹Beckett, *Pour finir encore et autres foirades*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 67.

²²²Bertinetti, *Introduzione a Racconti e prose brevi*, op. cit, p. XIII.

²²³Sulle note che Beckett prese a margine di questo libro e sui richiami ad esso in altre sue opere, si veda Dirk Van Hulle, Mark Nixon, *Samuel Beckett Library*, Cambridge University Press, 2013, pp. 167-168.

²²⁴J. P. Sartre, *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, Bologna, Bompiani, 2007.

Nulle part trace de vie, dites-vous, pah, la belle affaire, imagination pas morte, si, bon, imagination morte imaginez.²²⁵

Beckett esprime in questo modo il paradosso che aveva condiviso con Bram Van Velde: la pulsione artistica deriva dalla necessità di mostrare qualcosa della realtà e dalla contemporanea presa di coscienza che è impossibile mostrare alcunché; l'opera d'arte, nella migliore delle ipotesi, è espressione di questa impossibilità. Il testo dunque, pienamente immerso nel paradosso, chiede, in un mondo senza vita, di immaginare l'immaginazione morta. Ciò che prende forma davanti agli occhi del lettore è un oggetto irreali ma perfettamente conoscibile nei dettagli geometrici descritti minuziosamente. La geometria beckettiana, visivamente perfetta, non si concilia però con la realtà e le sue certezze. Che cos'è reale e che cosa immaginario? Non c'è risposta; è necessario restare immersi nel biancore, il colore assunto da questo stato paradossale:

Extérieurement tout reste inchangé et le petit édifice d'un repérage toujours aussi aléatoire sa blancheur se fondant dans l'environnante.²²⁶

Nella rotonda ci sono due corpi distesi, bloccati nella loro statuaria immobilità, posti davanti a uno sguardo che non potrà affermare né la loro vita né la loro morte. Benché insomma l'immaginazione sia dichiarata morta, il testo si basa tutto sullo sforzo di costruire un'immagine e anche nelle ultime righe, dopo che il narratore ha invitato il lettore ad uscire da questa strana rotonda, si ha l'impressione che la curiosità immaginativa potrebbe continuare all'infinito questa esplorazione impossibile e profondamente inutile:

Il est cependant clair, à mille petits signes trop longs à imaginer, qu'ils ne dorment pas. Faites seulement ah à peine, dans ce silence, et dans l'instant même pour l'œil de proie l'infime tressaillement aussitôt réprimé. Laissez-les là, en sueur et glacés, il y a mieux ailleurs. Mais non, la vie s'achève et non, il n'y a rien ailleurs, et plus question de retrouver ce point blanc perdu dans le blancheur, voir s'ils sont restés tranquilles au fort de cet orage, ou d'un orage pire ou dans le noir fermé pour de bon, ou la grande blancheur immuable, et sinon ce qu'ils font.²²⁷

Così si chiude la prosa: la rotonda, quest'unico spazio rimasto conoscibile, che pure si rivela per l'impossibilità di essere esplorato e decifrato, si perde nel biancore del paradosso. Le due presenze, soltanto in ultima battuta, se stimulate dalla voce umana, si rivelerebbero esse stesse umane e capaci ancora di stimolare quella curiosità che produce narrazione; ma lì il testo si arresta. Il lettore è stato condotto nell'esplorazione da un narratore che lo guida, nella costruzione della visione, con una

225Beckett, *Imagination morte imaginez*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965, p. 51.

226Ivi, p. 55.

227Ivi, p. 57.

serie di imperativi: «imaginez», lo abbiamo visto, e poi «entrez, mesurez», «sortez», «rentrez, frappez».²²⁸ Il testo ha inglobato il lettore in una performance visiva che fa della rotonda non uno spazio descritto, ma uno spazio creato.

Gli spazi volumetrici, ben definiti, delle prose di Beckett sono così: inglobano l'umano, lo sottopongono alle loro regole, quasi lo geometrizzano. I due corpi distesi diventano installazioni con le stesse caratteristiche dell'ambiente che li ospita: ne assumono il bianco e una fissità che ricorda ancora la posa di Belacqua. Da questa che è una prosa breve si potrà ricavare uno dei principi che regolano la scena beckettiana: essa è costruita su linee geometriche stabilite secondo una precisione quasi maniacale; oggetti e personaggi si dispongono sulla base di quelle stesse simmetrie, ma qualcosa impedisce sempre la produzione di narrazione. Qualcosa sempre rimane ad affermare il senso forse più forte di *Imagination morte imaginez*: anche quando l'immaginazione è morta, di essa rimane qualcosa, fosse soltanto la forza immaginativa residuale necessaria a immaginare questa morte. E se l'assenza di qualsiasi traccia di vita è la condanna all'immobilità, è probabile che la messa in movimento di uno spazio, che è ormai forse solo mentale, vada attribuita all'immaginazione. Beckett, grazie a possibilità ecfrastriche, costruisce ed esplora spazi mentali che il teatro riesce ad esternare, rendendoli tangibili.²²⁹

Ancora, ne *Le Dépeupleur*, un testo composto tra il 1965 e il 1970, tra i più potenti ed emblematici dal punto di vista della costruzione immaginativa dello spazio, Beckett crea un meccanismo perfetto, un luogo dantesco costruito con materiali e tecniche del XX secolo. Il testo mostra un cilindro coperto, senza uscite, sempre uguale a se stesso, esplorato da una folla di corpi che si muovono secondo regole rigidissime. Questo «séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur»²³⁰ è un cilindro di cinquanta metri di circonferenza e sedici di altezza:

C'est l'intérieur d'un cylindre surbaissé ayant cinquante mètres de pourtour et seize de haut pour l'harmonie. Lumière. Sa faiblesse. Son jaune. Son omniprésence comme si les quelque quatre-vingt mille centimètres carrés de surface totale émettaient chacun sa lueur.²³¹

Il riferimento a Dante è esplicito quando, nel descrivere le tipologie di corpi, si arriva a parlare della quarta categoria:

Quatrièmement ceux qui ne cherchent pas ou non-chercheurs assis pour la plupart contre le mur dans l'attitude qui

228Ivi, p. 51.

229Non è quindi un caso che *Imagination morte imaginez*, così come *Le Dépeupleur* di cui si parlerà ora, siano stati messi in scena più volte (cfr. ultimo *Dépeupleur* di P. Brook).

230Beckett, *Le Dépeupleur*, Les Éditions de Minuit, 1970, p. 7.

231Ibidem.

arracha à Dante un de ses rares pâles sourires.²³²

È nel IV canto del Purgatorio (vv. 121-122) che Dante, dopo aver riconosciuto Belacqua per quell'atteggiamento di pigrizia che lo contraddistingueva anche in vita, muove le labbra «un poco a riso» (v. 122). Beckett allude in questo modo alla posa delle anime dei negligenti, seduti con le ginocchia tra le braccia, «tenendo il viso giù tra esse basso» (v. 108), un'attitudine che diventa gesto congelato. Il testo è pieno di riferimenti danteschi e, a proposito della credenza in una possibile uscita, leggiamo quasi in forma di citazione:

Pour les uns il ne peut s'agir que d'un passage dérobé prenant naissance dans un des tunnels et menant comme dit le poète aux asiles de la nature. Les autres rêvent d'une tappe dissimulée au centre du plafond donnant accès à une cheminée au bout de laquelle brilleraient encore le soleil et les autres étoiles.²³³

Il Purgatorio beckettiano è, come lo stesso Beckett definisce quello di Joyce, un ambiente circolare in cui la temporalità, materia di cui si sostanzia il Purgatorio dantesco, si esplicita come faticoso incontro di voce e memoria. I personaggi, incastrati nell'impossibilità di darsi una storia, di inserirsi in un processo narrativo, possono solo lasciar affiorare frammenti di narrazione, condannati a una condizione purgatoriale ripetitiva, ciclica appunto. È così già per Vladimir e Estragon, è così per tutti i personaggi di *Fin de partie*, ma è così anche per Winnie che, in *Happy days*, finisce per essere progressivamente interrata – con un movimento non quindi ascensionale, ma piuttosto contrario – in quel monticello al centro della scena che tanto ricorda una montagna purgatoriale in miniatura. Il cilindro del *Dépeupleur* è un mondo isolato, infernale per alcuni aspetti, purgatoriale per la sua transitorietà (presunta e sperata), ma certamente fatto con i mattoni di questo mondo. Questa grande cisterna che il testo, solidamente appoggiato su una rigida geometria, pone davanti agli occhi del lettore, incarna un'immaginazione che costringe a ripensare il reale.

La costruzione ecfrastica della visione beckettiana, progressiva esplorazione e quindi creazione di spazi, è una perpetua oscillazione tra reale e immaginario, che ben comprendiamo quando vediamo che a gestire lo spazio sono sì delle geometrie, ma delle geometrie invisibili. Leggiamo per esempio:

Le fond du cylindre comporte trois zones distinctes aux frontières précises mentales ou imaginaires puisque invisibles à l'œil de chair.²³⁴

232 *Ivi*, p. 13.

233 *Ivi*, p. 17.

234 *Ivi*, p. 38.

La divisione geometrica è quindi rigorosa, ma allo stesso tempo mentale o immaginaria: se l'occhio carnale non riesce a vederla, sarà necessario appellarsi all'occhio della mente. Con *Le dépeupleur* Beckett afferma, ancora una volta, la possibilità immaginativa di costruire lo spazio e di inserirvi elementi che lo rendono performativo: il movimento che si oppone alla staticità, ma soprattutto l'oscillazione tra la staticità e il movimento. In questo mondo apparentemente tutto uguale, esiste un punto cardinale, il Nord, rappresentato da un donna, la Vinta, la cui descrizione sembra essere l'ékphrasis di una statua di Belacqua al femminile:

[...] il existe un nord sous forme d'un vaincu ou mieux d'une vaincue ou mieux encore de la vaincue. Elle est assise contre le mur les jambes relevées. Elle a la tête entre les genoux et les bras autour des jambes. La main gauche tient le tibia droit et la droite l'avant-bras gauche. Les cheveux roux ternis par l'éclairage arrivent jusqu'au sol. Ils lui cachent le visage et tout le devant du corps y compris l'entre-jambes. Le pied gauche est croisé sur le droit. Elle est le nord. Elle plutôt qu'un autre vaincu quelconque en raison de sa fixité plus grande. A qui exceptionnellement veut faire le point elle peut servir.²³⁵

Ma da questa immagine ripartiremo tra qualche paragrafo.

2.2. Beckett e Avigdor Arikha: l'estetica dell'oggetto

Anne Atik, poetessa e moglie del pittore Avigdor Arikha, nel 2001 pubblica un libro di memorie su Beckett: sono ricordi che rendono omaggio a quel rapporto di amicizia e di affetto che aveva legato gli Arikha a Beckett a partire dal 1956, quando Avigdor aveva conosciuto lo scrittore alla prima di *En attendant Godot*, fino alla morte di Beckett. Il pensiero o l'estetica di Beckett emergono in questo scritto con il chiarore e la spontaneità di una conoscenza affettuosa e profonda:

Sa mémoire visuelle était stupéfiante; il gardait présentes à l'esprit des peintures de maîtres anciens qu'il avait vues dans les musées d'Allemagne, de France et d'Italie, d'Irlande et d'Angleterre, leur composition et leur couleur ainsi que l'impact de chacune d'entre elles.

Cela faisait de lui un cas rare parmi les écrivains en ce qu'il possédait une culture picturale et parlait de peinture, passée ou contemporaine, en termes utilisés par les seuls connaisseurs, réduisant de la sorte la distance entre *pictura* et *poesis*.²³⁶

Beckett si appassiona al lavoro di Arikha quando egli è ancora uno degli esponenti più riconosciuti

²³⁵Ivi, pp. 49-50.

²³⁶Anne Atik, *Comment c'est. Souvenirs sur Samuel Beckett*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2003, p. 11.

a Parigi dell'astrattismo, una corrente a cui aderisce dal finire degli anni '50 fino alla metà degli anni '60. Ma Beckett rimarrà a lui legato, forse ancora di più, quando, a partire dal 1965, intraprende la strada del disegno su osservazione della realtà, non quindi su base memoriale o fotografica. Figure umane, volti, nature morte, paesaggi o scorci della sua abitazione sono però inserite in uno spazio pittorico che in qualche modo li trasforma. Il 10 marzo 1965, secondo le sue stesse parole, Arikha abbandona l'astrattismo, nel quale leggeva una perenne ripetizione delle medesime forme, e inizia a dipingere guardando alla vita che gli si pone davanti agli occhi. Secondo Thomson, in questa scelta, un certo peso dovette averlo l'esposizione dedicata a Caravaggio e la pittura italiana del XVII secolo che il Louvre aveva accolto dal febbraio 1965:

He saw that Caravaggio – there were about a dozen of his paintings in the exhibition – had found his way directly into the heart of things, not by the use of memory and reconstitution but by observation. The painting of the *Raising of Lazarus* – the treatment of the body of Lazarus, the chromatic accord between the ochres, the lamp blacks and white and the creation of cold greys – made the deepest impression.²³⁷

La memoria viene quindi in qualche modo contrapposta all'osservazione in presa diretta e Caravaggio diventa la fonte visiva che, in comune con Beckett, indirizza una certa realizzazione dell'immagine. È molto interessante comprendere questa svolta pittorica per metterla in relazione al pensiero estetico beckettiano e Pierre Vilar non manca di notare che «l'expérience du peintre est singulière, et sa trajectoire comme celle de nombreux amis de Beckett, est marquée par la déracinement et la recherche acharnée d'un langage adéquat, entre figuration et défiguration, impossibilité de représenter et maîtrise technique, abstraction et exploration en reconnaissance du visage ou de l'objet».²³⁸ Arikha pensava che l'astrattismo consentisse ai pittori di penetrare la struttura interna del linguaggio artistico e scriveva:

Mondrian is for me the ultimate word of what Modernism could bring as something positive. That means awareness of the edge of the canvas, all the constitutive elements of painting, which are so important. [...] Modernist abstraction permitted the liberation of painting from the literary misunderstanding, from the anecdote (that virus of the eye) and gave the illusion that the old *mimesis* had vanished into oblivion. [...] It permitted Mondrian to clean Vermeer's room and empty it of its contents. Mondrian closed the door, but left the key behind.²³⁹

Essendosi affermato come pittore vicino all'espressionismo astratto, lo stravolgimento artistico di Arikha complica la sua posizione sul mercato: nel momento in cui la pittura di Van Velde,

²³⁷Duncan Thomson, *Arikha*, London, Phaidon, 1994, p. 39.

²³⁸Pierre Vilar, *Arikha Avigdor*, in Marie-Claude Hubert (a cura di), *Dictionnaire Beckett*, Paris, Éditions Champion, 2011, p. 58.

²³⁹Avigdor Arikha, *On Abstraction in Painting*, in AAVV, *Arikha*, Paris, Hermann e London, Thames & Hudson, 1985, pp. 201-204.

espressione del fallimento continuo e comunque necessario della creazione artistica, iniziava ad imporsi sull'opinione comune, Arikha si vota a un'arte che si oppone completamente a quest'idea, ritornando all'oggetto, allo stesso tempo evidente e misterioso, che si pone sotto gli occhi di tutti nel nostro quotidiano.

Nel 1973 Arikha realizza cinque acquetinte per l'edizione limitata di *Au loin un oiseau*,²⁴⁰ un testo che Beckett aveva scritto negli anni '50 e che sarebbe poi stato ripubblicato in *Fizzles*, per 120 esemplari firmati. Si tratta di uno dei più interessanti libri d'artista per il rapporto profondo che si era instaurato tra Beckett e il giovane Arikha: «rarely has the vision of a writer and his illustrator been in such profound harmony, and the prints are a monument to a shared dedication to singular truths, the images themselves monumental in their stillness» scrive Thomson.²⁴¹

Arikha non segue i movimenti del protagonista, scisso tra presenza fisica e una voce che ne parla in terza persona benché si definisca a più riprese *dedans* quel corpo e quella situazione; egli individua le uniche certezze visive, un *manteau*, la *ruine*, la *canne*, i *cailloux* e le *herbes* che trova nel testo, le cerca nella vita reale e le riproduce in forma grafica.

Nel 1979, la *Revue de l'art*, all'interno di un articolo dedicato al libro illustrato, dedica una pagina a *Au loin un oiseau*, riportando il testo di Beckett e un commento dell'artista. Partiamo da questo commento per capire l'affinità di pensiero tra scrittore ed artista e per dare ragione di una scelta di rappresentazione, a tratti monumentale, che è piuttosto inaspettata alla lettura di questo testo.

Arikha sa che, malgrado i progressi tecnologici, nel quotidiano si assiste paradossalmente alla «perte croissante et accélérée des principes encore crédibles»:

Tous ces cadavres de l'esprit, rendant insupportable l'autonomie de l'imaginaire, de la fiction, ont provoqué par réaction une sauvage faim des yeux. La hâvre de l'imaginaire, la code du modernisme, l'arsenal de l'avant-garde délaissés, je me suis trouvé, comme Diogène jetant son écuelle, désarmé devant le visible. Illustrer (c'est-à-dire revenir à l'imaginaire), dans ces conditions-là, n'était plus possible.

J'ai donc pris dans cet admirable texte quelques motifs concrets qui entourent le personnage.²⁴²

La storia avrebbe mostrato come la possibilità di esprimere il reale si sia dunque ridotta drasticamente: la finzione e l'immaginazione perdono la funzione di porto sicuro in cui cercare rifugio perché i materiali di cui si sostanziano provengono dal medesimo mondo, ormai non più credibile. Davanti agli occhi famelici si pongono oggetti che sfuggono a una definizione certa.

Il testo di Beckett esprime lo sgretolamento del reale, in una «terre couverte de ruines», il

240Beckett, *Au loin un oiseau*, with five original etchings by Avigdor Arikha, New York, The Double elephant press, 1973.

241D. Thomson, op. cit., p. 64.

242Un livre de Samuel Beckett et Avigdor Arikha: "Au loin un oiseau", in «Revue de l'art», vol. 44, 1979, p. 103.

progressivo svanire di un'identità già disgregata, percorsa da una voce interna che ne definisce qualche impercettibile movimento e che la inserisce in un micro-ambiente di elementi concreti: il protagonista, oscillante tra il pronome di prima persona e il pronome di terza, è la tipica di figura beckettiana di un uomo che si muove lentamente, avvolto nel suo vecchio cappotto e appoggiato al proprio bastone, che alza gli occhi alla ricerca di un uccello che resta lontano nel cielo.

Sono quindi i piccoli segni di concretezza, logori fili che in qualche modo mettono in comunicazione l'uomo con il mondo, che Arikha sente di poter cogliere.

È la stessa concretezza di quegli oggetti quotidiani che emergono dalle scene quasi vuote nei primi lavori di Beckett: dai cappelli, dalle valige, dalle scarpe di *En attendant Godot*, ai bidoni delle immondizie, agli occhiali da sole, alla sveglia di *Fin de partie*; dalle banane di *Krapp*, alla borsa di Winnie in *Happy days*. Astratto da un contesto mimetico o in qualche modo naturalista, l'oggetto mantiene la sua rassicurante apparenza di oggetto del quotidiano, ma allo stesso tempo mostra tutta l'enigmaticità di una realtà che può attribuirgli significati diversi e incongrui: nel teatro di Beckett è il quotidiano a provocare vertigine e più esso viene reso meticolosamente nel dettaglio, più il buio che circonda l'oggetto si fa profondo agli occhi dello spettatore.

Arikha era entrato in questo spirito performativo, forse più di ogni altro artista tra quelli che collaborarono con Beckett e dice:

D'autre part, en me limitant, dans ces aquarelles inspirées par Beckett et gravées sur le motif, aux seuls motifs concrets et accessibles au regard, laissant en blanc le personnage, j'ai suivi l'exemple de la représentation isolée des instruments de la Passion.²⁴³

Beckett trova interessante il suo modo di procedere, il suo bisogno di seguire quei fili consunti e pronti a spezzarsi che legano il suo testo al quotidiano; lavora al suo fianco dando consigli e mostrando quella meticolosità che è nota nella sua pratica registica, al punto che il primo disegno del cappotto viene rigettato dallo scrittore che costringe l'artista a cambiare il modello che si poneva sotto gli occhi.

²⁴³*Ibidem*.



Avigdor Arikha, Au loin un oiseau, The Double Elephant Press, Ltd., New York, 1973

Come dice Thomson «such was the meticulous care taken to make the observed observable, akin to the precise care that Beckett himself took with words and punctuation».²⁴⁴

Arikha comprende perfettamente il senso della concretezza della visione beckettiana e, secondo Breon Mitchell, questi solidi oggetti «are raised above mere representation to stand as icons of Beckett's world».²⁴⁵ Per quanto riguarda la tecnica realizzativa leggiamo:

He worked directly from life on the copper plate, initially with an etching needle and later with brush and sugar-ink, when he developed a particularly subtle form of sugar-lift aquatint (the method used in the *Au loin un oiseau* illustrations), whereby the lightest greys and the densest blacks could be obtained by one bite of the plate. For a time the artist became alchemist, introducing his copper plates into the swirling fog of his up-ended dust box, one which he had devised himself, inking them and then winding them through his press.²⁴⁶

L'anno prima della pubblicazione di questa prosa breve, escono un'edizione di *Malone Meurt* e di *Oh les Beaux Jours* illustrate da Arikha. L'artista, che cercava la realtà da mettere in immagine, per rappresentare l'immaginaria situazione di Winnie progressivamente interrata, chiede alla moglie Anne di vestire i panni della protagonista della *pièce*. La rappresentazione visiva passa dunque per il performativo, per l'assunzione dei panni teatrali in un contesto a cavallo tra realtà e immaginazione. Ma poiché l'immagine non si dà all'artista da uno sguardo diretto dalla platea, poiché cioè il suo occhio è libero di muoversi a 360° attorno alla moglie a una distanza anche molto ravvicinata, egli darà un'immagine ecfraistica di Winnie inaspettata, al punto che, in una delle illustrazioni, il nostro sguardo, alle spalle della donna, ne osserva il volto riflesso nello specchio. Il contesto performativo da cui nasce lo sguardo su quell'immagine apporta un livello d'intimità

244D. Thomson, op. cit., p. 64.

245Breon Mitchell, *Six Degrees of Separation: Beckett and the Livre d'Artiste*, in L. Oppenheim (edited by), *Samuel Beckett and the Arts. Music, Visual Art and Non-Print Media*, New York, Garland, p. 175.

246D. Thomson, op. cit., p. 70.

nuovo, provoca un improvviso avvicinamento alla scena e alla condizione del personaggio.

Per quanto riguarda il metodo di lavoro, lo stesso Arikha lo descrive in questi termini:

I paint in the way I think Velazquez painted, in an unfolding manner, spontaneously. But when you paint spontaneously the first condition is that you have to keep control of all the proportion, the measurements of what you see, from within. When you start something from the outside it will go wrong. Since my element is the brush stroke I have to *feel* the distance between your nose and your ear – through my brush strokes. Imagine I have a grid in my eyes which is made of brush strokes, that's how it works. This keeps me in the right proportions, otherwise it would go wrong. So I wouldn't get the likeness of the apple or the likeness of the face. When I paint an apple it has to be this apple and when I paint a face it has to be this face, not a general face, not a general apple but this particular one. Therefore, I start with one point without knowing how it will end...when I am in a state of intensity, the intensity covers the entire canvas as if it was a grid. It's like a transmission of a message from a space to earth through the grid... the process of painting is a process of revelation because it will reveal something to you, and if it does not I throw it away!²⁴⁷

2.3. La voce e il gesto come archivi di frammenti visivi

Le corps du personnage beckettien est donc également une archive, comme le souligne Jonathan Boulter, mais une archive en devenir, une archive «vivante»: la mémoire *s'inscrit* dans le corps, les cicatrices y consignent l'histoire, et cependant on continue, et même, on en rit. Le texte beckettien est en tension perpétuelle entre ce qu'il nie (la possibilité de faire trace, de signifier, d'être un lieu de mémoire) et ce qu'il manifeste (l'absolue vitalité de la langue, la conscience de l'écriture comme inscription, la constitution du texte comme trace et comme image, qu'il s'agisse de l'espace de la page ou de celui du plateau).²⁴⁸

Tra una testualità che nega la possibilità di fare traccia, di costruire narrazione e dunque memoria e una testualità che si definisce per l'affiorare di frammenti di memoria che emergono da un sommerso insondabile, i personaggi beckettiani sembrano spesso mossi da un irrefrenabile bisogno di raccontare, senza di fatto riuscire a produrre racconti veri e propri. Quando le loro voci accennano a momenti passati, di essi non restano che poche tracce, al punto che Michèle Touret sostiene che «les récits légendaires peuplent le texte beckettien, à l'insu des personnages eux-même qui ne sont pas conscients d'y puiser. C'est le lecteur – et sans doute un peu moins le spectateur qui ne dispose pas d'assez de temps pour cela – qui les perçoit et fait ainsi le passage entre le monde représenté et celui d'un monde mythique qui le sous-tend». ²⁴⁹

Nei primi lavori teatrali, frammenti di racconto irrompono nel dialogo: per evitare la caduta

²⁴⁷Ivi, p. 85.

²⁴⁸Delphine Lemonnier-Textier, *L'esthétique de la trace chez Samuel Beckett: écriture, représentation et mémoire*, Rennes, PU Rennes, 2012, p. 9.

²⁴⁹Michèle Touret, *De l'histoire à la fable et retour*, in *L'Esthétique de la trace chez Samuel Beckett*, op. cit., p. 29.

nell'oblio, le coppie si raccontano e ri-raccontano echi del passato. Ricorderemo però che Nagg, in *Fin de partie*, riconosce che si tratta de «la bonne histoire qu'on nous raconte trop souvent, nous la trouvons toujours bonne, mais nous n'en rions plus».²⁵⁰ Sono frammenti di storie trite e ritrite che, perduto ogni interesse narrativo, servono solo da fondamento, assai labile, a un rapporto di coppia. In questo senso Estragon chiede continuamente a Vladimir di raccontargli la storia dell'inglese al bordello, una storia che ha sentito mille volte, che conosce a memoria e che, proprio per questo, si erge a testimonianza e garanzia di un rapporto solido. La narrazione, non avendo valore in sé, è solo pretesto per affermare una vita che, in qualche modo, continua: la narrazione non si sviluppa, diventando, come la tela di Penelope, un tentativo di procrastinare la fine. Leggiamo dal saggio di Françoise Proust a cui ci siamo rifatti in precedenza:

Pénélope, compagne d'Ulysse et soeur de Schéhérazade, est bien en ces sens la muse de la narration traditionnelle. Détissant la nuit ce qu'elle tisse le jour, elle cherche dans les profondeurs de l'obscurité de quoi délier et défaire ce que la lumière ne cesse de lier et de synthétiser. Avec ruse et ingéniosité, elle tente de gagner du temps en différant le terme final: la mort (ou, dans son cas, les épousailles forcées). Elle joue sa vie sur le fil du temps, elle sait que vaincre les puissants (ici les prétendants), quand on est impuissant (ici une femme), n'est possible qu'en différant les batailles et non en les gagnant, qu'en mettant le temps de son côté et non en le défiant de front. Mais, échéance malheureuse de la mort possible d'Ulysse ou bienheureuse de son retour, c'est la même échéance inéluctable qui est à l'origine du tissage du jour, c'est-à-dire, au fond, du récit. Pendant qu'elle tisse et détisse, Ulysse poursuit ses aventures, qui sont, là encore, tout autant des occasions de vagabonder hors de chez lui que des raisons de rentrer chez lui. Vie et mort s'entrelacent pour tisser le fil de la narration. Le récit ne vit, ne commence et ne se poursuit que pour différer la mort. Il est une suite d'aventures, un enchaînement d'épisodes, de morts et de renaissances, de nuit et de jours, qui prend fin lorsque vie et mort cessent de s'entrelacer et de se nourrir l'une de l'autre pour constituer le *no man's land* d'un éternel présent.²⁵¹

La Proust sta qui definendo lo sviluppo tradizionale dei tempi del racconto nei termini dell'anticipazione come espressione del futuro, dell'esperienza come espressione del presente e della memoria come espressione del passato. I personaggi di Beckett non producono certo narrazioni tradizionali, ma perché Penelope può essere, per certi versi, anche la loro musa? Verrebbe da dire che essi continuamente costruiscono e disfano mossi, tutto sommato come Penelope, da una profonda incertezza, dallo sforzo di procrastinare qualcosa che non è chiaro nemmeno a loro.

La ripetizione ossessiva di piccole cellule narrative si dà però come astrazione da una dimensione temporale, per divenire la forma statica di quell'ossessivo eterno presente che, espressa nei termini di una *no man's land*, era già stata messa in luce da Beckett nel saggio degli anni '20 sulla nuova poesia irlandese. L'estetica della traccia è quindi l'estetica del frammento che affiora per dire ancora

²⁵⁰Ivi, p. 34.

²⁵¹Françoise Proust, *L'histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Éditions du Cerf, 1994, p. 61.

qualcosa o, soprattutto, per ridire qualcosa, nella ripetizione vocale e visiva.

Di questo tipo sono anche le storie che si raccontano i personaggi che hanno vena da romanzieri, come può essere Hamm in *Fin de partie* o Henry in *Embers* o Winnie in *Happy days*: sono ancora storie frammentarie, senza un'informazione da trasmettere e prive anche di una relazione con l'azione del personaggio che le sta proponendo. Hanno anch'esse un carattere ripetitivo perché sono espressione del carattere ossessivo di questi narratori mancati. Non si potrà dunque parlare di assenza di racconto ma, secondo una tendenza che diventa fondamentale nei *dramaticules*, riconosceremo una scrittura che procede per frammenti di narrazione e per disposizioni complesse, una scrittura tesa a ricostruire qualcosa che non si darà mai nella sua interezza.

Tentando di definire un ipotetico processo di denarrativizzazione, potremmo riconoscere, tra le caratteristiche fondamentali, la messa in crisi dell'istanza del personaggio, che finisce per diventare puro residuo vocale: i suoi discorsi e una fisicità anch'essa frammentaria e residuale contengono forme di memoria visiva dalla forte propensione ecfastica. Il dramma di Winnie, in *Happy days*, il dramma del personaggio che teme la landa deserta, esteriore o interiore che sia, si compie nella ricerca disperata di un ascoltatore o, non trovandolo, nella moltiplicazione vocale di se stessa:

Winnie – insieme colta e smemorata, sensibile e frivola, lucida e inconsapevole – più che un personaggio è una sorta di polifonia di voci distinte e scisse. E ogni voce richiede il proprio ritmo e il proprio tono. Più che mai, Beckett compone *Happy Days* come una partitura per voci, intrecciando un intricatissimo mosaico orale di ripetizioni e di variazioni di frammenti che vengono a costituire veri e propri motivi topici e sonori. La fortissima musicalità del testo è segnalata fin dal titolo: se i giorni felici alludono, sul piano letterario, ad un verso del “Colloque sentimental” di Verlaine, “Ah! Les beaux jours” (il titolo che Beckett diede alla versione francese), evocano al contempo una allegra canzone popolare americana, “Happy days are here again”, che celebra appunto il ritorno quotidiano della “felicità”. Winnie si incita ad esibirsi a cantare - “Canta ora, Winnie, canta la tua canzone, non c'è altro da fare”-, ma, poi aggiunge “e non lo facevo”. Ma in realtà lo fa, anzi non fa altro (non c'è altro da fare) in questa grande cantata per “voce moltiplicata”. Ecco forse l'altro significato delle *Willie-Winnie Notes* (il primo titolo della pièce): sono le note che Beckett concepiva, originariamente, per una voce irlandese, e che sono state poi “cantate” da alcune delle più belle voci del teatro contemporaneo, da Ruth White a Madaline Renaud a Peggy Ashcroft a Billie Whitelaw.²⁵²

Se nelle opere teatrali potrà accadere di trovarsi dinnanzi a una voce che contiene tante voci – si veda per esempio, oltre al “concerto” di Winnie, la performance vocale di Hamm in *Fin de partie* –, o a una voce scissa in una molteplicità che sfrutta diverse localizzazioni e tecniche sonore – si veda per esempio *Footfall* ma anche *What Where* –, nella prosa troveremo che gli stessi meccanismi sono riconducibili ai movimenti della mente narrante:²⁵³ l'opera di Beckett è insomma fatta di voci o

252Alfonso Amendola, Gabriele Frasca, Antonio Iannotta (a cura di), *Nero chiaro. Lo spazio beckettiano e le messe in scena di Giancarlo Cauteruccio*, Roma, Editoria&Spettacolo, 2010, pp. 90-91.

253Non a caso, in *Murphy*, un capitolo del romanzo è dedicato alla comprensione del funzionamento della “mente di

menti sole che ospitano un accumulo vocale frammentario che si situa in quella zona interstiziale,²⁵⁴ fra interno e esterno, una “terra di nessuno” che si crea tra l'interiorità della mente narrante e il “cicaleccio” del mondo esterno.

La riflessione sulla mente narrante, su un presupposto di moltiplicazione vocale interno alla voce sola, ci porta a considerare la questione nei termini del monologo interiore perché, per somiglianze e differenze, la scrittura beckettiana trarrà da una teoria che lo riguarda interessanti chiavi di lettura. Benveniste, in un saggio dal titolo *L'appareil formel de l'énonciation*,²⁵⁵ sosteneva che il monologo potesse essere pensato come una forma di dialogo, in cui la voce dell'io si scinde. Per accennare a una posizione contraria, diremo invece che Claudio Meldolesi, dopo aver definito le nuove forme di scrittura per la scena come forme prive di personaggi e dialoghi reali, scriveva:

Dietro la scrittura per il teatro c'è essenzialmente il monologo. Il monologo è la matrice della drammaturgia contemporanea. Può essere trasposto in dialoghi, anche molto fitti, ma resta un momento di testimonianza dell'autore sull'angoscia della vita, sulla sua stravaganza, sulla sua avventura. Tutte le poetiche del Novecento si declinano sul monologo da quella di Claudel a quella di Brecht e di Pirandello. Il monologo è scrittura più prossima all'autore, il dramma è un monologo dell'autore le cui articolazioni sono affidate a questo o a quel personaggio. Nei momenti di autenticità della scrittura il dramma si rivela lirico. Perché il poeta drammaturgo è fratello dell'attore e tende a servire la sua dimensione poetica.²⁵⁶

La riflessione si aprirebbe quindi alla potenziale 'polivocalità' che in scena può concretizzarsi tanto nella distribuzione dialogica a più voci, quanto nella voce sola; sicuramente la mente dell'autore è in grado di ospitare il sovraffollamento vocale, un'oralità complessa e multiforme che ritroverebbe la coesione originaria proprio nella forma performativa monologante. Benveniste, con estrema chiarezza, sosteneva che appunto il monologo si ponesse come variante di un dialogo che lo strutturava almeno a livello mentale:

[...] Le monologue procède bien de l'énonciation. Il doit être posé, malgré l'apparence, comme una variété de dialogue, structure fondamentale. Le monologue est un dialogue intériorisé, formulé en «langage intérieur», entre un moi locuteur et un moi écouteur. Parfois le moi locuteur est seul à parler; le moi écouteur reste néanmoins présent; sa présence est nécessaire et suffisante pour rendre signifiante l'énonciation du moi locuteur. Parfois aussi le moi écouteur intervient par une objection, une question, un doute, une insulte. La forme linguistique que prend cette intervention diffère selon les

Murphy”, tesa com'è al riconoscimento di ciò di cui può avere esperienza mentale e fisica e di ciò di cui ha solo esperienza mentale. Murphy ha mente e corpo scissi, chiusi ermeticamente l'una all'altro e nella sua mente cerca disperatamente lo spazio in cui possono convivere ciò che proviene dall'esterno e ciò che è prodotto dall'interno.

254Frasca, nell'*Introduzione alle Poesie* chiama “vocalità interstiziale” la possibilità appunto di mettere in relazione il mondo interno e il mondo esterno. Si veda G. Frasca, *Introduzione* a S. Beckett, *Poesie*, Torino, Einaudi, 2002, p. XXVII.

255Benveniste, *L'appareil formel de l'énonciation*, in «Langages», 5e année, n. 17, 1970, pp. 12-18.

256Il *dramaturg. Atti del convegno Walkie-Talkie 2003*, a cura di Teatro Aperto, Udine, Il principe costante edizioni, 2004, p. 31.

idiomes, mais c'est toujours une forme «personnelle». [...] Cette transposition du dialogue en «monologue» où EGO tantôt se scinde en deux, tantôt assume deux rôles, prête à des figurations ou transpositions psychodramatiques: conflits du «moi profond» et de la «conscience», dédoublements provoqués par l'«inspiration», etc.²⁵⁷

Le moltiplicazioni dell'io in “produttore di discorsi” e “ascoltatore degli stessi”, sono alla base di molta drammaturgia beckettiana. In *Krapp's Last Tape*, quando Krapp inizia ad ascoltare la registrazione di se stesso più giovane, la didascalia dice che egli «assumes listening posture, i.e. Leaning forward, elbows on table, hand cupping ear towards machine, face front».²⁵⁸ Beckett codifica cioè alcuni gesti che denoterebbero l'atteggiamento dell'ascoltatore e che non a caso replicherà nella figura del Listener in *Ohio Impromptu*: il busto è proteso leggermente in avanti, i gomiti sono appoggiati al tavolo e una mano dietro l'orecchio tende visivamente l'udito, in questo caso, verso il registratore. Ma la posa dell'ascoltatore “puro” non dura a lungo e Krapp, suggestionato da ciò che la sua voce registrata dice, duplica *in praesentia* e gestualmente alcuni atteggiamenti: ad esempio, alla battuta della voce registrata che dice «I close my eyes and try and imagine them», la didascalia subito informa che *Krapp closes his eyes briefly*.²⁵⁹ Il tempo subisce un appiattimento e ciò che la voce dice di fare nel suo presente, di fatto un passato per il Krapp che vediamo in scena, provoca degli effetti sul presente della performance: il monologo interiore si concretizza facendosi azione ed esprimendosi come archivio gestuale della memoria.

Martin Esslin, in un intervento della fine degli anni '80, definisce il teatro di Beckett «a poetry of moving images»,²⁶⁰ una definizione forse persino più interessante di quel concetto di “assurdo”, elaborato dallo studioso, che pure è divenuto l'etichetta preferita per le opere beckettiane. A caratterizzare questa forma drammaturgica poetica sono, secondo Esslin, due elementi che Beckett utilizza nella sua ricerca esistenziale: «the strand of internal monologue», a cui il critico riconduce ogni esperienza vocale, e la ricerca costante di «visual images of the human condition».²⁶¹ Le voci sono dunque delle possibilità dell'io di osservare se stesso; sono il presupposto alla scissione tra ascoltatore e narratore; sono la ricerca della ricomposizione, in un *unicum*, di *listener* e *narrator* che in Beckett diventa sovrapposizione tra soggetto e oggetto:

The quest is endless, as the listener in turn becomes narrator, observed by a new listener who becomes a new narrator – and so on ad infinitum, through an endless rollcall of named narrators of themselves toward the last, the Unnamable, which must also prove ultimately elusive.²⁶²

257Benveniste, art. cit., pp. 16-17.

258Beckett, *Krapp's Last Tape*, in *The complete dramatic works*, op. cit., p. 217.

259Ivi, p. 218.

260Martin Esslin, *A poetry of Moving Images*, in *Beckett translating/ translating Beckett*, edited by Alan Friedman, Charles Rossman, Dina Sherzer, London, Pennsylvania State University Press, 1987, pp. 65-76.

261Ivi, pp. 65-66.

262Ivi, p. 65.

A questo Esslin aggiunge che, da un certo punto in poi (egli individua il romanzo *Comment c'est* come momento di transizione), le voci cessano questa ipotetica ricerca di dare un senso a se stesse, che si sostanzia appunto di una distinzione di ruoli atti alla riuscita di una qualche dialettica, per abbandonarsi a un io definitivamente scisso, costrette infine a limitarsi alla costruzione di immagini:

How It Is marks a transition: it is still in the form of an internal monologue, but the painting voice no longer pursues an endless quest to catch up with its true Self; as it progresses, it paints a picture, an image of a state of affairs, an unending, static condition.²⁶³

Diremo cioè che, dagli anni '60, le voci – nel romanzo, nelle prose brevi e nelle opere teatrali – diventano, come si è visto, puri contenitori di *ékphrasis*.

Ma rimaniamo ancora sul monologo interiore per esplorarne le possibilità attraverso il pensiero di Eduard Dujardin che forse per primo ne mise a punto una sistematizzazione teorica. Dujardin, che Beckett aveva conosciuto nel 1931 in una serata parigina in onore di Joyce, aveva scritto un romanzo, *Les Lauriers sont coupés*, che Joyce diceva essere la fonte di ispirazione per l'*Ulisse*. Jaquelin Risset, nell'*Introduzione* all'opera critica di Dujardin, individua in quanto segue ciò che avrebbe fatto del romanzo di Dujardin la prima espressione del monologo interiore: ad un certo punto chi parla annota un dettaglio infimo, l'angolo rialzato del tappeto, ed è da questo dettaglio, mostrato e non indagato, che avrebbe inizio, secondo il critico, la pratica del monologo interiore:

Quel lembo di tappeto non riappare più per tutto il romanzo. E gli oggetti più o meno simili a esso che tornano più volte nel testo -visioni frammentarie di strade o di interni, notazioni di luce, ecc... - sono scansioni ritmiche, forme di rime interne, motivi o leit-motiv di ascendenza wagneriana. E se il tappeto si può riportare a una percezione dell'occhio, quest'occhio non è inteso come il più *oggettivo* dei cinque sensi; anzi appare qui come strumento designato a una soggettività che si esercita intensamente, costantemente e, si può dire, esclusivamente. Il lembo di tappeto appare e scompare così come è venuto, all'interno del flusso ininterrotto e casuale della soggettività in azione, e segnala, attraverso tale presenza elusiva, che il monologo interiore si fonda essenzialmente sulla durata, sulla fedeltà della durata mobile e imprevedibile del flusso di coscienza, *comme il vient*.²⁶⁴

Il lembo del tappeto è un frammento visivo, un dettaglio che può introdurre la soggettività in una durata temporale dilatata ma impossibile da definire. Il monologo interiore è dunque espressione del frammento, esposizione linguistica di quelle tracce della coscienza, di quei dettagli che affiorano senza essere inanellati in una logica consequenzialità.

²⁶³Ivi, p. 66.

²⁶⁴Édouard Dujardin, *Il monologo interiore*, con un'introduzione di Jacqueline Risset, Parma, Pratiche, 1991, pp. 11-12.

Dopo aver definito le varie caratteristiche del monologo interiore come espressione di un pensiero intimo, vicino all'inconscio, Dujardin commenta le definizioni di altri studiosi, presentando alcuni paragoni tra monologo interiore e altre forme artistiche. Il più interessante e pertinente con questo studio è il paragone proposto da André Berge (in «Chaiers du Mois», gennaio 1925) con la proiezione cinematografica: il monologo interiore può essere paragonato a «...un film girato dal vivo in circostanze particolarmente critiche e che venisse poi proiettato al rallentatore sullo schermo di una tranquilla sala cinematografica». Il rallentamento dell'immagine, lo sappiamo, è un motivo ecfrastico perché le visioni della mente, le percezioni, le associazioni del pensiero, nel momento in cui vengono scritte o anche solo vocalizzate, subiscono sempre un processo di temporalizzazione. Come discorso che procede per immagini, il monologo interiore darebbe poi modo alla poesia di entrare nel romanzo. Del resto, trattandosi dell'esposizione del pensiero nell'istante in cui nasce, è una scrittura che non sottostà a preoccupazioni logiche o razionali: le «frasi [sono] molto semplici, molto dirette, il meno costruite, [...] ridotte al *minimo grammaticale*».²⁶⁵ Al binomio monologo interiore-poesia, Dujardin aggiunge un terzo elemento, la musica, ed entra nello specifico, indicando «la parentela che queste piccole frasi successive presentano con i motivi musicali usati, ad esempio da Wagner».²⁶⁶ Il riferimento non è casuale perché, come spiega subito dopo, il motivo wagneriano si differenzia dal motivo classico per il fatto di essere usato senza sviluppo, allo stato puro, come una frase isolata:

così il monologo interiore è una successione di frasi brevi, che esprimono ugualmente ciascuna un movimento dell'anima, e che (ulteriore somiglianza) non sono legate le une alle altre secondo un ordine razionale, ma secondo un ordine puramente emozionale, al di là di ogni organizzazione intellettualizzata.²⁶⁷

In che modo potremmo declinare queste riflessioni per uno studio beckettiano?

Quando, parlando di Krapp, si è messa in luce la distinzione tra l'io-produttore di discorsi e l'io-ascoltatore, si è solo sottintesa la questione pronominale, la distribuzione cioè del discorso in assunzioni di voce distinte anche dall'uso di pronomi differenti, una caratteristica che Dujardin riconosce essere propria del monologo interiore. Nell'esempio che segue, il Krapp di trentanove anni, di cui sentiamo la voce registrata, parla di sé giovane, dopo aver riascoltato una registrazione di una decina di anni prima:

Hard to belive I was ever that young whelp. The voice! Jesus! And the aspirations! (*Brief laughin which Krapp joins*)
And the resolutions! (*Brief laugh in which Krapp joins*). To drink less, in particular (*Brief laugh of Krapp alone*).

²⁶⁵Ivi, p. 47.

²⁶⁶Ivi, p. 48.

²⁶⁷Ivi, p. 49.

Statistics. Seventeen hundred hours, out of the preceding eight thousand odd, consumed on licensed premises alone. More than 20 per cent, say 40 per cent of his waking life. *(Pause)* Plan for a less...*(hesitates)*... engrossing sexual life. Last illness of his father. Flagging pursuit of happiness. Unattainable laxation. Sneers at what he calls his youth and thanks to God that it's over.²⁶⁸

Immaginiamo che il Krapp di trentanove anni stia annotando vocalmente gli argomenti del sé più giovane, riferendosi ad esso in terza persona appunto, che poi è la stessa cosa che fa il Krapp vecchio rispetto alla voce di sé giovane risentita dal nastro:

Just been listening to that stupid bastard I took myself for thirty years ago, hard to believe I was ever as bad as that.²⁶⁹

Nel caso di Krapp possiamo riconoscere che il funzionamento di una sorta di monologo interiore viene reso visibile dal funzionamento drammaturgico della relazione tra l'uomo e il suo personale archivio memoriale composto di vecchi registri ingialliti e vecchie bobine. Krapp, sebbene dia l'impressione di aver raccolto e immagazzinato tutti i materiali secondo una logica ferrea, quando parla – o, che è lo stesso, quando costruisce la scena lasciando parlare la propria voce registrata -, è di fatto dominato da esitazioni, anacoluti, reazioni non controllate, pause: un correlativo drammatico del funzionamento frammentario e residuale del suo procedere mentale. Sempre in bilico tra il desiderio di cancellare tutto e il bisogno vitale di una qualche compagnia di se stesso, Krapp offre agli spettatori un racconto che non può essere definito tale: le storie sono sempre incomplete, lanciate in avanti o proiettate all'indietro senza seguire una logica narrativa, ma preda di slanci emotivi non spiegabili razionalmente. Il discorso è quello di una coscienza turbata che parla a se stessa, forse solo per compagnia appunto, affidando a un mezzo di conservazione della memoria immagini che a volte, per ritornare alle caratteristiche elencate da Dujardin, sono estremamente poetiche:

I said again I thought it was hopeless and no good going on and she agreed, without opening her eyes. *(Pause)* I asked her to look at me and after a few moments *(Pause)* – after a few moments she did, but the eyes just slits, because of the glare. I bent over her to get them in the shadow and they opened. *(Pause. Low.)* Let me in. *(Pause)* We drifted in among the flags and stuck. The way they went down, sighing, before the stem! *(Pause)* I lay down across her with my face in her breasts and my hand on her. We lay there without moving. But under us all moved, and moved us, gently, un and down, and from side to side.²⁷⁰

Il racconto che ne deriva, o meglio diremo quello che ne possiamo dedurre, ha la forma spezzata di

268Beckett, *Krapp's Last Tape*, op. cit., p. 218.

269Ivi, p. 222.

270Ivi, p. 221.

frammenti memoriali. Scrive Hubert:

La grande originalité de ce second théâtre de Beckett résulte de la tentative de mettre en place une série de dispositifs qui spatialisent la mémoire, de porter à la scène des éléments que seul le genre romanesque semblait susceptible de véhiculer, de rendre scénique le récit rétrospectif tel qu'il fonctionnait jusqu'alors dans le roman autobiographique.²⁷¹

Si tratta della spazializzazione del rapporto tra l'io e la voce o della spazializzazione dei rapporti tra le molte voci interne all'io che costituiscono la sua memoria. Da *Play* in poi la memoria dei personaggi, con i suoi giochi, i suoi capricci e le apparizioni improvvisate, benché sia incapace di costruire un racconto certo sul passato, sembra imporsi potentemente sulle bocche dei personaggi sempre in forma di discorso incompleto o frase spezzata.

Vediamo dunque alcuni esempi di come la voce memoriale viene messa in scena, normalmente mantenendola scissa dalla mente che sembra averla prodotta. In *That time* (1976) ci si imbatte nella separazione tra l'io e la voce: in scena, il personaggio che teoricamente dice "io", è Ascoltatore di se stesso e sente la propria voce, divisa in tre gradi (A, B, C), provenire da tre parti distinte della scena. L'io è motore di una situazione comunicativa paradossale: è colui che produce il linguaggio, che pure non gli appartiene più perché è fuori da esso; ma è anche colui che riceve il messaggio, senza avere però voce diretta in grado di intervenire sulla propria voce registrata. Le tre voci si intervallano, facendosi carico di porzioni memoriali che riportano in modo segmentato: non c'è punteggiatura, la sintassi si costruisce su anacoluti dell'oralità, i frammenti di vocalità sembra sgorgare dal nulla, senza premesse narrative o allusioni a possibili esiti narrativi.

Il principio di *That time* è lo stesso di *Krapp's Last Tape* con la differenza che, a distanza di qualche anno (il *Krapp* è del 1958), Beckett priva il personaggio in carne ed ossa di qualsiasi controllo sulla propria voce e sulla propria memoria: in *That time* il personaggio in scena si limita infatti ad un ascolto immobile delle sue voci memoriali. Di fatto però, benché Krapp possa fermare o mandare avanti i suoi nastri, non è comunque in grado di dare uno sviluppo narrativo coeso alle proprie vicende: le porzioni memoriali affidate a un io che proviene da altre fonti sonore, il nastro nel caso di Krapp, il fuori scena della memoria nel caso di *That time*, non fanno che contribuire all'ulteriore scissione dell'io, rendendola non solo udibile ma anche visibile.

Dove conduce il ricordo delle tre voci di *That time*? Benché si muovano ad incastro e non producano di fatto "fili di racconto", si riconosce quasi un'identità vocale in ciascuna di loro. Scrive Hart:

That time is a variant of the classic three-acter, the three parts echoing the three main phases of life: childhood, young

²⁷¹Marie-Claude Hubert (a cura di), *Dictionnaire Beckett*, Paris, Éditions Champion, 2011, p. 910.

heterosexual manhood, and old age.²⁷²

C è la voce dell' "io da vecchio" che rievoca una sorta di perdita del sé all'interno di una Galleria di Ritratti («when you went in out of the rain always winter than always raining that time in the Portrait Gallery in off the street out of the cold and rain slipped in when no one was looking and through the rooms shivering and dripping till you found a seat marble slab and sat down to rest and dry off and on to hell out of there when was that»);²⁷³ B è la voce della gioventù legata all'incontro con una donna su una pietra («you one end of the stone she the other long low stone like millstone no looks just there on the stone in the sun with the little wood behind gazing at the wheat or eyes closed all still no sign of life not a soul abroad no sound»);²⁷⁴ A è la voce anziana che rievoca momenti infantili («that time you went back that last time to look was the ruin still there where you hid as a child»);²⁷⁵

Il "tu" a cui si rivolge la voce è l'Ascoltatore e, poiché una didascalia iniziale informa del fatto che le voci gli appartengono, è chiaro che la voce si sta rendendo autonoma rispetto all'io, mentre l'io, di fatto, si trova definitivamente scisso in corpo e voce (anzi, voci).

Not I (1973) è un ulteriore esempio della frantumazione di cui ci stiamo occupando: una bocca vomita un flusso di parole in scena per una decina di minuti. La sintassi del discorso è inesistente, il flusso irregolare dell'oralità e della mente narrante confusa e disgregata sono resi in modo mimetico. Eppure c'è un percorso che si può cogliere nelle parole di Bocca, che racconta di una Lei, alla terza persona singolare, articolando il discorso in frammenti narrativi: una bambina orfana di entrambi i genitori, cresciuta in un istituto religioso si trova, a settant'anni bloccata, privata della sensibilità, in grado di percepire soltanto un ronzio. Accade però un evento destabilizzante: il soggetto di cui si narra sente, come fatto raro e straordinario, una voce, la sua:

realized... words were coming... imagine!... words were coming... a voice she did not recognize...at first... so long since it had sounded... than finally had to admit... could be none other... than her own... certain vowels sounds... she had never heard... elsewhere... so that people would stare... the rare occasion... once or twice a year... always winter some strange reason... stare at her uncomprehending... and now this stream... steady stream... she who had never... on the contrary... practically speechless... all her days... how she survived!²⁷⁶

La voce è il residuo del personaggio, ormai soltanto Bocca, che dà voce a se stessa e parla di sé in terza persona. Ne abbiamo una conferma quando descrive le sensazioni improvvise di una quasi

272Hart, *Language and structure in Beckett's Plays*, art. cit, p. 8.

273Beckett, *That time*, in *The Complete Dramatic Works*, op. cit., p. 388.

274Ibidem.

275Ibidem.

276Beckett, *Not I*, in *The Complete Dramatic Works*, op. cit., p. 379.

rinnovata sensibilità, tutta concentrata però sulla bocca:

whole body like gone... just the mouth... lips... cheeks... jaws... never- ...what?... tongue?... yes... yes... lips...cheeks... jaws... tongue... never still a second... mouth on fire... stream of words... in her ear... practically in her ear... not catching the half... not the quarter... no idea what she's saying... imagine!... no idea what she's saying... and can't stop... no stopping it...²⁷⁷

Il flusso di parole è inarrestabile e chiede di immaginare; la fisicità è ridotta all'osso, ma sotto il profilo strutturale diremo che il monologo a cui lo spettatore assiste sembra continuare l'*exploit* di Lucky in *En attendant Godot*:

La mappa non è unitaria, ma, per quanto frammentari, paesaggi realistici incombono continuamente come se l'orologio stesse andando all'indietro verso una forma espressiva narrativa. In contesto beckettiano, questo non implica un'adesione complessiva alle convenzioni gestuali o mimetiche ma segnala comunque un ritorno alla narrativa, sia pure più implicita che esplicita, e a personaggi più articolati drammaticamente. Più che raccontare storie, *Not I* allude ad esse, come per evocare misteri; i frammenti narrativi sono suggeriti più che mostrati, in un invito ad associare chi guarda al processo di creazione.²⁷⁸

Più che di un ritorno alla narrativa, sarebbe meglio parlare di una tensione alla narrazione che si risolve sempre con il fallimento della stessa: le parole diventano compressioni digitali di frammenti di discorso, frenetici momenti di una sorta di *zapping* televisivo. Non è forse questa la situazione che propone già Lucky nel suo farsi spettacolo per gli altri personaggi presenti sulla scena? Si concorderà invece sul fatto che la ricostruzione in unità di un discorso così parcellizzato, quello che Brater definisce «processo di creazione», è affidato a terzi. Non a caso Beckett inizialmente prevede che in scena vi sia anche un Ascoltatore che non parla mai, ma che scandisce il monologo di Bocca con quattro movimenti che impongono una pausa al fluire delle parole, suddividendo il monologo in quelle cinque parti che portano Hart a considerare *Not I* «a frozen Beckettian version of Senecan five-act tragedy».²⁷⁹ I punti in cui l'Ascoltatore agisce bloccando Bocca corrispondono sempre a una battuta che incarna una sorta di “dubbio pronominale”: «...what?... who?... no! ..she!...».²⁸⁰ Proprio su questo dubbio pronominale converrebbe fermarsi e recuperare il processo compositivo per sottrazione proprio della pratica beckettiana. Dirk Van Hulle ricorda che «dans le cas de *Pas moi* il

²⁷⁷Ivi, p. 380.

²⁷⁸Enoch Brater, *Il paesaggio di Beckett: «What There Is to Recognize»* in *Tra le lingue tra i linguaggi. Cent'anni di Samuel Beckett*, atti del convegno, Milano 30 novembre-1 dicembre 2006, a cura di Mariacristina Cavecchi e Caroline Patey, Milano, Monduzzi Editore, 2007, p. 215.

²⁷⁹Hart, art. cit., p. 10.

²⁸⁰Scrive Hart: «Monologue is not quite the right word, since, although we hear only one voice, the speaking mind hears another, prompting her from time to time, reminding her of points about her past which she repeatedly overlooks, and urging her, at the end of each act, to admit that the “she” of the story is herself». Hart, art. cit., p. 10.

avait d'abord besoin d'un *moi* pour pouvoir l'abstraire ou l'effacer ensuite».²⁸¹ Lo studioso ripercorre le fasi della scrittura del monologo, mettendo appunto in evidenza le auto-correzioni beckettiane (o meglio sarebbe parlare di esitazioni) nell'uso dei pronomi:

Dans la version Publiée, il n'y a pas de première personne du singulier, contrairement à la première version. Dans la première couche du premier brouillon, Beckett emploie la troisième personne du singulier: «*she found herself in the dark*» (RUL MS 1227/7/12/1, F.1r). Mais ensuite Beckett biffe cette troisième personne du singulier et la remplace par la première personne: «*she 'I' found her 'my' self in the dark*» (...). Ce remplacement est littéralement thématiqué dans la deuxième version, où la personne est remplacée à nouveau par la troisième: «*she found herself in the...what? ...I? ...no ...no! ...she found herself in the dark*» (...). Dans la troisième version, la première personne est vraiment biffée: «*she found herself in the - ... what?...I? 'who?...what?...no.... no! She...*» (...). Finalement, dans le texte publié, le passage devient: «*she found herself in the - ... what?...who?...no!...she*».²⁸²

Un'esitazione fonda il testo. Il monologo della bocca è espressione della relazione tra la bocca e la mente narrante, a cui la bocca sembra rivolgersi con delle domande sparse per tutta la *pièce*. Il contatto tra mente e bocca è solo parziale: la scissione è avvenuta anche in tal senso. Come dice giustamente Hart, la voce risulta qualcosa di esterno ed estraneo alla donna che la produce, muta dalla nascita:

The speaking person is perceived with astonishment by the woman who had been virtually mute since birth. The act of speech is something perceived from outside, distinct from the self, a self which is merely, and to some degree comfortably, a functioning body. Once established, the duality refuses to collapse back into unity. This is a dramatic account of the origin of the mind-body split that so tortures the Unnamable, an extended metaphor of the distress of the insomniac plagued by irrepressible cogitation.²⁸³

Beckett, grazie al suo teatro, riesce a esternare i meccanismi della mente narrante che aveva esplorato già nella *Trilogia*, mostrando l'esplosione dell'io in una coscienza molteplice che finisce per non riconoscersi più nella prima persona. Questi personaggi che stiamo definendo in termini di “menti narranti” hanno i sensi rivolti verso l'interno, un modo d'essere che Malone, infermo, dal suo letto, esprimeva affermando che «*c'est sur moi que mes sens sont braqués*».²⁸⁴ In un altro punto del romanzo leggiamo:

Les bruits aussi, cris, pas, portes, murmures, s'arrêtent pendant des journées entières, journées des autres. Alors c'est le silence dont, averti, je me contenterai de dire qu'il n'a rien de, comme dire, rien de négatif peut-être. Et doucement mon petit espace vrombit, à nouveau. Vous direz que c'est dans ma tête, et il me semble souvent en effet que je suis dans une

281Dirk van Hulle, *L'Obsène et la décomposition textuelle...*, art. cit., p. 146.

282Ibidem.

283Hart, art. cit., p. 11.

284Beckett, *Malone Meurt*, op. cit., p. 19.

tête, que ces huit, non, ces six parois sont en os massif, mais de là à dire que c'est ma tête à moi, non, ça jamais.²⁸⁵

Per questi personaggi molto soli, il rifugio è la loro mente, un luogo che diventa per certi aspetti estraneo, non perfettamente conoscibile, un luogo nel quale diventano narratori.

Il teatro o i *play* per la televisione, se aggiungono qualcosa alla questione, lo fanno chiamando in causa la corporeità. In *Eh Joe*, per esempio, Beckett fa assumere una connotazione di genere al rapporto corpo-voce: la voce è femminile, mentre Joe è un uomo. Sembra quasi che la mente del personaggio (maschile) ospiti una voce quasi estranea, che pure gli appartiene, una coscienza al femminile che pure non è stata l'unica ospite della sua mente. Dice infatti ad un certo punto:

[...] You know that penny farthing hell you call your mind... That's where you think this is coming from, don't you?... That's where you heard your father... Isn't that what you told me?... Started in on you one June night and went on for years... On and off... Behind the eyes... That's how you were able to throttle him in the end... Mental thuggee you called it... One of your happiest fancies... Mental thuggee... Otherwise he'd be plaguing you yet... Than your mother when her hour came... 'Look up, Joe, look up, we're watching you'... Weaker and weaker till you laid her too... Others... All the others... Such love he got... God knows why... Pitying love... None to touch it... And look at him now... Throttling the dead in his head.²⁸⁶

Le voci hanno corpo nella mente di Joe; esse si sostanziano di uno spessore difficilmente riducibile al silenzio: in questo senso avviene la composizione plurima dell'io che si trova costretto ad ascoltare, pure con disgusto, la propria mente mentre fuoriescono frammenti di memoria.

Dagli esempi riportati si conferma dunque l'idea di una scena che ospita corpi o frammenti di corpo, archivi a propria volta di una memoria frammentaria che si mostra per emersioni e bagliori improvvisi. La frammentarietà è dunque caratteristica prima sia del discorso che della realizzazione scenica: le immagini sono spezzate, marginalizzate, incomplete come i discorsi che producono.

La scena beckettiana, nel suo complesso, sembra esternare lo spazio della mente narrante, uno spazio in cui il tipo di discorso prevalente è di natura ecfrastica: ad essere prodotti sono brandelli di immagini messe in movimento da processi linguistici.

2.4. La poetica del fermo immagine

La Vinta evocata più sopra descrivendo *Le Depleueur*, incarna a tutti gli effetti un esito frequente della scrittura beckettiana: il congelamento del gesto in un'immagine di fissità, la costruzione

²⁸⁵Ivi, pp. 77-78.

²⁸⁶Beckett, *Eh Joe*, in *The Complete Dramatic Works*, op. cit., pp. 362-363.

dell'immagine fino al raggiungimento di una posa fissa che, spesso, è un chiaro rimando al Belacqua dantesco.

Nel saggio giovanile *Dante...Bruno. Vico...Joyce*, Beckett scrive che «in its first dumb form, language was gesture»²⁸⁷ e sembra che la scrittura teatrale tenda progressivamente a concentrarsi proprio su quel gesto originario. Se guardiamo i *dramaticules*, in particolar modo, sarà facile «retrouver les gestes qui montrent l'objet lui-même, sans que les mots interfèrent avec la vision ou l'image».²⁸⁸ Diane Lüscher-Morata, a cui appartengono le parole citate, ricorda a più riprese l'amore di Beckett per alcune tavole rinascimentali a soggetto religioso, per mostrare quanto fosse affascinato dall'immobilità statuaria e dalla prostrazione delle figure dei santi, atteggiamenti che tende poi a riprodurre sulla scena nell'ambito di un'estetica del “quasi immobile” che si dà come risultante di un percorso di costruzione dell'immagine.

Sono in questo senso illuminanti gli appunti che Beckett prendeva a margine delle messe in scena da lui stesso curate. Prendiamo per esempio il *theatrical notebook* legato alla messa in scena di *Godot* per lo Schiller di Berlino nel 1975.²⁸⁹ Inaspettatamente salta subito all'occhio quanto Beckett non fosse così fedele alle sue stesse prescrizioni didascaliche: nella concretezza dell'allestimento teatrale, egli cambiava diverse cose, dimostrando una non scontata libertà e autonomia nei confronti di se stesso.²⁹⁰ Innanzitutto andrà detto che il testo inglese, punto di partenza per il testo rivisto nell'edizione del *notebook*, era un'autotraduzione dell'originale francese, ma per la messinscena allo Schiller, Beckett, che non aveva utilizzato né l'esemplare inglese, né quello francese, si era rifatto alla traduzione tedesca. Molti dei cambiamenti che vengono messi in evidenza, sembrano però rifarsi all'originale francese: per esempio, la pietra su cui siede Estragon, segnalata come una prima novità della versione tedesca, si trova già nell'originale francese, mentre Beckett l'aveva omessa nella traduzione inglese. C'è quindi una diversa didascalia d'apertura che modifica lo spazio scenico: per lo Schiller Theatre e per la produzione di San Quentin, Beckett fa sedere Estragon su una pietra, mentre Vladimir è in piedi, nella penombra, vicino all'albero sulla destra. Entrambi poi sarebbero dovuti essere in scena all'inizio del dramma e la situazione si sarebbe ripetuta in apertura

287Dante, *Disiecta*, op. cit., p. 24.

288Morata, op. cit., p. 143.

289*The theatrical notebooks of Samuel Beckett*, vol. I *Waiting for Godot* with a revised text, edited with an introduction and notes by Dougland McMillan and James Knowlson, London, Faber & Faber, 1993. Il volume contiene: l'introduzione di Knowlson che cerca di fornire chiavi di lettura al Beckett regista; l'elenco delle principali produzioni dell'opera dal 1953 al 1989; il testo rivisto sulla base delle diverse edizioni e degli appunti beckettiani alle messe in scena (in particolare sulla base delle indicazioni per il *Warten auf Godot* del Schiller Theatre di Berlino nel marzo 1975) [nel testo vengono segnalate le parti aggiunte all'originale inglese (tra []), le parti riviste (tra parentesi graffe), le parti tagliate (tra < >), le note al testo dello stesso Beckett]; la riproduzione del quaderno manoscritto di appunti di Beckett per il *Warten auf Godot* commentato.

290In questo senso D. Van Hulle ritrova, nelle messe in scene beckettiane, principi che sono a suo avviso comparabili a quelli dell'autotraduzione. Si veda: *L'Obscène et la (dé)composition textuelle dans l'oeuvre théâtrale de Beckett*, op. cit., p. 151.

del secondo atto, quando Estragon osserva Vladimir cantare la *dog song*.

L'albero e la pietra, unici oggetti in scena, diventano una sorta di correlativo oggettivo dei due personaggi e, secondo la testimonianza di Walter Asmus, alle prove, Beckett avrebbe detto: «Estragon is on the ground; he belongs to the stone. Vladimir is light; he is oriented towards the sky. He belongs to the tree».²⁹¹ L'idea di un'aderenza dei personaggi a due oggetti fissi nella loro immobilità già dice molto sulla prospettiva pittorica sottesa alla costruzione spettacolare di Beckett. Vladimir e Estragon, del resto, con le loro manie ossessive, non sfigurerebbero nella lista dei casi umani incontrati da Murphy quando inizia a lavorare nella MMM (The Magdalen Mental Mercyseat), tra i quali si trova «An emaciated schizoid, petrified in a toppling attitude as though condemned to an eternal *tableau vivant*, his left hand rhetorically extended holding a cigarette half smoked and out, his right, quivering and rigid, pointing upward».²⁹² Quest'uomo pietrificato in un immobilismo che è, come la mano che tiene la sigaretta, ad un tempo rigido e vibrante, anticipa perfettamente un immaginario teatrale fatto di gesti in arresto, sospesi in istanti che potrebbero essere eterni.

Ma ecco che arriviamo alla seconda grande differenza, che qui interessa maggiormente, tra la scrittura originale e il *notebook* per la messa in scena in scena di *Godot*, che viene così presentata da Knowlson:

The second change in the “new” version is that the opening moments of the play consist of a still, waiting tableau, identified as 'WI' in the notebooks or (as it was called by Beckett) a first *Wartestelle*, literally a 'waiting point'. This plunges the spectator immediately into the atmosphere of 'waiting' which is a main subject as well as a fundamental characteristic of the play. Only after a long moment of silence and stillness does Estragon 'resume' taking off his boot. This waiting motif-repeated at twelve strategically chosen points throughout the play in other static 'tableaux' (as Beckett also sometimes called them) – is therefore given concrete form in this new opening.²⁹³

Le pause diventano elementi compositivi da partitura musicale, parti integranti della nuova genesi spettacolare secondo la quale la composizione di ogni immagine tende ad un momento di stasi. Alla partitura gestuale, così cadenzata, corrisponde poi una sorta di partitura sonora perché alla pausa iconografica corrisponde, normalmente, un silenzio: secondo la testimonianza di Anna Arik,²⁹⁴ già nel 1957, Stravinsky aveva cercato di incontrare Beckett proprio perché era rimasto incredibilmente colpito dalla disposizione dei silenzi in *Godot*. In apertura del dramma, per la messinscena dello

291 *The theatrical notebooks*, vol. I, op. cit., p. XIV. La citazione rimansa a Walter Asmus, *Beckett Directs Godot*, in *Theatre Quarterly*, vol. V, n. 19, 1975, p. 22.

292 S. Beckett, *Murphy*, London, Calder, 1963 [1938], p. 117.

293 *The theatrical notebooks*, op. cit., p. XIII. Si vedano ancora, a questo proposito, le riflessioni di Knowlson in John Haynes, *Images of Beckett*, photographs by John Haynes, texts by James Knowlson, Cambridge, CUP, 2003, p. 126.

294 Si veda Anne Atik, *Comment c'est. Souvenirs sur Samuel Beckett*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2003, p. 49.

Schiller, Beckett aggiunge quanto, nella citazione che segue, è riportato tra parentesi quadre:

A country road. A tree. [A stone.]

Evening.

[Curtain.]

[VLADIMIR stands upstage right by the tree, half in shadow, listening.] ESTRAGON is seated on a stone [downstage left, still, bowed. Long silence. Spell broken by ESTRAGON] trying to take off his [left] boot. He pulls at it with both hands. He gives up, exhausted, rest, tries again. As before.²⁹⁵

La posa di Estragon, immobile e piegato sul masso, è ancora una reminiscenza di Belacqua e il lungo silenzio, che rappresenta l'aggiunta forse più significativa dell'apertura del dramma nelle versioni dello Schiller e di San Quentin, è il primo dei dodici *wartestellen* che Beckett dissemina nel testo, a proposito dei quali ancora Knowlson scrive:

They produce brief but unmistakable tableaux, which Beckett referred to as a 'major motif' providing a 'visual structure' for the play. He considered those at the beginning and the end of each act as one interrelated set and the four others within the action of each act as other sets. For the 'waiting points' within each act, *Schiller nb.*, Page 75, reveals that Beckett originally selected sixteen possible such moments in the text. He thought at first that he would most likely choose six of these for each act but finally fixed on four moments for each. As *Schiller nb.*, Page 3, and *Schiller a.c. A*, p. 7, make clear, the opening moment of stillness is to be broken by Estragon 'resuming his struggle' to take off his boot.²⁹⁶

Queste indicazioni aggiuntive risalgono agli anni '70 e non stupirà che gli scritti per il teatro o per la televisione di quegli stessi anni e poi degli anni '80 siano caratterizzati da una scrittura didascalica che costruisce la visione per successione di fermi immagine. Il dramma televisivo *Nacht und Träume* risulta essere per esempio un elenco di 30 situazioni visive, pochissime delle quali contengono movimento. Leggiamo l'inizio:

1. Fade up on a dark empty room lit only by evening light from a window set high in back wall. Left foreground, faintly lit, a man seated at a table. Right profile, head bowed, grey hair, hands resting on table. Clearly visible only head and hands and section of table on which they rest.
2. Softly hummed, male voice, last 7 bars of Schubert's *Lied, Nacht und Traume*.
3. Fade out evening light.
4. Softly sung, with words, last 3 bars of *Lied* beginning 'Holde Träume...'
5. Fade down A [con la lettera A viene indicato il Sognatore] as he bows his head further to rest on hands. Thus minimally lit he remains just visible throughout dream as first viewed.²⁹⁷

²⁹⁵*The theatrical notebooks*, op. cit., p. 9.

²⁹⁶*Ivi*, pp. 90-91.

²⁹⁷*The complete dramatic works*, op. cit., p. 465.

E così di seguito. La fissazione dell'immagine performata in un istante temporale di fissità, esplicitata negli appunti dei *notebooks* e chiara nelle scritture più tarde, conferma una riflessione a proposito del rapporto tra parole e immagini in azione nel testo drammatico che Beckett aveva elaborato già molto giovane. È Knowlson a ricordarlo commentando valutazioni teatrali che Beckett fa in suolo tedesco nel 1937:

Hebbel's play [Beckett, quando formula i pensieri che seguono, aveva appena visto una tragedia di Friedrich Hebbel, *Gyges und sein Ring*] prompted him to formulate his objections to poetical drama, which were vital to his own later way of dealing with poetry in the theater. In spite the brilliance of Werner Krauss [interprete che Beckett aveva molto apprezzato] he saw enough in Hebbel to convince him that "the poetical play can never come off as play, nor when played as poetry either, because the words obscure the action and are obscured by it". He argued that the play is "such good poetry that it never comes alive at all", poetic speeches being "too self-sufficient to be merely phrases of a dramatic expression". Racine, he maintained, "never elaborates the expression in this sense, never stands by the word in this sense, and therefore his plays are not 'poetical' i.e. Undramatic, in this sense." Beckett's own solution with his postwar play *Waiting for Godot* was to reduce the conventional dramatic action to near stasis and to create, in Artaud's sense, a poetry *of* the theater rather than a poetry *in* the theater.²⁹⁸

In linea con il pensiero di Knowlson diremo allora che la "la poesia del teatro", per Beckett, imbecca la strada di una *visual poetry* che ha caratteristiche di essenzialità e rarefazione: con il passare del tempo la drammaturgia beckettiana, che abbiamo visto nascere già con queste caratteristiche, tenderà a ridurre le immagini, di numero e dimensione, tendendo all'estrema concentrazione drammatica.

La poetica delle immagini in arresto va esplorata in due sensi: da un lato, in linea con la pratica del *tableau vivant*, le immagini hanno la capacità di rimandare a opere pittoriche; dall'altro si potrebbero studiare quali sono i meccanismi che producono degli arresti dell'immagine, a che cosa cioè attribuire le interruzioni del movimento. Partendo dal primo punto, di fatto già ampiamente discusso nei paragrafi precedenti, si ripeterà che il progressivo immobilismo dell'immagine rende lo spazio scenico quanto mai vicino all'opera d'arte. Si potrà quindi pensare all'*Old man in an Armchair* di Rembrant all'apparire della scena spoglia con al centro il vecchio Hamm seduto immobile sulla sua sedia o quando, in *Rockaby*, la donna prematuramente vecchia sta seduta sul dondolo di legno immobile dall'inizio alla fine del dramma. O ancora, nonostante la fonte ispiratrice per *En attendant Godot* fosse, lo si è detto, l'opera di Friedrich, si possono facilmente riconoscere nella *pièce* azioni e scene che rimandano all'immaginario di Bruegel con i suoi personaggi grotteschi: da *The Parable of the Blind*, a *Dull Gret* a *The Land of Cocaigne*.

²⁹⁸Knowlson, *Damned to Fame*, op. cit., pp. 229-230.

Bruegel, *De parabel der blinden*, 1568, Napoli, Museo di Capodimonte (opera intera e dettaglio)



Come non pensare, dinnanzi a questo dettaglio, alla caduta di Lucky e Pozzo (ormai cieco) quando entrano in scena nel secondo atto?

Ma la poetica del fermo immagine può essere anche esplorata nella dimensione iterativa.

Rockaby, per esempio, dal punto di vista del movimento, si svolge in due momenti che si ripetono alternandosi: pausa e oscillazione. Entrambi, benché evidentemente il secondo implichi un movimento vero e proprio, sono forme di arresto temporale in scena, che si alternano regolari e sempre uguali potenzialmente all'infinito.

Così, in *Footfalls*, i passi avanti e indietro di May non sono altro che un paradossale fermo immagine del movimento: quando cioè siamo dinnanzi a un movimento che non produce cambiamento ed è di fatto bloccato in se stesso, non è forse possibile considerarlo a tutti gli effetti un fermo immagine? I *dramaticules* di Beckett non riproducono forse veri e propri “quadri in movimento”?

Molti dei testi beckettiani per la scena sembrano condensarsi attorno a una cellula drammatica ripetuta e ripetibile, estrapolata da una sequenza potenzialmente ininterrotta, sempre uguale a se stessa (non lasciando intravedere spiragli di cambiamento). Tornano alla mente le riflessioni di Genette sulla *frequenza narrativa* così come essa si presenta nel racconto *iterativo*, dove si racconta una sola volta quanto è avvenuto n volte. Trattandosi di fatti teatrali, per Beckett, si può dire che un'azione drammatica viene presentata in un presente che può essere accaduto e che potrà ancora accadere n volte. Genette, a proposito di questa possibilità narrativa, scrive:

La fonction classique du récit itératif est donc assez proche de celle de la description, avec laquelle il entretient d'ailleurs des rapports très étroits : le « portrait moral » par exemple, qui est l'une des variétés du genre descriptif, procède le plus souvent (voyez La Bruyère) par accumulation de traits itératifs. Comme la description, le récit itératif

est, dans le roman traditionnel, au service du récit « proprement dit », qui est le récit singulatif.²⁹⁹

Il racconto di cosa accade regolarmente, iterandosi, costituisce quindi una sorta di sfondo al racconto degli eventi portanti, accaduti una sola volta, fatti veri e propri che definiscono lo sviluppo della *fabula*. Leggendo Beckett, sembra che l'autore abbia pensato lo spazio scenico come spazio dell'iterazione, privandolo però della componente narrativa vera e propria: gli elementi per la costruzione della *fabula* vengono meno e in primo piano viene portata invece una sequenza di azioni iterabili. Come si presenta dunque nello specifico nella drammaturgia beckettiana la possibilità iterativa?

In *What Where* (1983) le azioni di quattro personaggi, Bam, Bim, Bem, Bom, vengono regolate da una voce, la voce di Bam, che dà scansione stagionale a ciò che avviene in scena: si tratta dell'unico riferimento temporale esplicito e si tratta, evidentemente, di un riferimento che presuppone la ciclicità naturale. Non basta: sembra essere la stessa voce a dirigere l'azione, quasi una voce registica che è allo stesso tempo in scena e fuori scena. È proprio quando la Voce introduce l'ingresso di uno dei personaggi, al termine di micro-interrogatori che sono sempre uguali pur cambiando le dinamiche relazionali (Bam si rivolge prima a Bom, poi a Bim, infine a Bem), che si ha la sensazione di essere dinnanzi a una sequenza iterativa. Ecco cosa dice (si riportano, divise dagli *slash*, le diverse possibilità che si trovano nel testo):

V [...] It is spring / It is summer / It is autumn / It is winter

Time passes.

In the end Bom appears / In the end Bim appears / In the end Bem appears / In the end I appear.

Reappears / Reappear.

Colpisce il verbo con cui si conclude la sequenza: dall'inizio alla fine di questo breve dramma, chi appare in scena, di fatto, è detto “riapparire”, anche se ciò non è avvenuto sotto gli occhi dello spettatore. Beckett ha tolto i contenuti narrativi (l'interrogatorio a cui si assiste si riferisce a *it*, *what* e *where* che non trovano mai una concreta possibile identificazione) e ha lasciato soltanto la struttura di base, con regolari entrate e uscite dei personaggi: siamo dinnanzi a un'azione denarrativizzata che si presenta ormai solo per il suo potenziale iterativo.

Beckett costruisce una spazialità che viene privata di riferimenti temporali o causali e le relazioni tra i personaggi vengono costruite con una regolarità tale da lasciar presupporre un'iterazione potenzialmente infinita. È quello che succede ancora in *Come and go* o in *Quad*: i movimenti dei personaggi sulla scena sono regolari, matematicamente perfetti, reiterabili all'infinito in un gioco

²⁹⁹*Ivi*, p. 148.

relazionale privato dei contenuti. Persino in *Nacht und Träume* la sequenza di movimenti del sognatore e del sogno di se stesso viene ripetuta prima della dissolvenza finale. L'effetto è di un'ossessione onirica che chiude ancor di più il soggetto in un mondo che tende all'iterazione dell'immobilismo: privato di una storia, anche questo sogno quasi immobile sembra proporsi come sequenza di immagini ripetibili meccanicamente all'infinito.

È *Play* (1962) però, probabilmente, a contemplare per primo il senso della ripetizione in scena, strutturandosi secondo una forma ciclica.³⁰⁰ Tre voci (una maschile e due femminili), che si alternano nel flusso monologante e che non sembrano sentirsi tra loro, accennano a un'esperienza emotiva: lo spettatore, gradualmente, capisce che le tre voci sono di fatto coinvolte nella stessa situazione. Si crea una sorta di triangolo amoroso destrutturato vocalmente, con frasi che, provenienti da fonti diverse, sembrano risponderci a eco. I personaggi, chiusi in giare da cui sbucca solo la testa, fisicamente bloccati, fissano, in immagine e parole ripetibili all'infinito, un dramma borghese prosciugato. Alla fine del testo, la didascalia (*repeat play*) dichiara a chiare lettere l'impossibilità di evoluzione, la fissità drammaturgica di questa commedia che andrà ripetuta dall'inizio in modo identico, con sola variazione della luce.

Abbiamo iniziato questo paragrafo riflettendo sulla poetica del fermo immagine, sul teatro che condensa nella fissità di un'immagine una potenza drammatica in sospensione. Abbiamo applicato l'idea del fermo immagine all'azione reiterata e potenzialmente reiterabile all'infinito. Concludiamo affermando che la forma stessa della maggior parte dei drammi beckettiani, nell'espressione della ciclicità, si basa su un principio di fissità, di non evoluzione.

La celebre frase di Hamm, «La fin est dans le commencement et cependant on continue»,³⁰¹ contiene il senso di questa ciclicità tutta riassorbibile in un sol punto, in una sola immagine che si fissa sulla scena, in quella Vinta abbracciata alle proprie ginocchia divenuta ormai di pietra.

2.5. La scrittura didascalica

Beckett prova meticolosamente le azioni dei suoi drammi, definisce immagini e movimenti con precisione estrema, maniacale, e fa confluire questa sua precisione in quell'apparato didascalico che diventa parte essenziale (in certi casi persino unica) della sua drammaturgia, testimonianza della visione originaria dell'autore: il tempo è misurato in secondi, lo spazio in piedi, la luce e la musica secondo una scala di gradi di emissione molto dettagliata. Gli oggetti che salgono in scena sono

300Uno studio sulla forma ciclica di un gruppo di testi che va dal 1956 al 1976 si trova in Rosemary Pountney, *Theatre of Shadows: Samuel Beckett's Drama 1956-76. From All that fall to Footfalls with commentaries on the latest plays*, Barnes and Noble Books, Totowa (New Jersey), 1988, pp. 27-69.

301Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 89.

frutto di una selezione accuratissima e l'uso meticoloso che ne fanno i personaggi, li rende battiti di metronomo che scandiscono il ritmo delle partiture verbali o gestuali. L'esempio più chiaro viene dalla sporta molto capace di Winnie, in *Giorni felici*. Da essa la donna estrae: uno spazzolino da denti, un tubetto appiattito di dentifricio, uno specchietto, un paio di occhiali nel loro astuccio, una rivoltella, un bastoncino di rossetto, uno specchietto, un complicato cappellino senza tesa con una piuma malconcia, una lente di ingrandimento, un pettine, una spazzola (questi ultimi non li vediamo nemmeno), vari oggetti non identificabili, un organetto, una lima per unghie. Sono gli oggetti a ritmare i movimenti piccoli di Winnie e le battute del suo dialogo, quasi il suo unico interlocutore fosse un beauty-case capace di contenere rivoltelle e cappellini. La ricerca degli oggetti all'interno della sporta distrae il linguaggio, lo frammenta ancor di più, così come le didascalie lo frammentano sulla pagina. Una testimonianza di Madeleine Renaud, l'attrice che per prima mise in scena il testo con la direzione di Blin e la supervisione dello stesso Beckett, racconta meglio di qualsiasi interpretazione critica, il senso di quella sporta in scena, nella visione del suo stesso autore:

Rivedo Beckett alle prime prove, seduto di fronte, al suo tavolo. Aveva scelto tutti gli oggetti della pièce, fino ai più insignificanti dettagli. [...] Con Beckett abbiamo studiato e scelto ogni oggetto: la lente, il fazzoletto, la lima per le unghie, la pistola; tutti elementi che servono, credo, a scandire il ritmo della frase e che contribuiscono come i gesti a completare i pensieri. È toccante che il primo atto di Winnie, una volta che al risveglio si è stirata e ha recitato la preghiera, sia quello di frugare nella borsa e di cavarne spazzolino e tubetto del dentifricio.

Esiste infatti una simbologia precisa, un significato recondito, in queste cose che tira fuori dalla borsa e che sistema una dopo l'altra davanti a sé, sul terrapieno. Quando il giorno arriva alla fine, lei le ripone poco alla volta, con un gesto meccanico. È la fine appunto della giornata, la fine dell'evocazione del suo passato.

Il minimo gesto con questi oggetti, a confronto stretto con le didascalie del testo, veniva metodicamente controllato e sistemato da Beckett. Ogni cosa doveva avere il suo posto. [...] Un giorno non ce l'ho più fatta e gli ho detto: "Ma insomma, abbi pazienza: cosa puoi saperne tu dell'importanza che una donna attribuisce al contenuto della sua borsa?". Non mi ha neanche degnato di una risposta.

Ma il testo è così intenso, così evocativo, che non mi preoccupo certo dei gesti, recitando; o degli stessi oggetti, o della posizione delle braccia. O della chiusura degli occhi. Non ci penso neanche, sono tranquilla. Perché devo lasciar parlare Beckett.

Ho lavorato dentro il testo sublimandolo. Non distinguo più tra parole, gesti, oggetti... per me è un tutto unico: ciò che conta è il mio stato interiore, ciò che prevale è la gioia, un dono di sé totale.³⁰²

Con precisione estrema Beckett, in *Happy days*, accumula oggetti e parole, creando un pieno in cui l'interprete si perde, lasciando però allo stesso tempo affiorare tutta l'intensità emotiva del personaggio.

³⁰²Madaleine Renaud, *La borsa di Winnie*, in Sergio Colomba (a cura di), *Le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett*, op. cit., pp. 384-385.

A onor del vero, si dovrà notare che, se in *En attendant Godot* la precisione non è poi così maniacale e dell'albero, per esempio, non ci viene fornito nessun dettaglio, con il progredire dell'immaginazione teatrale verso una pulizia della scena e una sottrazione di elementi, si assiste, allo stesso tempo, a una maggior cura del dettaglio didascalico: alla progressione verso il neutro corrisponde, inaspettatamente, un incremento delle didascalie. Si tratta di un processo di affinamento della scrittura didascalica che è legato anche al progressivo avvicinamento di Beckett alla concretezza delle messe in scena e alla presa di coscienza del potenziale tecnologico.

Se ci occupiamo delle didascalie gestuali, vedremo come Beckett tenda a decomporre le azioni dei suoi personaggi, scandendole nella successione di gesto dopo gesto. Anche le didascalie di questo tipo seguono un percorso di affinamento che vede nella scrittura degli *Actes sans paroles* una tappa fondamentale per la messa a fuoco di una lingua puramente coreografica, ripulita di ogni eco metaforica. Si vedrà insomma che, mentre in *Godot*, alcune didascalie, per costruire la visione, alludono ancora a rimandi condivisi, come quando, per esempio, viene detto di Estragon e Vladimir che «se regardent longuement, en reculant, avançant et penchant la tête comme devant un objet d'art [...]»,³⁰³ da *Act sans parole I* le didascalie diventano puramente coreografiche, assumendo lucidità e oggettività tali da istituire una correlazione estremamente precisa tra oggetto e gesto. Ecco perché la gestualità si fa millimetrica e l'attore si trova di fronte a un testo che ricorda per molti aspetti una partitura musicale, scandita in pause e movimenti. I testi finiscono per somigliare a partiture musicali e le composizioni sceniche hanno l'effetto di un fregio, una metafora quest'ultima che è lo stesso Beckett ad utilizzare nella traduzione inglese di *Act sans parole II*, quando, nelle didascalie di apertura, suggerisce che l'effetto deve proprio essere un «frieze effect».³⁰⁴

Non c'è dubbio che la più alta percentuale di didascalie è occupata dalle indicazioni che scandiscono pause e tempi:

Formellement, Beckett fait preuve d'une rigueur linguistique et typographique – ce qui est encore plus rare – à la mesure du soin apporté à la vision scénique: non seulement «un temps» et «silence» ne sont pas équivalents à ses yeux mais il en va de même pour «un temps» placé entre parenthèses à l'intérieur d'une réplique et «un temps» sans parenthèses et formant un paragraphe autonome.³⁰⁵

La pausa, il silenzio, il suggerimento di arrestare l'immagine in scena, lo abbiamo visto, sono tutte pratiche di scrittura didascalica che controllano *a priori* lo sviluppo dell'immagine in scena.

Secondo le didascalie, l'immagine si costruisce, per lo più, in uno stato di attesa. E l'attesa, come è noto, in Beckett è qualcosa di molto significativo. In *Aspettando Godot* (1948), dove già assistiamo

303Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 81.

304Beckett, *Act sans parole*, in *Complete dramatic Works*, op. cit., p. 209.

305Benoît Barut, «Didascalies» in *Dictionnaire Beckett*, p. 336.

alla coincidenza di forma e contenuto, l'attesa è lo stato psico-fisico in cui stanno Vladimir e Estragon, ma è anche l'incapacità di procedere propria del testo. La difficoltà di far passare il tempo è insieme dei personaggi e degli spettatori. Ma, rifacendoci a un testo meno noto, vedremo come il senso dell'attesa nel dramma, Beckett lo avesse esplorato già in uno dei suoi primissimi scritti per il teatro, *Human wishes* (1937),³⁰⁶ una composizione alla Ivy Compton-Burnett, un dialogo che si svolge tra tre donne che si distinguono tra loro per una sola caratteristica: la Signora Williams è *meditabonda*, la Signora Desmoulins *lavora a maglia* e la Signorina Carmichael *legge*. Il dialogo inizia *ex abrupto* e subito è dichiarata un'attesa, ma non chi è atteso:

Sig.ra D. È in ritardo.

Silenzio.

Sig.ra D. Dio voglia che tutto proceda bene.

Silenzio.

Sig.ra D. Micio micio micio micio micio.

Silenzio.

Sig.ra W. Cosa sta leggendo signorina?

Sig.na C. Un libro, signora.

Sig.ra W. Ah!

*Silenzio.*³⁰⁷

Di che cosa si sostanzia questa attesa?

Tentare di rispondere a questa domanda è un modo per riconoscere i moduli compositivi che ricorrono in tutta l'opera di Beckett: il silenzio che scandisce il ritmo di universi dialogici che galleggiano nella dimensione puramente fatica del linguaggio; il portare avanti, da parte di ognuna delle tre donne, il proprio discorso, attraversando i contenuti dell'altra in modo quasi casuale; la sensazione di essere dinnanzi a uno squarcio di conversazione che è uno dei molti possibili, i cui contenuti potrebbero cambiare in qualsiasi momento. Pause e ripetizioni scandiscono tanto la costruzione dialogica quanto la costruzione narrativa dell'apparato didascalico. Si riporta il passaggio, che a posteriori potremmo definire "programmatico", che si situa proprio a cavallo della più lunga didascalia contenuta nella scena:

Sig.na C. E il dottore, il dottore è...

Silenzio.

Sig.ra D. È in ritardo.

Silenzio.

³⁰⁶Qui si legge nella traduzione italiana: *Desideri umani*, Egea, Milano, 1991 (in *Disiecta*, trad. di A. Tagliaferri).

³⁰⁷*Ivi*, p. 223.

Sig.ra D. Dio voglia che tutto proceda bene.

Entra Levett, leggermente, rispettabilmente, perfino ritrosamente, ubriaco, con un gran cappotto e un cappello che non si toglie, portando una piccola borsa nera. Avanza barcollando nella stanza e si ferma scrutando la compagnia.

Ostentatamente ignorato dalla signora D. (che fa la maglia), dalla signorina Carmichael (che legge) e dalla signora W. (meditabonda), resta un poco in piedi come se fosse immerso nei suoi pensieri, poi emette improvvisamente un solo singulto così forte che quasi lo fa cadere. Abbandonando con un sussulto il suo lavoro la signora D., la lettura la signorina Carmichael e la meditazione scenica la signora W., lo osservano con indignazione. L. resta fermo un po' più a lungo, assorto e immobile, poi torna cautamente con un'ampia virata alla porta, che non chiude alle spalle. Si odono sulle scale i suoi passi incerti. Scambio di occhiate tra le tre donne. Gestì di disgusto. Bocche aperte e chiuse.

Finalmente tornano alle loro occupazioni.

Sig.ra W. Ci mancano le parole.

Sig.ra D. Questo è il punto in cui uno scrittore di testi per il teatro certamente ci farebbe parlare.

Sig.ra W. Ci farebbe spiegare Levett.

Sig.ra D. Al pubblico.

Sig.ra W. Al pubblico ignorante.

Sig.na C. Ai palchi.³⁰⁸

C'è il personaggio che costruisce esteticamente la scena, c'è l'annuncio di un contenuto che non ci sarà (non verrà spiegato nulla a proposito del signor Levett), c'è il procedere stanco di una conversazione fatta di battute rapide e non significanti: l'attesa diventa paradossale esplicitazione del non-detto. In Beckett, anche i testi teatrali che sono quasi privi di didascalie, come per esempio *Not I*, normalmente inseriscono nel flusso discorsivo (dialogico o monologico) un pettine di pause e esitazioni che sono a tutti gli effetti voragini vocali in cui si situa l'attesa.

È però *En attendant Godot* ad essere stato più volte etichettato come il “dramma dell'attesa”, dove quest'ultima è generata in primo luogo dai dubbi e dalla confusione dei personaggi: Estragon e Vladimir vorrebbero impiccarsi, ma non ci riescono; vorrebbero andarsene, ma non si muovono; vorrebbero non aspettare più Godot ma la possibilità che arrivi li paralizza; non sono in grado di giungere a delle conclusioni con i loro discorsi; ritornano nello stesso posto del giorno prima ma non hanno la certezza che si tratti proprio dello stesso posto; definiscono temporalmente il momento che stanno vivendo (è sabato), ma subito dopo mettono in dubbio questa certezza che una certezza non è mai stata; quando nel secondo atto rientrano in scena per trovare le scarpe lasciate da Estragon, lo stesso Estragon non sarà in grado di ricordarne il colore e non sarà in grado di dichiarare con certezza se quelle scarpe siano le sue, come non sarà in grado di affidare a quelle scarpe un aggettivo che possa servire per identificarle in futuro.³⁰⁹ L'attesa ha quindi a che fare con i dubbi, la confusione dei personaggi, l'uso improprio del linguaggio. Nei *theatrical notebooks* di

308Ivi, p. 229.

309Si vedano, a questo proposito, le osservazioni di Knowlson nell'introduzione al *Notebook*, op. cit., p. XIX.

Waiting for Godot una sezione di appunti (ben tre pagine) era stata intitolata proprio da Beckett “Doubts, confusion”. L'attesa è la pausa teatrale, il silenzio, è lo spazio in cui Beckett posiziona l'esitazione che fa umano l'uomo. Annamaria Cascetta dedica il primo capitolo del suo saggio all'analisi di *En attendant Godot* proprio nel segno dell'attesa, in cui legge il recupero di un tema biblico:

annunciato nella *Genesi*, sviluppato particolarmente nei libri profetici, soprattutto in *Isaia*, nei *Salmi*, in particolare davidici, grande tema della lettera paolina ai Romani, l'attesa si collega alla speranza di salvezza in un itinerario che la sposta, nel passaggio dall'uno all'altro Testamento, dal piano materiale e collettivo, al piano personale, interiore, escatologico, dove un dio che “ha nascosto il suo volto” (Is 8,17) romperà il silenzio “liberandoci totalmente”, manifestando che è padre e che “siamo suoi figli” (Rom 8,23).³¹⁰

La studiosa sottolinea poi come si tratti di un tema che ha un risvolto molto chiaro anche sul piano formale:

Quale che sia l'interpretazione [...] essa [l'attesa] induce una polverizzazione dell'azione e della parola che è quanto dire una polverizzazione della struttura consolidata del dramma. [...] i motivi della narrazione drammatica, delle situazioni e avvenimenti, dei gesti e delle parole, si snodano in un flusso indifferente e irrilevante in cui la fabula e l'intreccio non possono che coincidere, nell'uniforme dipanarsi di azioni e discorsi senza anticipazioni, riprese, posticipazioni, punte, avvallamenti, accelerazioni, rallentamenti, concentrazioni, ellissi, dilatazioni, gerarchie.³¹¹

Per Vladimir e Estragon si tratta, in fondo, di ingannare l'attesa: è un gioco di linguaggio con il tempo, contro il tempo e dentro il tempo. Il capitolo che Annamaria Cascetta dedica all'attesa ripercorre molto bene la stratificazione in cui questo concetto si declina e su cui poggia il testo. Uno dei nodi forse più interessanti è il suo pensare i personaggi stessi come funzioni dell'attesa, «individui fungibili, funzioni, modalità specifiche, ritmi del rapportarsi all'attesa, ripetibili in tutti i tempi e a tutte le latitudini»,³¹² funzioni che usano la faticità del linguaggio come antidoto all'*horror vacui*.³¹³

Ma ritorniamo alla questione didascalica. A partire dagli anni '60, Benoît Barut suggerisce che, anche a seguito del ritorno alla lingua inglese, la scrittura didascalica si fa più sintetica, più incisiva, in linea con la forma drammatica che hanno preso le sue opere, quella cioè dei *dramaticules*. In linea generale, Beckett non scrive mai didascalie a commento di quel che prospetta la sua visione; esse mostrano qualcosa, sono il doppio perfetto della pratica scenica. Trattando di *Krapp's last tape*

310Cascetta, op. cit., p. 19.

311Ibidem.

312Ivi, p. 26.

313Scrive bene Cascetta: «Fra paratassi, frasi brevi, ellissi, impliciti, l'attesa si consuma in racconti che vanno dalla storia biblica alla storiella dell'inglese al bordello». Ivi, p. 33.

e dell'abitudine beckettiana di riscrivere sempre i contenuti didascalici anche se sono la ripetizione di gesti già descritti, Ôno Manako osserva che il testo didascalico si produce come se «la didascalie devait, dans le langage même, non seulement signifier la répétition, mais en reproduire l'effet, imiter l'insistance et la mécanisation des gestes, occuper dans la lecture, un temps équivalent à celui de l'action mise en scène».³¹⁴

Gerardo Guccini, in uno studio dedicato a tre forme didascaliche (Eschilo, Sardou, Beckett), analizza la didascalia che apre *That time* per sottolineare come soltanto grazie alle disposizioni che essa dà, i «contenuti verbali sono immessi in una struttura di tipo performativo». Dice Guccini:

That time non è né un monologo né un flusso di coscienza né l'emanazione d'una identità disturbata e rescissa. L'Ascoltatore, infatti, recepisce come dette da fuori di sé le immagini d'un vivere senile, maturo e infantile, mentre i flussi mnemonici, non solo sono tre, il che esclude la possibilità di considerarli espressione di una stessa affabulazione interiore, ma si alternano secondo un meccanismo strutturale rigidamente controllato. La didascalia, qui, trasforma in spettacolo un testo letterario che, isolatamente preso, non individua schemi o possibilità di realizzazione. In altri termini, la didascalia di *That time* non si limita a precisare le implicazioni spettacolari del testo, ma addirittura le fonda.³¹⁵

L'ultima drammaturgia beckettiana, per *voci off*, mette in scena una presenza che non parla e che solo la didascalia è in grado di rendere teatrale. La didascalia beckettiana percorre il limite del suo paradosso: essa è linfa per il teatro e, contemporaneamente, è unica possibilità di trascrizione letteraria di un fatto teatrale, così vicina, a volte, al racconto. In questa seconda accezione sarà sufficiente pensare a *Company*, per vedere come la scrittura sia strettamente legata ai moduli didascalici, sia in quei paragrafi che descrivono la situazione di quel «qualcuno sul dorso nel buio», soggetto e destinatario della prosa, sia quelli in cui vengono raccontate immagini di vita.

Beckett arriva infine a comporre testi drammatici fatti di pure didascalie, scarse e puntuali, come accade per esempio in *Breath* (1970), di cui si è già precedentemente riportato l'incipit, che, come dice Hart, è una riduzione estrema del percorso drammatico in tre movimenti: nel primo tempo/movimento vengono definite le circostanze date (luce fioca+ scena cosparsa di rifiuti eterogenei), nel secondo interviene l'elemento disturbante (inspirazione+corrispondente aumento della luce), in terzo infine ritornano le circostanze date dopo il processo di espirazione:

L'apparato didascalico ha sostituito il testo dialogico o monologico che dir si voglia. Già era successo negli *Actes sans parole*, ma anche in *Aspettando Godot* era presente, *in nuce*, il processo di erosione del linguaggio che condanna il personaggio al mutismo, con il conseguente incremento

314 Ôno Manako, «Le roman du théâtre: *La Dernière Bande* et le "reste" didascalique», *Samuel Beckett Today/ Beckett aujourd'hui*, n. 17, Amsterdam, Rodopi, 2006, pp. 351-363.

315 Gerardo Guccini, *Tre insegnamenti didascalici. Eschilo, Sardou, Beckett*, in «Ampio Raggio. Esperienze d'arte e di politica», 4, Bologna, Laminarie Editrice, 2012, p. 71.

della didascalia. Leggiamo in questo senso alcune parole di Annamaria Cascetta:

Il discorso è via via eroso dalla didascalia, che è, come osserva Iser, una presa d'atto della separazione fra discorso e movimento, «dell'incapacità dei personaggi di agire in conformità al proprio intento» e quindi un sostituirsi ad essi dall'esterno, ma che anche, direi, l'affermazione di uno slittamento, destinato a prendere sempre più piede nella storia del teatro, della drammaturgia verso la sceneggiatura. Beckett si muove verso un sistema di convenzioni che considera equipollenti i vari codici di scena e sfrutta l'alta possibilità di svilupparli in modo equivalente ai fini del senso. L'accento si sposta sull'aspetto visivo e sonoro. La sceneggiatura si sposta verso la partitura che chiede all'attore e al regista di essere eseguita. La parola scivola verso la *phoné*, preludio di una desemantizzazione risolta in pura sonorità, che esprime senza mediazioni il destino di ogni ente, l'accendersi e spegnersi della sua energia, il suo risucchio nell'Essere o nel nulla.

All'agire subentra il raccontare.

Il movimento, sempre più impacciato, prelude alla finale immobilità.

Il progetto della «via negativa» del dramma, verso il vuoto, il silenzio e l'immobilità è già contenuto in nuce in questo primo testo beckettiano, sostenuto anche dal procedimento del levare, dalla scelta minimalista dei materiali drammatici, dalla focalizzazione su pochi elementi percepibili, dalla geometrizzazione del set.

La parola si divarica dal corpo, precludendo già agli esiti della voce fuori campo, scorporata.³¹⁶

Ma cosa succede quando il discorso in scena è un discorso didascalico che definisce la costruzione dello spazio e l'azione nel momento stesso in cui viene enunciata?

Catastrophe (1982), che pure viene riconosciuto come il testo più dichiaratamente politico di Beckett, è un testo tutto orientato al visivo: si tratta di un dialogo didascalico in cui un regista impartisce gli ordini alla propria assistente per sistemare un Protagonista in modo da esporne il corpo. Le figure che occupano la scena sono quattro: il *metteur en scène*, l'*assistante*, il *protagoniste* e l'*éclairagiste*.

Il corpo del Protagonista, privato di ogni autonomia (e verrebbe da dire di ogni dignità), è materia inerte da manipolare e su cui intervenire perché assuma la più efficace posa plastica. Nella lettura politica del testo si rileva come a essere messa in scena sia l'umiliazione dell'individuo attraverso processi di dispotismo metateatrale.

Beckett sembra concepire la *pièce* come una vera e propria opera pittorica di cui definisce, in primo luogo, i colori. La drammaturgia di *Catastrophe* coincide efrasticamente con il processo di costruzione della scena, con la ricerca di una postura perfetta da far assumere al Protagonista. I colori e le geometrie sono distribuiti con l'intento di rendere nel migliore dei modi possibili l'immagine. Il piedistallo su cui è installato il Protagonista è nero, la sua vestaglia lunga fino ai piedi e il suo cappello sono neri. Egli tiene le mani in tasca. «Pourquoi?» chiede il regista alla sua

³¹⁶Cascetta, *Il tragico e l'umorismo*, op. cit., p. 42.

assistente, «Pour mieux faire tout noir» risponde lei. Ma a questo punto egli afferma: «Faut pas».³¹⁷ Inizia a questo punto una risistemazione della scena, evidentemente troppo nera, che testimonia del gusto pittorico beckettiano. Sotto la vestaglia il Protagonista porta un pigiama che l'assistente ha detto essere grigio cenere e che diventerà abito di scena quando il regista chiede di togliere la vestaglia nera che lo copriva. I pochi brandelli di carne che appaiono, la testa, le mani, la parte di gamba che rimane scoperta alzato un po' il pantalone, i piedi, vanno resi più bianchi. In scena vediamo insomma costruirsi una composizione per chiaro-scuro studiata nei minimi dettagli. La scattante assistente del regista appunta le indicazioni del maestro, ripetendo continuamente «J'inscris». Che cos'altro è quell'appunto che prende nel suo taccuino se non una futura didascalia? Il testo è la ri-costruzione dell'immagine del Protagonista che, inizialmente posto su un piedistallo con addosso un cappello, una lunga vestaglia nera, con la testa rivolta verso il basso e le mani in tasca, non soddisfa il Regista. Sulla base delle indicazioni del regista, la posizione e l'atteggiamento del Protagonista vengono modificati e gli scambi di battute tra regista e assistente sono vere e proprie didascalie in forma di dialogo:

A [Assistante] Le sinciput te plaît?

M[Metteur en scène] Faudra blanchir.

A J'inscris (Elle laisse tomber robe et chapeau, sort le calepin, déroche le crayon, inscrit.) Blanchir crâne.

Elle rempoche le calepin, raccroche le crayon.

M Les mains. (*Incompréhension de A. Agacé.*) Desserrer. Vas-y. (*A avance, desserre le crayon, inscrit.*) Blanchir les mains.

*Elle rempoche le calepin, raccroche le crayon. Ils contemplent P [Protagoniste].*³¹⁸

Il testo è la costruzione statuaria di un uomo inerte, il cui assetto finisce per soddisfare il Regista quando ad essere illuminata è soltanto la testa, residuo d'immagine capace di condensare il dramma del Protagonista. Negli scambi di battute tra il regista e la propria assistente, lo ripeteremo, si distribuisce la costruzione efrastica dell'immagine. Dallo stralcio riportato riconosciamo però facilmente come il tessuto didascalico vero e proprio sia altrettanto meticoloso: la metateatralità di *Catastrophe* andrebbe dunque approfondita come espressione di una sorta di didascalicità alla seconda.

Passiamo ora al *corpus* dei *teleplays*, a sua volta estremamente ricco di modalità didascaliche che escono dallo spazio della pagina, in cui è normalmente relegata la didascalia, per essere vocalizzate. Un esempio interessante si trova in *Ghost Trio*, dove una voce femminile, nelle prime due parti dell'opera, fa le veci, in forma orale, di una sorta di didascalia:

³¹⁷*Catastrophe*, op. cit., pp. 73-74.

³¹⁸*Catastrophe et autres dramaticules*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 75-76.

1. *Fade up to general view from A. 10 seconds.*
2. V: Good evening. Mine is a faint voice. Kindly tune accordingly. [Pause] Good evening. Mine is a faint voice. Kindly tune accordingly. [Pause] It will not be raised, nor lowered, whatever happens. [Pause] Look. [Long pause] The familiar chamber. [Pause] At the far end a window. [Pause] On the right the indispensable door. [Pause] On the left, against the wall, some kind of pallet. [Pause] The light: faint, omnipresent. No visible source. As if all luminous. Faintly luminous. No shadow. [Pause] No shadow. Colour: none. All grey. Shades of grey. [Pause] The colour grey if you wish, shades of the colour grey. [Pause] Forgive my stating the obvious. [Pause] Keep that sound down. [Pause] Now look closer. [Pause] Floor.
3. *Cut to close-up of floor. Smooth grey rectangle 0.70 m. x 1.50 m. 5 seconds.*³¹⁹

Queste sono le indicazioni, didascaliche e vocali, con cui si apre il *play* e, come sarà facile notare, la voce fa a tutti gli effetti le veci di una didascalia che descrive se stessa (*Mine is a faint voice*), lo spazio (*The familiar chamber*) negli elementi di cui è composto, il procedere della visione (*look ...now look closer*) che corrisponde ai movimenti della telecamera.

Con *...but the clouds...* la voce off è la voce dell'uomo che vediamo “in scena” (M). Il discorso è in prima persona, ma il punto di vista rimane oggettivo e la funzione è didascalica: è la voce che dirige l'azione dell'uomo, tentando in qualche modo di narrativizzarla. Queste che seguono sono le prime indicazioni fornite:

1. *Dark. 5 seconds.*
2. *Fade up to M. 5 seconds.*
3. V: When I thought of her it was always night. I came in -
4. *Dissolve to S empty. 5 seconds. M1 in hat and greatcoat emerges from west shadow, advances five steps and stands facing east shadow. 2 seconds.*
5. V: No-
6. *Dissolve to M. 2 seconds.*
7. V: No, that is not right. When she appeared it was always night. I came in-
8. *Dissolve to S empty. 5 seconds. M1 in hat and greatcoat emerges from west shadow, advances five steps and stands facing east shadow. 5 seconds.*
9. V: Right. Came in, having walked the roads since break of day, brought night home, stood listening [5 seconds], finally went to closet-
10. *M1 advances five steps to disappear in east shadow. 2 seconds.*
11. V: Sheld my hat and greatcoat, assumed robe and skull, reappeared-
12. *M1 in robe and skullcap emerges from east shadow, advances five steps and stands facing west shadow.*³²⁰

319Beckett, *Ghost Trio*, in *The Complete dramatic works*, op. cit., p. 408.

320S. Beckett, *...but the clouds...*, in *The Complete Dramatic Works*, p. 419. In apertura di questo *play for television* troviamo delle indicazioni didascaliche che ci informano dei vari significati delle lettere e delle abbreviazioni che incontreremo nell'opera (S, per esempio, si riferisce a un particolare tipo di ripresa).

Esiste una differenza tra le indicazioni didascaliche propriamente dette e le indicazioni fornite dalla voce di M allo stesso M. Le seconde, come si vede, inseriscono gli stessi contenuti in un contesto narrativo al passato, in cui quel che resta della narrazione tenta di giustificare l'azione. Quello che vediamo è un uomo affaticato che si muove nella semi-oscurità della sua stanza nella speranza di ricevere ancora la visita dell'apparizione della donna che probabilmente ha amato. L'apparizione ad un certo punto arriva, vediamo il volto di una donna, *reduced as far as possible to eyes and mouth*, vediamo le sue labbra muoversi, ma non udiamo la sua voce. Quel che resta è l'immagine e sarà la voce di M a dare suono a quel movimento di labbra che ripetono gli ultimi versi della poesia *The Tower* di W. B. Yeats: «...clouds...but the clouds... of the sky...».

Ma la vicenda del dramma, l'attesa dell'apparizione, si regge di fatto su una sequenza di azioni e di inquadrature definite con precisione estrema: è la didascalia che fa l'immagine e che dirige l'azione di M a contenere quel residuo di narrazione destinato a scomparire. Il fatto che la voce di M ci dica che entrò nella stanza buia (*I came in*), fornendo in questo modo l'indicazione di “entrata” alla sua stessa figura, o il fatto che la voce fornisca agli spettatori e allo stesso M le indicazioni dell'azione fuori-scena (come si vede al punto 11) sono, prima di tutto, indicazioni di un movimento passato che si ripresenta nel presente della scena. Martin Esslin dà la definizione migliore del tipo di battute affidate a V: «This is not an internal monologue, it is a *mode d'emploi* for viewing a visual experience».³²¹ Un *mode d'emploi*, la spiegazione di come si produce l'esperienza visiva attraverso una serie di didascalie vocalizzate: si tratta, è chiaro, di un'esperienza ecfastica. A commento dei due *television plays* a cui si è qui fatto cenno, Esslin scrive:

[...] they have ceased to exist as works of literature. The script has become little more than a mere technical notation of camera positions (diagrams) and indications of timing. The lines of text that remain are a relatively insignificant ingredient. And they merely serve to instruct the viewer, to teach him how to look at and contemplate the actual, wordless visual experience.³²²

Una scrittura che istruisce alla visione è già una scrittura ecfastica e leggiamo ancora quanto afferma il critico qualche pagina prima del passaggio citato:

What is striking in *Ghost Trio* as well as its companion piece, *...but the clouds...*, is the technique of first demonstrating and verbally introducing the ingredients from which the image is build up, after which the image is, wordlessly, left to speak for itself. This is almost reminiscent of the Elizabethan technique of preceding a play with a mimed enactment of its “argument”, except that here the order is reversed – the argument is verbal, the play itself a mime.³²³

321 Martin Esslin, *A poetry of Moving Images*, in *Beckett translating/ translating Beckett*, edited by Alan Friedman, Charles Rossman, Dina Sherzer, London, Pennsylvania State University Press, 1987, pp. 70.

322 *Ivi*, p. 71.

323 M. Esslin, *A Poetry of Moving Images*, art. cit., p. 69.

Esslin non usa la parola pantomima, ma il termine potrebbe essere appropriato: l'immagine procede dalla parola, in un processo che porta la visione ad affrancarsi completamente dalla parola detta, come accade nel terzo movimento di *Ghost Trio*. Il *play* è infatti diviso in tre parti, *pre-action*, *action* e *re-action*: nella prima parte la voce di donna, oggettiva ed esterna all'azione (si dirà del resto che la soggettività non ha più spazio in un contesto in cui la voce si dà come puro elemento di costruzione della visione), costruisce la scena descrivendo gli elementi che la compongono e suggerendo i movimenti di macchina; nella seconda parte la stessa voce dirige la figura maschile presente in scena; ma nella terza parte la voce scompare e la figura entra in relazione con lo spazio senza bisogno delle indicazioni esterne della voce. La scrittura ecfrastrica, in quest'ultima parte, ritorna ad occupare esclusivamente il luogo che le è più proprio in ambito teatrale: la pagina didascalica.

Facciamo dunque il punto tornando all'*ékphrasis*.

Se nelle scene beckettiane molte visioni derivano da una composizione dell'immagine che richiama i principi pittorici amati nei pittori antichi, dal punto di vista concettuale questi stessi principi vengono elaborati e declinati secondo una sensibilità profondamente contemporanea, che in parte abbiamo visto emergere nelle riflessioni sull'arte di Bram Van Velde.

L'*ékphrasis* del teatro beckettiano è la messa in scena di una profonda cultura visuale, intesa come consapevolezza dell'uso di sguardi e dispositivi. Si è voluto qui ipotizzare che questa cultura vada ricondotta alla passione per l'arte, ma quel che ora più conta (e probabilmente è ciò che più conta in generale nello sforzo interpretativo di lettura di un autore capitale per gli sviluppi della letteratura del XX secolo) è ciò che di essa possiamo cogliere nell'opera.

Raccontando, in apertura, lo spettacolo *Fizzles* e descrivendo poi la prosa breve *Still*, abbiamo visto l'esempio di un testo che, performativamente (ed ecfrastricamente), chiede di costruire un'immagine secondo il percorso indicato nella propria scrittura. Un altro esempio chiarissimo di questo processo si trova in *Company*, prosa breve scritta nel 1979, il cui *incipit* contiene tutti gli elementi di una teoria dell'*ékphrasis* performata:

*A voice comes to one in the dark. Imagine.*³²⁴

C'è la voce; c'è l'ascoltatore; c'è il buio, sia esso uno spazio reale o uno spazio della mente; c'è ciò che la voce produce: l'immagine o l'immaginazione (visione mentale o materiale che sia). *Company*

³²⁴Beckett, *Company*, London, Calder, 1979, p. 7.

è una prosa breve, scritta quindi senza una dichiarata propensione performativa che però, di fatto, richiede un costante sforzo drammaturgico di costruzione delle scene che la voce evoca. Beckett inizia il testo con un pentametro giambico, un invito alla vocalizzazione attraverso cui può essere resa la musicalità del testo. Diremo quindi che l'incipit di *Company* contiene tutte le regole e le funzioni della sua esecuzione e che si tratta di un'esecuzione efrastica.³²⁵ Non stupisce dunque che lo stesso Beckett avesse proposto una messa in scena del testo che fu realizzata da Pierre Chabert nel 1984 per il Théâtre du Rond-Point di Parigi. Una messa in scena che Maryvonne Saison definisce «une impossible mise en scène», trattandosi di una rappresentazione che si riprometteva di non mostrare, lasciando una voce a condurre l'immaginazione dello spettatore e dell'attore, per tener loro compagnia:

Le défi était de ne pas proposer une vision sur la scène, qui, précisément, empêchât d'imaginer ou induisît des images trop concrètes, extérieures à l'univers de Beckett. Montrer, donc, convier des spectateurs à voir, mais à voir... rien. Surtout ne pas voir une illustration redondante, des rares suggestions lumineuses du texte, lorsqu'une vision réelle s'impose à la mémoire [...]. Sur scène, aucune évocation, aucun miroir, aucune précision: il faut laisser la place de l'imaginable, créer l'indétermination, donner une chance à «l'impensable ultime», à «l'innomable».³²⁶

La voce racconta del passato, dice il testo, «with occasional allusion to a present and more rarely to a future as for example, You will end as you now are»³²⁷ e di fatto si verifica una sorta di appiattimento temporale dal quale sorgono immagini che l'ascoltatore è portato a rappresentarsi nella propria mente. Ma prima di produrre immagini, il testo dà disposizioni didascaliche su come immaginare la scena in cui tali immagini verranno prodotte. Oltre alle informazioni dell'*incipit*, viene spiegato l'uso dei pronomi, viene descritta l'atmosfera silenziosa, viene spiegato il senso di una voce e di una mente votate a una collaborazione (forse narrativa) per compagnia. Gli episodi che la voce evoca sono dunque dei piccoli quadri scenici costruiti efrasticamente attorno a dettagli visivi o figurativi che devono molto alla biografia di Beckett.

In altri testi, Beckett ritorna sul principio della voce che suggerisce visioni mentali e mette in scena gli effetti prodotti dall'evocazione delle immagini, in particolar modo sfruttando le possibilità della visione offerte dall'uso della telecamera: diremo cioè che ad essere mostrati sono gli effetti dell'*ékphrasis* sul suo destinatario. È il caso di *Eh Joe* in cui il tormento mentale che la voce

325Gabriele Frasca, che ha tradotto il testo per Einaudi, si interroga lungamente sulla questione di come rendere questa complessa stratificazione di significati nella traduzione italiana. Giunge infine alla traduzione «Giunge a qualcuno una voce nel buio. S'immagini», dove l'inversione iniziale verbo-soggetto suggerisce, al lettore italiano, un lirismo di lunga tradizione che chiama alla vocalizzazione. Si veda S. Beckett, *In nessun modo ancora*, a cura di Gabriele Frasca, Torino, Einaudi, 2008.

326Maryvonne Saison, *Mettre en scène l'irreprésentable*, in «Revue d'Esthétique», numéro hors-série, Paris, Editions Jean-Michel Place, 1990, p. 85.

327Beckett, *Company*, op. cit., p. 8.

femminile esercita su Joe viene reso visibile da Beckett sfruttando il mezzo televisivo: la telecamera zooma, con estrema lentezza, sul volto di Joe, man mano che la voce incalza. A prendere la parte di Joe, nella prima versione del testo, fu Jack Mac Gowran, attore irlandese per il quale Beckett aveva pensato il testo, che descrive così questa esperienza:

the most gruelling 22 minutes I have ever had in my life, because as you know the figure is silent listening to his voice in his head which he is trying to strangle the memory of. It's really photographing the mind. It's nearest perfect play for television that you could come across, because the television camera photographs the mind better than anything else. The words are having an effect on him as he attempts to strangle the voice in his head, which he finally does. It's a little victory that he has at the end in dismissing the voice; he finally crushes it.³²⁸

La telecamera è complice della voce nell'esplorazione della mente: nello spazio chiuso e asettico della camera di Joe, quello a cui assistiamo è la reazione di un uomo dinnanzi a una sua privata esperienza ecfrastica. La telecamera penetra fisicamente l'intimità di Joe, si avvicina sempre più ai suoi occhi che diventano specchio del tormento interiore a cui la voce lo sta sottoponendo. La frase finale del testo è un'ossessiva richiesta, da parte della voce, di immaginare il suicidio di una donna, forse amata nel passato da Joe, chiamata «the green one»:

...Imagine what in her mind to make her do that.... Imagine.... trailing her feet in the water like a child.... Takes a few more on the way.... Will I go on, Joe?... Eh Joe?... Lies down in the end with her face a few feet from the tide.... Clawing at the shingle now.... has it all worked out this time.... Finishes the tube.... There's love for you.... Eh Joe?... Scoops a little cup for her face in the stones.... The green one.... The narrow one.... Always pale.... The pale eyes.... The look they shed before.... the way they opened after.... Spirit made light.... Wasn't that your description, Joe? [...]³²⁹

Nelle righe successive la voce si abbassa e una didascalia dice che rimangono appena udibili le parole scritte in corsivo: il verbo *imagine* («All right.... You've had the best.... Now *imagine*....»), che si ripete a più riprese, e poi alcuni oggetti legati a questa vicenda (*stones, lips, eyes, breasts, hands*). Gontarski, nel suo studio sul manoscritto, riferendosi alla frase «Imagine what in her mind to make her do that... Imagine», osserva che l'unica ripetizione che Beckett non cancella è proprio quella del verbo *imagine*. Gli occhi di Jack Mac Gowran a fatica reggono il peso di quella visione: per lo più sbarrati, essi dovranno abbassarsi dinnanzi alla durezza delle immagini, finché nel finale, controllata la voce, ricacciata nel silenzio, Joe potrà quasi permettersi di lasciar affiorare un sorriso. La telecamera a questo punto si è di poco allontanata e l'immagine termina nel buio.

L'ossessione per gli occhi, la penetrazione dello sguardo resa possibile dalla telecamera, rendono visibili le reazioni del corpo all'esperienza ecfrastica. La telecamera consente di accedere e

328Ivi, p. 478. Da “MacGowran on Beckett”, *Theatre Quarterly*, vol. 3, n. 2 (July-Sept. 1973), p. 20.

329Beckett, *Eh Joe*, in *The Complete dramatic works*, op. cit., p. 366.

conoscere l'esperienza della visione, sfruttando i meccanismi emotivi propri della visione stessa: l'avvicinarsi e l'allontanarsi della macchina da presa sul volto dell'uomo coincidono cioè con l'intensificarsi o l'affievolirsi dell'emozione suscitata dalle immagini evocate dalla sua stessa voce.

La drammaturgia beckettiana finisce per essere una scrittura didascalica assunta da una voce esterna all'azione incapace di produrre narrazione. A questa voce, che Esslin chiama «a master of ceremonies»,³³⁰ non resta che suggerire e costruire visioni: *A voice comes to one in the dark. Imagine.*

2.6. La denarrativizzazione per via visiva

La scrittura teatrale beckettiana, anche in fase compositiva, procede per sottrazione: Beckett toglie, pulisce i suoi testi, li riduce all'essenziale, per un esito di brevità. Cercando il comune denominatore della sua produzione teatrale, potremmo dire che ad essere messa in scena è la sottrazione stessa. Il corpo in scena si riduce e, a fare da contrappeso, sembra essere una dilatazione della parola: un teatro di corpi immobili che, ridotti nelle loro funzioni vitali, ambiscono a raccontarsi storie, ma riescono di fatto a dirne soltanto frammenti. In *Fin de partie* Hamm e Nagg si fanno narratori,³³¹ in *Happy days*, in *Play*, in *Not I*, Eric Eigenmann fa appunto appello all'«usage compensatoire de la parole»³³² per spiegare la correlazione tra una sottrazione corporea e un'amplificazione verbale. Come apprendiamo da *Company*, si tratta di una compensazione per compagnia:

To one on his back in the dark a voice tells of a past. With occasional allusion to a present and more rarely to a future [...]. And in another dark or in the same dark another devising it all for company.³³³

Su quali principi, non solo estetici ma anche formali, si fonda l'incisività e la potenza evocativa di tale brevità? Nel 1965 è lo stesso Beckett a coniare il termine *dramaticule* per *Come and Go* e da allora, con questo neologismo, vengono indicati gli scritti teatrali più tardi caratterizzati da una forma concisa, da parole e azioni esigue, che portano al limite estremo le possibilità performative (non a caso i *dramaticules*, pur essendo stati scritti da Beckett per il teatro, godono di maggior

330M. Esslin, *A Poetry of Moving Images*, art. cit., p. 68.

331Sono significative le didascalie in tal senso. Quando Nagg, per esempio, si trova a raccontare l'ennesima volta la storia del sarto, il suo monologo è costellato da didascalie che dichiarano quella che potremmo definire l'«assunzione di voce», ossia il mutamento vocale atto a rendere l'interpretazione di personaggi diversi all'interno di un'unica narrazione. Nello specifico, Nagg oscilla tra la *voix de raconteur*, la *voix du tailleur*, la *voix du client* e la *voix normale*. Si veda: Beckett, *Fin de partie*, op. cit., pp. 34-35. La stessa cosa si verifica durante i monologhi di Hamm, intessuti come sono di didascalie che non solo inseriscono un pettine di pause nel discorso narrativo, ma che indicano di volta in volta il tono assunto dal personaggio, oscillante normalmente tra *ton normal* e *ton de narrateur*. Si veda: Beckett, *Fin de partie*, op. cit., pp. 68-72.

332Eric Eigenmann, *Mise en scène de l'effacement*, in «Critique», n. 519-520, Août-Septembre 1990, p. 684.

333Beckett, *Company*, op. cit., p. 8.

fortuna nelle sperimentazioni cine-televisive): attraverso la *brevitas* è in atto un processo di “denarrativizzazione” che finisce per ridurre progressivamente all'osso i principi drammaturgici tradizionali. *Come and go*, *That time* o *What Where*, già dai titoli suggeriscono situazioni quantomeno prive di dettagli deittici; per non parlare di *Not I* che nega, ancora una volta sin dal titolo, un principio narrativo e drammaturgico che tenderemmo a credere imprescindibile: la *persona* nel senso etimologico del termine.

In *What where* Bam sottopone a un serrato interrogatorio gli altri tre personaggi presenti in scena, Bom, Bim, Bem, forse a proposito di un quinto personaggio, non visibile, dal quale andrebbe estorta un'informazione: lo schema di domande e risposte è, per tre volte, il medesimo. Se lo schema comunicativo di una situazione che si presenta chiaramente come forma di abuso di potere è chiaro, quello che Beckett non fornisce sono i contenuti. Leggiamo un paio di stralci di questi interrogatori:

BAM Well?

BOM (*heas bowed throughout*) Nothing.

BAM He didn't say anything?

BOM No.

BAM You gave him the works?

BOM Yes.

BAM And he didn't say anything?

BOM No.

BAM He wept?

BOM Yes.

BAM Screamed?

BOM Yes.

BAM Begged for mercy?

BOM Yes.

BAM But didn't say anything.

BOM No.

V Not Good. I start again.

BAM Well?

BOM Nothing.

BAM He didn't say it?

V Good.

BOM No. [...] ³³⁴

Una didascalia posta in apertura del *play* ci aveva informato che V è la voce dello stesso Bam che interviene su ciò che vediamo accadere in scena e, nel caso riportato, dà un nuovo avvio

³³⁴Beckett, *What where*, in *The Complete Dramatic Works*, p. 472.

all'interrogatorio: Bam sostituisce la battuta iniziale *He didn't say anything?* con *He didn't say it?*. In questo pronome personale si apre l'abisso della narrazione drammatica: non sappiamo a che cosa si riferisca, non siamo in grado di contestualizzare la situazione. Negli altri interrogatori all'*it/what* si aggiunge il *where* (*He didn't say where?*): i deittici smettono di svolgere la loro funzione, non sono in grado di contestualizzare gli enunciati in una situazione spazio-temporale riconoscibile perché non ci sono contenuti sicuri, almeno in scena, a cui poter riferire le omissioni di Bam.

In base a un principio di *brevitas*, Beckett mantiene le dinamiche formali, ma il testo si priva di contenuti narrativi, pur continuando ad alludervi. In una tensione espressa tanto dalle parole quanto dalla messa in scena, sarà ancora possibile ipotizzare il contesto di oppressione e tortura psicologica (ma forse, nel fuoriscena anche fisica) sotteso alla struttura comunicativa di questo *dramaticule*.

La stessa cosa avviene per *Come and go*, dove, attraverso un processo di sottrazione, Beckett costruisce tre situazioni comunicative i cui contenuti cadono nelle parole sussurrate all'orecchio, di volta in volta, da una delle donne in scena a un'altra. I motivi narrativi sprofondano in abissi del testo, come non fosse più possibile comunicare e comprendere ciò che cade in quelle pieghe metaforiche e teatrali. Il processo di sottrazione come modalità compositiva di un autore che, a più riprese e a distanza di periodi anche molto lunghi (anche di anni), riprendeva in mano i suoi testi prima di riconoscervi una versione definitiva, è ben esplicitato in un articolo di Dirk Van Hulle dal titolo *L'obscène et la de-composition textuelle dans l'œuvre théâtrale de Beckett*. In tutta la prima parte l'autore descrive proprio il processo compositivo di *Come and Go*, che si apre a contenere universi di vita proprio nella sottrazione di contenuti a cui Beckett perviene. Tre donne sedute su una panchina ricreano per tre volte la stessa dinamica scambiandosi i ruoli: quando una delle tre se ne va, le altre due, parlandosi nelle orecchie, fanno evidenti riferimenti alla terza; quando quella che si era allontanata torna a sedersi, un'altra si alza e la scena si ripete. Le porzioni di dialogo ad alta voce creano un'atmosfera tesa e, nel non detto, aprono bolle di preoccupazione e costringono le donne a piccoli spostamenti che creano i presupposti per le entrate e le uscite: una vera e propria geometria spaziale-relazionale. Van Hulle ripercorre le riscritture del dramma, le cancellazioni, le progressive omissioni:

Les manuscrits nous donnent un peu plus d'information. Dans la deuxième tapuscrit, par exemple, la femme A chuchote à l'oreille de B que C a une maladie mortelle, ce qui se laisse déduire de la réaction de B «No!» et la réponse de A: «Three months. (Pause). At the outside» (RUL MS 1227/7/16/5). Mais cette information implique seulement que Beckett à ce moment-là – lorsqu'il était en train de taper la deuxième version – considérait la possibilité d'expliciter le contenu du chuchotement. La décision d'omettre cette explicitation dans les versions suivantes est aussi importante, ou même plus importante pour reconstruire la dynamique du processus d'écriture.³³⁵

335Dirk Van Hulle, *L'obscène et la de-composition textuelle dans l'œuvre théâtrale de Beckett*, in «Genèses théâtrales»,

L'esito è una combinazione di allusioni e gesti ripetuti che proprio nell'incapacità di definire con precisione i contorni di un contesto conosciuto e riconoscibile dallo spettatore, moltiplicano esponenzialmente il loro senso. La questione è semplice e allo stesso tempo intrigante: la sottrazione produce astrazione e nell'astrazione il fruitore vede moltiplicarsi il senso, con la possibilità perfino di ritrovare se stesso in una forma di drammaturgia minima come quella che Beckett propone. Potrebbe sembrare una drammaturgia in potenza forse, ma Beckett non presenta mai “bozze/canovacci” potenziali e i suoi testi assumono piuttosto questa forma “sottrattiva” dopo un processo di rifinitura: «très souvent dans les oeuvres de Beckett le caractère abstrait de ses textes est le résultat d'un processus».³³⁶ Nella dimensione performativa sarà l'immagine a rendere quelle ferite del testo in cui cadono, potenzialmente, narrazioni complesse: in questo senso potremmo leggere la frizione tra zone di luce e buio, in questo senso i gesti in arresto dei personaggi, i loro sguardi fissi sul pubblico, immobili; in questo senso leggeremo il processo sottrattivo che subisce la persona umana in scena, di cui non restano che frammenti.

Un'altra possibilità di ridurre al minimo la complessità narrativa, consiste nel situare momenti “topici” in zone del testo che non ne consentono uno sviluppo. In *All that fall*, radiodramma del 1956, si racconta di una donna scontrosa sulla settantina, la Signora Rooney, che attende il marito alla stazione. Il treno arriva in ritardo, un fatto che viene ribadito più volte ma di cui nessuno spiega il motivo, nemmeno il Signor Rooney. Del dialogo tra i coniugi, abbastanza insipido, colpisce che il Signor Rooney, improvvisamente, chieda alla moglie se abbia mai avuto voglia di uccidere un bimbo. Il dramma finisce con l'arrivo di un ragazzino, Jerry, che solitamente aiuta il signor Rooney, che, interrogato sul ritardo del treno, dice che un bambino è morto sotto il treno. Per un attimo siamo portati a pensare che vi sia un legame tra la domanda di Rooney e l'accaduto. La battuta che chiude il radiodramma è la seguente:

JERRY È stato un bambino che è caduto dal vagone, signora. (*Pausa*) Sulle rotaie, signora. (*Pausa*) Sotto le ruote, signora.³³⁷

Proprio nel finale, nell'ultimissima battuta affidata a Jerry (quindi nemmeno a uno dei protagonisti della vicenda), rileviamo l'informazione tragica: un bambino è stato preso sotto dal treno, dopo essere caduto fuori dal vagone. L'informazione tragica però, quell'informazione che potrebbe dare avvio a una vicenda narrativa, è situata in un punto del testo che non consente più lo sviluppo della

CNRS éditions, pp. 145-146.

³³⁶*Ibidem*.

³³⁷Beckett, *Teatro*, a cura di Paolo Bertinetti, Torino, Einaudi, 2005, p. 194.

tragedia: così come Rooney non ha saputo o non ha voluto riferire la tragedia (che non ha quindi avuto ricadute a livello narrativo), così noi non diamo peso all'informazione finale, non possiamo darne, perché il testo, quando tale informazione arriva, è già caduto, collassato, finito.

Leggiamo ora cosa scriveva Calvino proprio a proposito dei finali:

Per chiudere la rassegna dei finali, ricorderò una delle ultime *pièces* di Samuel Beckett, *Ohio Impromptu*. Due vecchi identici con lunghi capelli bianchi, vestiti con lunghi mantelli neri, siedono a una tavola. Uno ha in mano un logoro libro e legge. L'altro ascolta, tace e talvolta lo interrompe con un ticchettio di nocche sul tavolo. «Little is left to tell» [Poco resta da dire], e racconta una storia di lutto e solitudine e d'un uomo che dev'essere l'uomo che ascolta quella storia fino all'arrivo dell'uomo che legge e rilegge quella storia, letta e riletta chissà quante volte fino alla frase finale: «Little is left to tell», ma sempre ancora qualcosa forse resta da dire in attesa di quella frase. Forse per la prima volta al mondo c'è un autore che racconta l'esaurirsi di tutte le storie. Ma per esaurite che siano, per poco che sia rimasto da raccontare, si continua a raccontare ancora.³³⁸

Con questo paragrafo si conclude la riflessione calviniana su *incipit* e finali, in appendice alle *Lezioni Americane*. Per il finale di questo saggio Calvino si rifà a Beckett, ma commette un errore (certamente con coscienza e forse per dare maggior effetto al suo di finale) perché le parole che concludono *Ohio Impromptu* sono: «nothing is left to tell» (non resta nulla da dire).

La storia della recezione calviniana dell'opera di Beckett negli anni '60 è molto interessante: dallo scetticismo iniziale espresso in *Sfida al Labirinto* (1962), a una rivalutazione positiva in un saggio in memoria di Vittorini del 1967, arriviamo a questa riformulazione del finale beckettiano che Daniela Caselli commenta così:

Calvino's misquotation in his last unfinished masterclass, however, is indicative of the way in which even one of the main figures of twentieth-century Italian letters needs to keep alive Beckett's humanism, emphasizing the “shall go on” over the “can't go on”, and to resort to a quotation much loved by readers and scholars of Beckett (not only Italians ones).³³⁹

Calvino cioè vuole concludere il suo saggio con una vena di speranza, con l'affermazione che la narrazione deve poter sopravvivere, e per farlo cambia qualcosa del finale beckettiano, sul quale conviene invece riflettere per una serie di motivi. Beckett scrive *Ohio Impromptu*, nel 1980, su richiesta dell'Ohio State University in occasione di un convegno internazionale, per il suo

338Italo Calvino, *Cominciare finire*, appendice a *Lezione Americane* in *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, 2007, p. 753.

339Daniela Caselli, *Thinking of a 'Rhyme for "Euganean"': Beckett in Italy*, in Mark Nixon and Matthew Feldman (edited by), *The International Reception of Samuel Beckett, continuum reception Studies*, Bloomsbury Academic, 2009, p. 216.

settantacinquesimo compleanno, che si sarebbe tenuto la primavera successiva. La prima si tenne dunque il 9 maggio 1981 allo Stadium 2 Theater dell'Università dell'Ohio, per la regia di Alan Schneider. In scena, seduti ad angolo retto a un lungo tavolo bianco, ci sono un Lettore e un Ascoltatore quanto mai simili nell'aspetto: entrambi vestono lunghi cappotti neri e hanno lunghi capelli bianchi. Il Lettore, dalle ultime pagine di un libro che ha davanti a sé, legge la storia di un uomo che ha lasciato un luogo familiare in riva al fiume per trasferirsi sulla riva opposta. Capiamo che l'uomo vive la sofferenza di una perdita, la nostalgia di un passato che non c'è più e il Lettore legge di un messaggero che giunge presso di lui per raccontargli una storia consolatoria:

One night as he sat trembling head in hands from head to foot a man appeared to him and said, I have been sent by – and here he named the dear name – to comfort you. Then drawing a worn volume from the pocket of his long black coat he sat and read till dawn. Then disappeared without a word.³⁴⁰

Una storia letta per compagnia, fino all'alba, per molte volte, finché c'è qualcosa da raccontare.

Il contenuto del libro coincide con quanto vediamo in scena: la parola è immagine e l'Ascoltatore è lo stesso uomo di cui il Lettore sta leggendo.

Ad un certo punto però il libro finisce, la triste storia si conclude e il Lettore legge:

So the sad tale a last time told they sat on as though turned to stone. Through the single window dawn shed no light. From the street no sound of reawakening. Or was it that buried in who knows what thoughts they paid no heed? To light of day. To sound of reawakening. What thoughts who knows. Thoughts, no, not thoughts. Profounds of mind. Buried in who knows what profounds of mind. Of mindlessness. Whither no light can reach. No sound. So sat on as though turned to stone. The sad tale a last time told.

[Pause]

Nothing is left to tell.

[Pause. R makes to close book. Knock. Book half closed]

Nothing is left to tell.

[Pause. R closes book. Knock. Silence. Five seconds. Simultaneously they lower their right hands to table, raise their heads and look at each other. Unblinking. Expressionless. Ten seconds. Fade out.]³⁴¹

Nulla resta da raccontare e l'incantesimo della Gorgone avviene: al concludersi della narrazione il messaggero e l'uomo rimangono seduti “come mutati in pietra” (*though turned to stone*), “sepolti” (*buried*) nei loro pensieri, negli abissi della loro mente (*profounds of mind*), nella loro incoscienza (*mindlessness*). Per lo spettatore si tratta di una scena rivelatrice: se fino a quel momento Lettore e Ascoltatore, con il gomito destro appoggiato al tavolo, nascondevano con la mano i rispettivi volti,

340 *Ohio Impromptu*, in Beckett, *The complete dramatic works*, op. cit., p. 447.

341 *Ivi*, pp. 447-448.

questi stessi si rivelano per la prima volta nel finale. I due, così simili nell'aspetto, si rivelano essere la stessa persona.

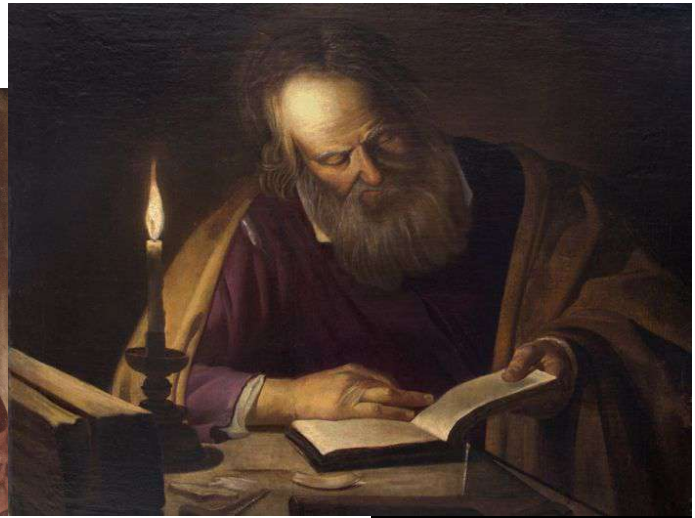
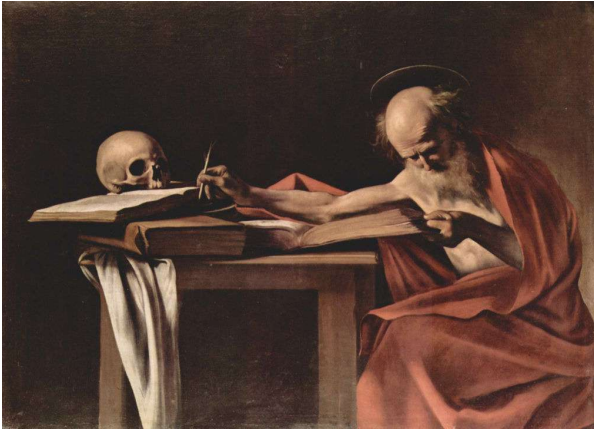
Il vecchio libro è la storia raccontata da una mente narrante a se stessa. Portata fuori dalla mente la parola, in scena, si fa immagine: l'*ékphrasis* performata è la messa in scena di una forma narrativa generata per compagnia. Ma la narrazione è impossibile perché *nulla resta da raccontare*. Quando la narrazione si conclude resta l'immagine e, impassibili e privi di espressione, Lettore e Spettatore diventano due statue. A ben guardare, l'intera storia che il Lettore ha letto non è stata altro che la costruzione dell'immagine che abbiamo visto in scena: una sorta di didascalia nascosta in un principio narrativo che si stava esaurendo.³⁴²

Calvino riprende una frase che è contenuta nel *dramaticule* ma che non è la frase finale: «Little is left to tell» viene ripetuto a più riprese nel *continuum* della lettura. Nel finale, però, questa frase muta per dichiarare la fine di ogni narrazione. Si tratta di un aspetto di non poco conto se si guarda al complesso della produzione beckettiana, nella quale scorgiamo una tendenza alla circolarità, alla ripetizione, il cui principio è contenuto in genere proprio nelle ultime battute dei drammi che quasi mai mutano drasticamente l'evoluzione della *pièce*, lasciandola potenzialmente non-conclusa e reiterabile. In *Ohio Impromptu*, invece, Beckett mette in luce un'evoluzione del percorso narrativo del suo dramma, un percorso di denarrativizzazione che porta all'assolutizzazione dell'immagine.

La lettura ad alta voce diventa una forma rituale che chiede un Ascoltatore, nato dalla stessa costola del Lettore. Ma quando i contenuti narrativi si perdono o diventano semplice esposizione dei propri meccanismi rituali, quello che resta non può essere che l'immagine, lo *schema* della lettura riprodotto da due funzioni, il Lettore e l'Ascoltatore, che sono la stessa *persona*. La voce suggerisce visioni a se stessa e quello che *Ohio Improptu* mette in scena è di fatto un teatro della mente reso immagine dalla sua stessa evocazione. Colui che legge sta leggendo un logoro volume che contiene l'evocazione visiva di ciò che accade sotto i nostri occhi: l'*ékphrasis* performata è la messa in scena del teatro della mente e della memoria, fino alla sua fissazione finale. Fino al congelamento del gesto, nell'apparizione del *tableau*.

³⁴²Leggiamo le parole conclusive di una recensione in cui Gontarski descriveva la prima messa in scena del *dramaticule* con la regia di Alan Schneider: «The play contains almost no movement, yet the final impression was balletic, precarious, the gesture suspended, the play balanced on its margin. Each knock, each turn of page, Listeners's one arresting gesture, especially the climatic recognition – the slightest movement gained prominence against the stasis. Schneider's direction was understated, attentive, confident, allowing time for silence, for absence. The busyness of earlier work gone, Schneider has become a deft miniaturist». Stanley E. Gontarski, *Review: The world première of 'Ohio impromptu', directed by Alan Schneider at Columbus, Ohio*, in «Journal of Beckett Studies», 8, London, John Calder, 1982, pp. 133-136.

Caravaggio, San Girolamo, 1605-1606, Roma, Galleria Borghese | Gerrit van Honthorst, San Giuseppe legge al lume di candela, XVII secolo, Roma, Convento di San Francesco a Ripa Grande | Beckett, Ohio Impromptu



III. DALL'ENEIDE a ANAGOOR: L'EKPHRISIS IN FORMA DI TRAGEDIA

Prima premessa. Enea al tempio di Giunone: effetti di pietrificazione

Nel primo libro dell'*Eneide*, Virgilio racconta che per sette anni Enea e i suoi uomini, vinti e esuli da Troia, vagano per il Tirreno, prima che una terribile tempesta li faccia approdare sulle coste della Libia, in Africa. La città a cui arrivano, Cartagine, è in fase di costruzione e anch'essa, come sarà il destino di Roma, è fondata da un gruppo di esuli, i Puni. I cittadini lavorano alacremente, lastricano strade, erigono palazzi, innalzano mura. Enea, insieme ad Acate, avvolto da una spessa nube e quindi non visto, percorre gli spazi e ammira il sorgere di una città, al centro della quale, nel bosco sacro, viene innalzato un tempio imponente in onore di Giunone. Enea osserva con attenzione la maestria con cui esso è stato costruito e ornato, quando d'improvviso *videt Iliacas ex ordine pugnas* (vede dipinte in serie le battaglie Iliache).¹ Sulle mura del tempio sono rappresentate scene della guerra di Troia ed egli si commuove profondamente: queste pitture da un lato raffigurano il passato tragico e doloroso da cui proviene, dall'altro testimoniano la fama conquistata dalla sua patria, una fama così ad ampio raggio da giungere fino alla costa libica.

Nonostante nelle parole di Enea si percepisca una forma di orgoglio per la notorietà di cui gode il suo popolo, sembra essere il dolore a prevalere e Virgilio racconta che *animum pictura pascit inani / multa gemens largoque umectat flumine vultum* (dei dipinti, pur vani, alimenta il suo cuore, molto gemendo, e un fiume di lacrime irroro il suo volto).² Il viso dell'eroe è solcato da un fiume di

1 Virgilio, *Eneide*, I, v. 456, 456, traduzione e cura di Alessandro Fo, Torino, Einaudi, 2012.

2 *Ivi*, vv. 464-465. Sul fatto che le *picturae* fossero realmente delle pitture o fossero piuttosto dei bassorilievi, si sono interrogati molti studiosi e traduttori di Virgilio che, alternativamente, le hanno interpretate come scene scolpite (tra gli italiani si veda Adriano Bacchielli – Torino, Paravia, 1963), come scene dipinte (Enzio Cetrangolo – Firenze, Sansoni, 1993; Cesare Vivaldi – Torino, Edisco, 1981; Mario Scaffidi Abbate – Roma, Newton Compton, 1994; Rosa Calzetti Onesti – Torino, Einaudi, 1985; e anche il più noto Annibal Caro), o che si sono mantenuti sul vago (Guido Vitali – Milano, Edizioni Scolastiche, 1975; Mario Gammarco – Milano, Bompiani, 1995). La questione è complessa perché con il termine *pictura* i latini intendevano non necessariamente un'opera dipinta, ma anche una semplice descrizione. Il problema è storico ed estremamente interessante e chiede di interrogarsi sui modi in cui una civiltà dell'area mediterranea, alcuni secoli prima di Cristo, praticasse l'arte della pittura. Non è evidentemente questa la sede per affrontare la questione, ma si riporta al proposito il commento di Paratore che riassume le posizioni assunte dai vari studiosi: «Lo Heyne, sulla base del pregiudizio allora dominante, sulle orme di Plinio il Vecchio (*Nat. Hist.*, XXXV, 6), che nei tempi eroici la pittura, e specie quella ad affresco, non fosse ancora conosciuta, suppose che sotto il *pictura*, verso 464, vada intesa l'allusione a *quovis opere, quod figuras rerum ac signa repraesentet*; e il Forbiger, pur non accettando quest'interpretazione, che scorge nelle raffigurazioni della guerra di Troia opere scultorie [sic], pensa che Virgilio abbia applicato *suae aetatis mores ad antiquissima illa tempora*. Recentemente si è cominciato a pensare che già nel *Bellum Phoenicum* di Nevio, i cui influssi sul libro I dell'*Eneide* sono innegabili, l'archeologia prendesse le mosse non dal frontone del tempio di Agrigento, ma da un ciclo di pitture rinvenuto in una città siciliana. Perciò Virgilio avrebbe tratto da Nevio anche l'ispirazione per i particolari degli affreschi». Si veda Ettore Paratore, commento a Virgilio, *Eneide*, Milano, Mondadori, 1994, vol. I, pp. 193-194.

lacrime perché il solo fatto di vedere le pitture di ciò che ha vissuto ravviva in lui un insieme di sensazioni, un misto di disperazione e nostalgia. Il suo animo, vedendo le vicende accadute ormai sette anni prima, ma ancora così vive nella mente, si nutre (*pascit*) paradossalmente di essenze prive di vita (*inani*): come se nella rimembranza dei morti ci fosse una forma di nutrimento vitale. Ma l'aggettivo *inanis, inane* ha anche valore di “debole”, di “illusorio” e, in questo caso, connoterebbe negativamente le pitture, quasi l'immagine incarnasse quell'effimera illusione di presenza di cui gli uomini hanno bisogno per sostituire un'assenza e consolare l'animo.

Infine guardiamo per un momento quelle pitture nel contesto più ampio in cui si trovano: dietro il naufragio di Enea sulle coste libiche, c'è l'astio di una dea da sempre ostile ai troiani ed è in un tempio a lei dedicato che, quasi per un gioco del destino, l'eroe si vede dipinto. Un aspetto, quest'ultimo, che doveva essere ben presente nell'animo dei lettori romani che, ai tempi della scrittura dell'*Eneide* guardavano ancora ai Cartaginesi come agli acerrimi nemici. Le immagini, che agli occhi di Enea hanno un ché di rassicurante,³ trovandosi nel tempio di Giunone, stanno in realtà lì a rappresentare il trionfo bellico della dea, la caduta di Ilio, lo sterminio di un popolo. L'arte che commuove Enea rivela in sé una doppia natura, ma la lettura che egli ne dà già suggerisce che le retoriche del vincitore e del potere portano in seno il loro potenziale rovesciamento.

Quando la bellissima regina Didone entra nel tempio, Enea è completamente assorto nella contemplazione delle pitture: egli è immobile, impietrito dalla visione (*haeret*) e solo la vista di alcuni compagni che credeva perduti lo riporta alla situazione presente e ad ascoltare lo scambio di battute tra la regina e Ilioneo, il più anziano dei suoi uomini.

Nell'animo di Enea si rinnova una memoria luttuosa, ma proprio la visione dolorosa sembra ridargli una certa speranza. Ad un certo punto, mischiato ai principi Achei, Enea si vede rappresentato, scopre cioè che, «in forma di pittura, la sua presenza lo aveva preceduto». «A Cartagine, stava la sua premonizione», scrive Maurizio Bettini:⁴ l'immagine si dà come prefigurazione della realtà.

Questo passaggio dell'*Eneide* è un'ekphrasis, «una descrizione di un'immagine talmente vivida da indurre l'immaginazione del lettore a ricomporre nella mente l'immagine descritta come un quadro o un bassorilievo»,⁵ per riprendere una delle definizioni riportate in precedenza che qui calza a perfezione. A condurre la scrittura è il percorso dello sguardo di Enea sulle immagini e la guerra di

3 Enea riteneva che dove la sorte di un popolo muove a pietà un altro popolo, che arriva appunto a dipingerne le sofferenze, li avrebbe potuto sperare di ricevere asilo e soccorso. *Eneide*, I, vv. 450-452: «Hoc primum in luco nova res oblata timorem / leniit, hic primum Aeneas sperare salutem / ausus et adflictis melius confidere rebus» (In questo bosco accadde un evento impensato e il timore / la prima volta leni; qui Enea sperare salvezza / osa la prima volta, e fra i mali alimenta fiducia).

4 Maurizio Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 2008, p. 198.

5 È la definizione, già citata nella prima parte, di Careri. Si veda Gianni Careri, *L'ecfrasi tra parola e pittura*, in *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. Venturi e M. Farinetti, Roma, Bulzoni Editore, 2004, p. 391.

Troia, osservata in forma di episodi visivi, viene distribuita nel flusso dei versi: nell'animo dell'eroe la dimensione temporale del vissuto si appiattisce sull'istantaneità con cui la visione si dà, mentre per il lettore la scrittura distribuisce su una linea temporale la visione che racconta.

Virgilio descrive le vicende rappresentate, anticipando in forma ecfrastica e sintetica il racconto della guerra che, nel libro successivo, Enea stesso farà alla regina cartaginese e alla sua corte. È del resto un passaggio necessario nella logica narrativa del poema perché, proprio in virtù di un comune passato di sofferenza, Didone, informata dei fatti avvenuti a Troia, offrirà la sua ospitalità ad Enea e ai suoi compagni.

Che cosa racconta Virgilio, raccontando le pitture?

Enea *hac* (da una parte) vede i Greci fuggire inseguiti dai Troiani, *hac* (dall'altra) i Troiani che fuggono incalzati da Achille rientrato in battaglia. *Non procul hinc* (non lontano da lì) riconosce la tenda di Reso di cui si rievoca la morte per mano di Diomede; *parte alia* (in un'altra parte) vede Troilo, il figlio di Priamo: nel giro di un paio di versi lo si vede prima fuggire e poi, morto, trascinato dal carro di Achille. *Interea* (intanto) le donne troiane si recano inutilmente al tempio di Atena, ostile ai Troiani fin dal giudizio di Paride, per cercare di placare l'ira della dea e, come si dice nell'Iliade, per implorarla di far cessare le stragi perpetrate da Diomede.

Fino a questo punto una serie di avverbi scandisce i fatti della guerra di Troia, distribuendoli su una linea temporale e riproducendo sulla pagina l'ordine che è della visione. Lì dove si parla della stessa sezione e di uno stesso protagonista descritto in diversi momenti della sua storia personale, come nel caso di Troilo, possiamo immaginare che, in uno spazio circoscritto, Enea vedesse la figurina del protagonista rappresentata più volte, in diversi atteggiamenti gestuali, che alludevano alle fasi culminanti della sua vita.

Dopo i fatti elencati, gli avverbi cessano di introdurre e scandire le visioni e, senza soluzione di continuità, viene descritta la scena che più scuote l'animo di Enea e che prelude al riconoscimento di se stesso:

Ter circum Iliacos raptaverat Hectora muros
exanimumque auro corpus vendebat Achilles.
Tum vero ingentem gemitum dat pectore ab imo,
ut spolia, ut currus, utque ipsum corpus amici
tendentemque manus Priamum conspexit inermis.

E trascinava intorno ai muri di Troia tre volte
Ettore, e il corpo esanime Achille vendeva per oro.
Ecco che allora imponente dal fondo del petto dà un gemito,

come le spoglie e il carro e il corpo medesimo scorge
dell'amico, e Priamo protendere inermi le mani.⁶

I versi riportati cercano di replicare la sintesi che l'immagine era in grado di rendere focalizzando alcuni dettagli del tragico episodio della morte di Ettore e dello scempio del suo corpo, mettendo in risalto quelle mani che Priamo, il grande re di Troia, tende inerme, quasi un simbolo visivo della sconfitta del suo popolo.

Questa parte dell'*Eneide*, come una classica *ékphrasis*, si dà come discorso segmentato da una serie di avverbi: non possiamo dire di essere dinanzi a una narrazione perché il discorso è scandito in cellule visive ed è marcato da quelle che Palmisciano ha definito «formule di rammemorazione ecfrastica».⁷ I versi non si distendono nella narrazione, ma si piegano a un diverso espediente retorico: le parole seguono lo sguardo mobile e selettivo dell'eroe. Gli episodi rappresentati lasciano cadere, nelle pieghe che li dividono, altri episodi, altre temporalità: la grande narrazione dei fatti di Troia si ricomponde forse unitaria soltanto nell'animo di Enea mentre di essa, in forma visiva, emergono frammenti.

Lo sguardo di Enea, che osserva senza essere visto, scorre su quelle immagini e le parole di Virgilio riportano non solo ciò che effettivamente è dipinto, ma anche la visione interiore che quelle pitture suscitano nell'animo dell'eroe: a questo allude ancora l'aggettivo *inanis*, a qualcosa di tanto effimero quanto reale. È quindi aderendo alla visione interiore, alla memoria che queste pitture riaccendono nell'animo, che ogni scena sottintende un episodio complesso di cui Virgilio riporta solo qualche tratteggio. Arriviamo quindi a descrivere gli effetti che la visione produce sul suo spettatore.⁸ Le immagini dipinte nutrono e, allo stesso tempo, assorbono la vita di colui che le sta osservando il quale, per una strana proprietà commutativa, ne assume i connotati di fissità: Enea, contemplando *haec miranda* (queste opere ammirevoli), *haeret*, aderisce totalmente a ciò che sta osservando, fino a rimanerne impietrito. L'immagine ha il potere della Medusa.

La pietra è un elemento che tornerà spesso in queste pagine e concludiamo ponendo quindi l'accento sulle due accezioni con cui l'elemento ritorna in questo primo canto dell'*Eneide*.

Se Enea, quando Didone entra nel tempio, è impietrito dalla visione, significa che parlare di uno

6 *Eneide*, I, vv. 483-487. In questa terza parte, per l'importanza che riveste il suono della lingua d'origine nella poetica teatrale di Anagor, le citazioni dei testi che hanno un certo peso drammaturgico (che normalmente si presentano in scena nella lingua originale) sono riportate in lingua originale e sono immediatamente fatte seguire dalla traduzione.

7 Si ricorderà che il termine si trova nello studio di Riccardo Palmisciano dedicato alla descrizione dello scudo di Achille. Si veda Riccardo Palmisciano, *Il primato della poesia sulle altre arti nello scudo di Achille*, in *Lo scudo di Achille. Esperienze ermeneutiche a confronto*, atti della Giornata di Studi, Napoli 12 maggio 2008, «AION (filol)» 31, 2009, pp. 59-60.

8 La tematica potrebbe essere approfondita recuperando il senso dei bassorilievi che Dante ammira nel X canto del *Purgatorio*. A questo proposito si veda: Piernario Vescovo, *Ecfrasi con spettatore (Dante, Purgatorio, X-XVII)*, in «Lettere Italiane», XLV, 1993, pp. 335-360.

sguardo unidirezionale, nel senso che egli osserva senza essere visto, non rende la complessità sottesa alla scena. Quasi Virgilio volesse suggerire che nessuno sguardo è a senso unico, l'episodio è costruito mostrando come ciò che si osserva produca sempre un effetto di ritorno: sebbene provenga dalla materia inerte, ciò che si osserva rilancia cioè a propria volta uno sguardo. La tematica dello sguardo, oggi oggetto degli studi di cultura visuale, si rivela quantomai complessa anche nell'antichità perché tratta un oggetto mobile, mai neutro, motore di visioni e scritte.

Ma Enea appare come fosse di pietra anche in un altro momento dell'episodio che stiamo qui evocando, seppur in tutt'altro significato: quando la spessa coltre nebulosa che lo proteggeva si disperde, ecco cosa accade:

Restitit Aeneas claraque in luce refulsit
os umerosque deo similis; namque decoram
caesariem nato genetrix lumenque iuventae
purpureum et laetos oculis adflarat honores:
quale manus addunt ebori decus aut ubi flavo
argentum Pariusve lapis circumdatur auro.

Là apparve Enea e in una luce di chiaro bagliore rifulse,
simile in volto e negli omeri a un dio; la stessa sua madre
sul figlio infatti spirò fulgore alle chiome, e purpureo
splendore di giovinezza e nobile grazia negli occhi:
come le mani più fulgido fanno l'avorio; o se biondo
oro intorno ad argento o a marmo pario è profuso.⁹

Egli appare agli occhi della regina fenicia come statua crisoelefantina e questa volta, per un gioco di sguardi di rimando, a subire l'effetto di Medusa è Didone la quale, a quella vista, *obstipuit*,¹⁰ un verbo che per i romani non significava soltanto “rimanere sbalorditi”, ma anche “intorpidirsi, essere paralizzati dallo stupore”. Lo sguardo bidirezionale è sufficiente a suscitare la vertigine del vortice della visione.

Le immagini sono cariche di memorie, di storie, di destini, di tempo, anche quando la materia su cui compaiono o di cui si sostanziano appare immota, deserta, fredda: la fissità con cui si danno contiene un movimento interno che incanta chi si appresta a penetrarle con lo sguardo. E nello scambio di sguardi che passa tra osservatori e immagini, sia esso uno sguardo di dolore o di amorosa contemplazione, si osserva uno scambio di umori, di essenze, al punto che i primi possono assumere i connotati delle seconde e, per esempio, “farsi di gesso”.

⁹ *Eneide*, I, vv. 588-593.

¹⁰ *Ivi*, v. 613.

Attratti in questo gorgo, vi entriamo per considerarne effetti letterari, artistici e teatrali nella poetica di Anagoor.¹¹

Seconda premessa. La ferita e il limite nel teatro di Anagoor

L'episodio dell'*Eneide* ora rievocato, riportando in termini linguistici e letterari un'esperienza visiva, è senz'altro un'*ékphrasis*, ma è anche una formidabile testimonianza degli effetti dell'*ékphrasis* sullo spettatore: ciò che leggiamo è un'esperienza indiretta – Virgilio racconta ciò che Enea sta vedendo – di un autore che si pone a un certa distanza e che osserva e riporta le reazioni di Enea dinnanzi alle pitture. Le tematiche sollevate nell'analisi dell'episodio sono tutte tematiche ecfrastiche: la questione dello sguardo; la distribuzione della visione in *loci* del discorso chiaramente distinguibili tra loro; il rapporto tra l'immagine, l'immagine interiore e la memoria; infine l'incanto e il dolore, le due facce dell'*ékphrasis*.

Riassumendo quanto detto nel primo capitolo, diremo che la grande questione ecfrastica, a cui normalmente si allude richiamando l'oraziano *ut pictura poesis*, riguarda il rapporto effettivo che esiste tra parola e immagine: bisognerà ammettere che c'è sempre qualcosa che la parola non riesce a dire a proposito dell'immagine, così come c'è sempre qualcosa a cui la parola dà voce che difficilmente l'immagine riporta. L'*ékphrasis* è una zona di confine in cui l'immagine e la parola si protendono l'una verso l'altra; l'*ékphrasis* si pone limiti di cui si sostanzia; è essa stessa un limite e di questa limitatezza vorrebbe fare la sua forza.

Se poi poniamo come principio fondamentale dell'*ékphrasis* le possibilità di montaggio e smontaggio dell'immagine per via discorsiva,¹² ancora come abbiamo cercato di mostrare nella prima parte dello studio, diremo che lo stesso principio compositivo sarà alla base di quella che definiamo “*ékphrasis performata*”, ossia l'assunzione di retoriche ecfrastiche da parte di immagini

11 La compagnia nasce a Castelfranco Veneto nel 2000 con un progetto teatrale di Simone Deraì e Paola Dallon che assume ben presto la forma del collettivo. Dopo un lavoro sull'*Oresteia* durato diversi anni e sul quale oggi Anagoor ritorna, nel 2008 va in scena *Jeug**, spettacolo finalista al Premio Extra, che è espressione di una relazione fisica ed emotiva tra la performer Anna Bragagnolo e una giumenta non addestrata, un dialogo tra naturale e culturale, tra istinti primordiali e gesti codificati. Nel 2009, con *Tempesta*, uno spettacolo ispirato dalla pittura di Giorgione che mette ancora l'individuo di fronte all'impeto della natura, a cui si aggiunge l'impeto della Storia, Anagoor riceve una Segnalazione Speciale al Premio Scenario. Fra il 2010 e il 2011 il gruppo lavora a una serie di spettacoli site-specific dedicati alla figura di Mariano Fortuny che culminano nello spettacolo *Fortuny*. A questo seguono *Et manchi pietà*, un lungo video teatrale sull'opera e la vita di Artemisia Gentileschi che si accompagna a un concerto; *L.I. Lingua Imperii* e *Virgilio Brucia*, due spettacoli che costituiscono una sorta di dittico che sviluppa la riflessione sul dolore dell'uomo e le dinamiche del potere. Nel maggio 2015, infine, al Teatro Gobetti di Torino, debutta *Santa Impresa*, uno spettacolo con la regia di Anagoor che vede in scena Laura Curino a narrare di quei “santi sociali” che, in una Torino ottocentesca, si presero carico degli ultimi.

12 Come già riportato nella prima parte, è Pier Vincenzo Mengaldo che, per via di negazione, definisce l'*ékphrasis* «non è una fotografia, ma uno smontaggio e rimontaggio». Si veda Pier Vincenzo Mengaldo, *Due ricognizioni in zona di confine*, Parma, Monte Università Parma Editore, 2015, p. 9.

che si producono in un contesto spettacolare: l'oggetto è presentato a partire dalla visione di un soggetto che conduce il proprio sguardo sul mondo, che sceglie i dettagli su cui fermarsi. Chi volge il proprio sguardo su un'immagine o chi riporta in forma ecfrastica la propria esperienza di osservatore è sempre artefice di una selezione visiva a cui finisce per aderire anche lo sguardo dello spettatore-lettore. Ma, come in parte abbiamo visto e come vedremo, grazie alla finzione letteraria e teatrale, scopriamo che è possibile che anche l'immagine getti il suo sguardo di ritorno e condizioni tale selezione. Il paradigma conoscitivo del visivo, che dovrebbe garantire la simultanea percezione di soggetto e oggetto, si rivela piuttosto labile: la distinzione tra soggetto e oggetto, che nel XX secolo entra notoriamente in crisi, si mostra problematica anche nella teoria dell'ékphrasis perché da un lato la visione non è mai a un'unica direzione (soggetto verso oggetto), dall'altro è sempre un'esperienza esprimibile in termini di soggettività, di assunzione di punti di vista, di scelte arbitrarie, di soste su alcuni dettagli e non su altri.

Avendo coscienza di questi meccanismi, comprenderemo che quasi mai l'immagine è sottoposta a un'esposizione semplice, che si crede non marcata; costruire e decostruire l'immagine significa costruire o decostruire rappresentazioni culturali: l'ékphrasis non è solo una questione stilistica ma, in qualche modo, etica.

Il teatro di Anagor muove anche da queste premesse e, facendo propri alcuni principi ecfrastici, si costituisce come un teatro ai limiti del teatro stesso, una scena che continuamente tende a far proprie possibilità di altri media, senza per questo abbandonare una cifra che è prettamente teatrale: ai limiti del tempo, lì dove le durate dell'esposizione dell'immagine sulla scena vengono stravolte rispetto ai tempi che riconosciamo essere propri di un'abitudine teatrale; ai limiti dell'immagine dunque, con l'apertura di ferite di senso che rimettono in discussione qualsiasi cristallizzazione; ai limiti del discorso, lì dove la parola si dà sempre più come forma di evocazione del visivo o come richiamo di una teoria, di una vera e propria espressione del pensiero.

Il discorso sull'immagine diventa quindi manifestazione del potenziale teatrale proprio lì dove il teatro intesse un dialogo con altre possibilità espressive (arti visive, fotografia, video-arte, danza): percorrere i limiti dello spazio, del tempo, dell'attorialità è del resto sfida che il teatro da sempre porta in seno e che senz'altro trova oggi, grazie alle nuove tecnologie, nuove soluzioni di messa in scena del rapporto tra corpo, immagine e parola. Alain Badiou sintetizza in questi termini il senso di questo rapporto liminare:

Il est intéressant de poser que la danse est l'*immanence du corps*, c'est-à-dire un corps qui se présente de l'intérieur de son propre mouvement, et que l'image est au contraire une sorte de *transcendance lumineuse*, une extériorité, qui exerce

son pouvoir sur le corps. C'est d'autant plus vrai qu'il y a aujourd'hui des moyens techniques qui augmentent démesurément la puissance des images. Je situerais volontiers le théâtre entre danse et image, ou entre danse et cinéma, si on entend par «cinéma» la puissance maximale de l'image contemporaine. Je tiens à ce que soit maintenu le «entre», qui signifie que le théâtre est en relation avec les deux – danse-musique et image-texte –, mais ne se confond avec aucun des deux.¹³

La scena di Anagoor verrà indagata in una zona liminare, tra i due poli individuati da Badiou, tra l'immanenza del corpo e la trascendenza dell'immagine, per mostrare in che modo il teatro sia produttore di immaginari e riattivatore memoriale, nella dialettica tra contemporaneo e classico.

Immagine, gesto e parola sono sempre sottoposti a letture non univoche, ma allusive, penetranti, in grado di metterne costantemente in discussione la natura: oscillando tra un'estetica del bello e un'estetica del dolore, Anagoor intreccia l'esperienza dell'uomo alla natura, alla storia, all'eredità culturale, alla violenza, mostrando le crepe delle verità imposte o di quelle a cui l'uomo aderisce volontariamente per avidità di certezze.¹⁴

La fragilità umana, la sofferenza e l'esperienza del dolore vengono indagate con delicatezza, ma senza timore di guardare l'abisso: lo sguardo artistico di Anagoor è ad un tempo critico e amorevole, espressione di un teatro che, usando le stesse parole della compagnia, è «in perenne tensione tra la balbuzie della barbarie e lo splendore cristallino del neoclassico».¹⁵ Ad essere svelate sono ferite personali, locali e globali, è una superficie di coerenza solcata da crepe che lasciano intravedere il dolore dietro l'ipocrisia, la solitudine dietro il perbenismo, la dimenticanza del bello dietro l'esaltazione dell'io. Ai confini del dolore e della bellezza, ai crinali dell'ineffabilità, il teatro di Anagoor si spinge ai confini di altre arti, mantenendo però la forza di rimanere teatro. E questa forza è un'arcaica forza efrastica che sale sulla scena ipermediale.

13 Alain Badiou (avec Nicolas Troung), *Éloge du théâtre*, Paris, Flammarion, 2013, pp. 53-54.

14 La poetica di Anagoor nasce nella provincia veneta, con il cui patrimonio artistico, culturale e naturale il gruppo intesse un rapporto profondo: «Apparteniamo a una generazione che non ha conosciuto il proprio territorio vergine ma è nata e cresciuta durante e dopo la sua definitiva devastazione. Un periodo storico in cui le Venezie sono tornate ad essere un singolare motore economico, produttore di costumi e ingranaggio della cultura mercantile globale, porta inevitabilmente aperta agli orienti del mondo, con tutte le conseguenti tensioni politiche ingenerate dal pensiero miope di chi crede che la porta aperta da Venezia al mare non debba essere altrettanto aperta dal mare a Venezia. Questa stessa generazione non conosce guerre, avendole l'occidente allontanate da sé e spinte in Terre Sante perennemente ferite e purulenti. Tuttavia è la prima ad aver assimilato l'angoscia di un olocausto nucleare, la paura di pandemie e di un contagio sessuale che ha cambiato per sempre l'amore e le relazioni, l'inquietudine per un visibile collasso ecologico». Dal foglio di sala di *Tempesta*, reperibile all'indirizzo: <http://www.teatrofondamentanuove.it/Anagoor.htm>. Ultimo accesso: 15/09/2015.

15 Dal sito della compagnia: si veda <http://www.anagoor.com/delle%20mura.htm>. Ultimo accesso 15/09/2015.

1. La temporalità dell'immagine: il tempo visibile

1.1. Virgilio legge il secondo libro dell'Eneide: preparazione della scena

Virgilio Brucia di Anagoor (2014), insieme all'opera precedente *Lingua Imperii* (2012), costituisce una sorta di dittico teatrale sul dolore dell'uomo e le dinamiche del potere.

La scena si apre con le parole dell'incipit de *La Morte di Virgilio* di Hermann Broch:¹⁶ le onde dell'Adriatico, l'approdo della flotta imperiale al porto di Brindisi, di ritorno da un viaggio in Grecia, la nave al seguito sul cui ponte giace il corpo del poeta dell'*Eneide* in fin di vita e, accanto a lui, gli inseparabili bauli contenenti i rotoli del poema. In punto di morte Virgilio sentì di dover dare alle fiamme, per inspiegabili motivi, l'opera a cui aveva lavorato per ben undici anni della sua vita, forse non ritenendola conclusa. Virgilio si era prodigato nel contenere il suo presente e la celebrazione di un futuro glorioso in una leggenda di respiro ampio e lontano, l'aspra storia di Enea. Con una tendenza che si scosta forse dalla nostra sensibilità contemporanea, egli aveva incastonato l'encomio del grande impero romano su una superficie di dolore, di difficoltà, in una storia di vinti e esuli troiani. Virgilio è poeta della ferita e della tensione.

Per Anagoor, mettere in scena un Virgilio che brucia significa prima di tutto di rivelare questa ferita, mostrare il dolore che si annida sotto la patina della celebrazione; si tratta di recuperare il classico per leggervi i punti in cui esso propone immagini ancora brucianti, riportarle sulla scena del mondo, raffigurarle fino a provocare la collisione tra dolori antichi ed echi contemporanei.

Il rogo dell'icona può essere quindi un atto concreto o una metafora espressa in forme visive, che chiede allo sguardo di penetrare la stratificazione di significati che si possono celare dietro immagini contemporanee o vetuste, mentre essa bruciano, strato dopo strato, rivelando sotto la coltre di cenere una brace che ancora pulsa e chiama. Quando Didi-Huberman dice che «l'immagine brucia: s'infiamma e di rimando ci consuma», rende esplicito quel processo per cui lo sguardo rivolto a un'immagine non è mai a senso unico, ma subisce sempre un effetto di ritorno:

Per questo quindi *l'immagine brucia*. Brucia del *reale* a cui essa si è, per un momento, avvicinata (come diciamo, negli indovinelli, "brucia" per dire che "si tocca quasi l'oggetto nascosto"). Brucia del *desiderio* che la anima, dell'intenzionalità che la struttura, dell'enunciazione, e persino dell'urgenza che manifesta (come diciamo "brucio per lei" o "brucio d'impazienza"). Brucia della *distruzione*, dell'incendio che ha rischiato di polverizzarla, da cui è scampata e di cui, perciò, essa è oggi capace di offrire ancora l'archivio e la possibile immaginazione. Brucia del *bagliore*, cioè della possibilità visiva aperta dal suo stesso consumarsi: verità preziosa ma passeggera, poiché destinata a spegnersi (come una candela ci illumina ma, bruciando, ci distrugge). Brucia del suo intempestivo *movimento*, incapace com'è di

¹⁶ Hermann Broch, *La morte di Virgilio*, traduzione di Aurelio Ciacchi, Milano, Feltrinelli, 2003.

fermarsi una volta in cammino (come diciamo "bruciare le tappe"), capace com'è di biforcare a ogni momento, di partire bruscamente altrove (come diciamo "bruciare i convenevoli"). Brucia della sua *audacia*, quando rende ogni indietreggiare, ogni ritirata impossibili (come diciamo "bruciare ponti" o "bruciare i propri vascelli"). Brucia del *dolore* da cui viene e che procura a chiunque si prenda il tempo di attaccarvisi. Infine, l'immagine brucia nella *memoria*, vale a dire che essa brucia ancora, anche quando non è più che cenere: come a dire la sua essenziale vocazione alla sopravvivenza, *malgrado tutto*.

Ma per saperlo, per sentirlo, bisogna osare, bisogna avvicinare il proprio viso alla cenere. E soffiare dolcemente perché la brace, al di sotto, ricominci a sprigionare il suo calore, il suo bagliore, il suo pericolo. Come se, dall'immagine grigia, s'elevasse una voce: "Non vedi che brucio?".¹⁷

Virgilio voleva che la sua opera, di per sé già scottante, venisse bruciata; dopo la sua morte però, è lo stesso imperatore, che aveva fiutato la grandezza dell'*Eneide* quando il poeta aveva dato lettura di alcuni libri dinnanzi alla corte romana, ad ordinare che il poema venisse pubblicato nello stato in cui si trovava.

Augustus vero – nam forte expeditione Cantabrica aberat – supplicibus atque etiam minacibus per iocum litteris efflagitabat, ut sibi de Aeneide, ut ipsius verba sunt, vel prima carminis hypographe vel quodlibet kolon mitteretur. Cui tamen multo post perfectaue demum materia tres omnino libros recitavit, secundum, quartum, sextum, sed hunc notabili Octaviae adfectione, quae cum recitationi interesset, ad illos de filio suo versus *tu Marcellus eris* defecisse fertur atque aegre focolata.

Augusto in vero - assente allora per la spedizione Cantabrica - sollecitava Virgilio, con lettere supplichevoli ma anche scherzosamente minacciose, che "gli mandasse - son parole sue - dell'Eneide o un primo abbozzo d'insieme o una parte qualsiasi". A lui tuttavia, molto tempo dopo, e dopo di aver approntata tutta la materia, recitò solamente tre libri, il secondo, il quarto e il sesto; e quest'ultimo con straordinaria passione di Ottavia, la quale, assistendo alla recitazione, si dice che a quei versi intorno a suo figlio "Tu Marcellus eris", venisse meno e a fatica fu rianimata.¹⁸

Il cuore di *Virgilio Brucia* è la lunga messinscena di quella notte del 22 a.C., quando Virgilio recitò i versi del II libro del suo poema.

Augusto prende posto sulla scena insieme alla sua corte; gli attori, vestiti gli abiti romani, indossate tuniche e calzari, si stringono attorno all'imperatore, disegnano la casa che è centro del potere, pronti ad ascoltare il racconto di quel poeta dagli occhi tristi. La scena si compone sotto gli occhi degli spettatori; la famiglia – Ottavia, Livia, forse Mecenate e altre figure – si dispone: chi stando in

17 Georges Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, in Andrea Pinotti, Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009, p. 241.

18 In *La vita di Virgilio secondo Donato*, appendice a Publio Virgilio Marone, *Tutte le opere*, versione, introduzione e note di Enzo Cetrangolo, Firenze, Sansoni, 1966. La traduzione riportata in questa edizione è condotta sul testo critico *Vitae Vergilianae antiquae. Vergilii vita secundum Donatum. Edidit Colinus Hardie Editio Altera*, Oxonii, 1960.

piedi, chi accomodandosi su scranni, chi sedendosi a terra ai piedi dell'imperatore (Fig. 1). Si attende che il poeta prenda la parola e, in quell'attesa, in una penombra diffusa che è l'ora del tramonto del sole, la corte romana appare come un bassorilievo: in un ambiente scenico spoglio, contro un piano di fondo marmoreo o che riproduce le decorazioni pittoriche parietali in finto marmo delle domus romane patrizie, i corpi sporgono appena, disposti di profilo, proprio come vuole quel genere di rappresentazione.



Figura 1. Anagoor, Virgilio Brucia., 2012

La scena è fissa, gli sguardi e i corpi sono rivolti a Virgilio:

Conticuere omnes intentique ora tenebat.

Tacquero tutti, e tenevano intenti su lui i loro sguardi.¹⁹

Il poeta, a sua volta di profilo, è rivolto alla corte; davanti a lui un microfono, unico elemento anacronistico del quadro, una rottura che crea visivamente il legame tra quel fermo immagine neoclassico e l'epoca contemporanea: la voce passerà attraverso i secoli e giungerà, riprodotta e amplificata, all'oggi. Virgilio, in latino, in metrica e con la dizione classica, sta per raccontare la fine di un regno al signore incontrastato di Roma, Ottaviano Augusto, riconoscibile per l'inconfondibile profilo riprodotto dalla maschera d'oro che indossa.

Nella messa in scena della lettura del II libro dell'*Eneide*, lo spettatore guarda Virgilio al cospetto della corte di Augusto rendere visibile, mediante la parola, Enea che, a sua volta, parla alla corte di Didone. Quello che gli astanti cartaginesi sentono attraverso le parole e vedono attraverso gli occhi appannati dal pianto di Enea sono infine le vicende del rogo di Ilio, del crollo del regno troiano e

¹⁹ *Eneide*, II, v. 1.

della drammatica fuga finale. La parola evoca visioni che si incastonano le une nelle altre: le possibilità immaginifiche dell'ékphrasis si moltiplicano.

Fino al momento che precede la presa di parola da parte di Virgilio, sotto lo sguardo dello spettatore si sono svolte due diverse lunghezze temporali: il tempo teatrale della disposizione in scena della corte romana e il tempo puntuale dell'immagine finale che è la risultante di questa composizione. Lo spettatore ha davanti a sé una pietrificazione vera e propria nell'attesa e nell'ascolto del verso poetico: la situazione comunicativa dell'ekphrasis, la voce e l'effetto sui suoi ascoltatori, si è resa visibile.

Se l'immagine in scena esce come bassorilievo, l'equilibrio compositivo e coloristico fanno invece pensare a un quadro e, in filigrana, si potrebbe intravedere una complessa tradizione iconografica a cui Anagor senz'altro guarda:

La notte in cui Virgilio lesse i primi libri dell'Eneide ad Augusto e alla famiglia imperiale è divenuta nel tempo un topos artistico tra i più frequentati. Tra i quadri più celebri quello di Ingres a cui il pittore lavorò per anni tenendo per sé la tela e infine riducendo la visione al solo gruppo di Augusto visto di profilo, impassibile quasi il volto fosse una maschera, mentre regge tra le braccia la sorella Ottavia svenuta per l'emozione dell'ascolto, e di Livia, moglie dell'imperatore, sullo sfondo, in una classica posizione di torsione sulla seduta. Dall'immagine è escluso proprio Virgilio della cui presenza nella prima fase di composizione della tela fanno testimonianza alcuni disegni preparatori. La forza del poeta è così esaltata dall'assenza/censura. L'artista è assente, è fuori dal quadro, fuori dall'opera. Nel nostro *Virgilio Brucia* operiamo esattamente al contrario mettendo Virgilio al centro di una serie di cornici concentriche, quasi fossero scatole cinesi, che obbligano lo spettatore ad un'azione voyeuristica nel guardare la famiglia imperiale che ascolta il poeta che racconta di Enea che racconta a Didone e alla sua corte dell'incendio di Troia. Ci si trova così a pensare a cosa si sta osservando e, pur essendo toccati dal pathos del racconto, se ne è contemporaneamente esterni e ci si può domandare: che posizione devo prendere? Cosa guardo? Come ascolto?²⁰

Quello che gli artisti hanno rappresentato, e Ingres in particolare con l'esclusione del poeta dalla tela, è l'effetto dell'ékphrasis sullo spettatore, il cui coinvolgimento emotivo testimonierebbe la grandezza dell'opera virgiliana per il portato immaginativo e rammemorativo che da essa scaturisce. All'occhio di chi contempla l'opera pittorica, i versi del VI libro dell'*Eneide* che rievocano la vicenda di Marcello e lo svenimento della madre si confondono in un'immagine di *pathos* in cui cause ed effetti si mescolano.

In *Virgilio Brucia*, ad essere messa in scena è la declamazione del II libro, non quella del VI; lo svenimento di Ottavia non è dunque rappresentato, ma l'intera performance è tesa ad ampliare il tema della reazione alle capacità sconvolgenti dell'arte. Una nuova ed originale narrazione prende

20 Intervista a cura della redazione de *Il Tamburo di Katrin*: <http://www.iltamburodikatrin.com/interviste/2014/virgilio-brucia/>. Tra gli artisti che si sono confrontato con questo soggetto, oltre al caso più celebre di Ingres, si ricordano Angelika Kauffmann, Jean Joseph Taillasson.

vita. La famiglia imperiale, in perenne tensione, non rimane insensibile alla forza dei versi poetici e nei momenti in cui il racconto si fa insopportabile per il dolore che esprime – è il caso per esempio della testimonianza della morte di Priamo –, la corte di donne, si abbandona ad un canto facendosi così partecipe della poesia, attore della performance. Sovrapponendosi o sostituendosi con il canto alle parole del poeta, la famiglia imperiale, di colpo, supera tutte le cornici: dimentichiamo Livia, dimentichiamo Ottavia e pare di sentire invece il lamento di Ecuba e le cinquanta nuore strette attorno all'ara, centro esatto della casa; la famiglia di Augusto sembra così incarnare la famiglia di Priamo, la *domus* palatina si sovrappone alla rocca di Pergamo.

L'immagine performata si stratifica, porta la memoria di tempi e luoghi lontani; è la forza infinita della maschera e del teatro; una stessa immagine regge un coagulo di storie, un vortice di sentimenti: il canto della corte romana, a sostegno del canto del poeta, è il canto dolente della casa reale troiana che ora crolla davanti agli occhi – o, meglio, alla visione interiore – del pubblico presente. La grande celebrazione virgiliana si dà come memoria luttuosa: con estremo coraggio Virgilio, celebrando il potere, evoca immagini di lutto, mostrando il dolore che si cela dietro ogni atto di dominio e che da ogni atto di dominio è provocato.

La moltiplicazione di inquadramenti prospettici a cui la finzione teatrale allude, la stratificazione di significati che l'immagine composta in scena può portare su di sé, si danno, non lo si dimentichi, sotto gli occhi di una presenza esterna, il pubblico della sala. La situazione ecfrastica, con meccanismi da scatole cinesi, sviluppa inquadramenti prospettici, emotivi e stilistici, in cui le immagini evocate dalla lingua latina penetrano le menti della corte di Augusto, si insinuano nei cuori della corte di Didone, piangono le lacrime della corte di Priamo, tracciano memorie profonde negli animi degli spettatori presenti in sala. Si crea dunque una corrente di scambi continui, un movimento incessante fluisce tra quadro e quadro e tra scena e platea: il bassorilievo è tutt'altro che immobile, sebbene i movimenti (ad eccezione di Virgilio al quale l'attore, Marco Menegoni, dona una gestualità vigorosa che imprime con forza fisica, quasi a voler scolpire la parola poetica) siano scarni e composti.

Unico punto fisso, costante richiamo al primo grado della rappresentazione, è la maschera d'oro, quello sguardo congelato in un'espressione eterna, come nelle medaglie e nei cammei. Accade a volte che gli occhi cavi della maschera dell'imperatore si rivolgano agli spettatori, costringendoli a ricambiarne lo sguardo. Quando l'immagine ci guarda, l'andamento narrativo presupposto dalla visione laterale, tipica del bassorilievo, del fregio, della pittura vascolare e così via, si arresta nella relazione che essa stabilisce con chi è costretto a ricambiare quello sguardo: lo spettatore subisce l'effetto di Medusa. La forza del teatro di Anagor è quella di saper dominare questa la potenza di attrazione e di rivelare, lo vedremo, dietro la fermezza e l'irremovibilità di quello sguardo una rete

di crepe sottili, che trapelano sotto la superficie aurea, dietro le quali ci è concesso di intravedere il rovescio della maschera.

1.2. Immagine e tempo nel teatro di Anagoor

Affermare che la scena della lettura del II libro dell'*Eneide* si costruisce come un quadro e che, allo stesso tempo, suscita vividamente immagini mentali attraverso la parola e il suono, porta a riflettere sul rapporto, essenziale per la poetica di Anagoor, tra pensiero, linguaggio e sensi; tra filosofia, letteratura, arte visiva, musica e costruzione teatrale. Questa rete di rapporti è messa in luce in primo luogo da una riflessione sull'immagine nella sua relazione con il tempo: è certo un modo di palesare la posizione dello spettatore, in un costante discorso metateatrale sul fare teatro, ma è soprattutto un modo di guardare direttamente alla relazione complessa e carica di tragicità tra essere umano e tempo, tra l'essere e il divenire. È qui che regna prepotente lo sguardo doppio di Medusa. E Anagoor usa ogni tipo di tecnica ecfrastica per acuirne l'evidenza. Entriamo dunque nel cuore dell'*ékphrasis* dell'immagine per capire la temporalità con cui l'immagine si dà e a cui l'immagine è soggetta.

L'idea diderotiana di *faire tableau*, di fissare alcuni momenti della scena scelti per la capacità di contenere un istante pregnante, gravido di passato e di avvenire, è nota. Ciò che qui interessa, nella pratica teatrale contemporanea, è l'atto di composizione dell'immagine nel tempo, un movimento che fa da ponte tra la pratica dei *tableux vivants* e l'*ékphrasis*.

Alcune azioni del teatro di Anagoor hanno come fine ultimo proprio la composizione di un'immagine in scena che può essere un chiaro riferimento alla storia dell'arte. In segmenti cruciali di alcuni lavori della compagnia, lo spettatore è portato ad interrogarsi sui principi temporali della visione nel momento in cui essa si dà come montaggio o smontaggio di un'immagine. O accade che egli si abbandoni alla suggestione di un'esperienza pittorica che, durante la rappresentazione teatrale, si compie o si nega, frustrando le aspettative. Oppure ancora, lo spettatore finisce per essere catturato nella stasi di un volto o di uno sguardo muti, che catturano ed interrogano, rimanendo fissi, prolungati, nella durata temporale.

Tempesta è uno spettacolo che muove dalle allegorie misteriose che si trovano nei dipinti di Giorgione.²¹ Una figura femminile racchiusa in un'arca trasparente – una teca cubica, disposta sulla sinistra di una scena vuota e candida, ambiente uterino, umido e nebbioso, da cui sorgono i due giovani performer, uomo e donna, e le stesse immagini dello spettacolo – prende la forma distesa

21 *Tempesta* è uno spettacolo del 2009 di Simone Derai, Eloisa Bressan, Moreno Callegari; con Anna Bragagnolo e Pierantonio Bragagnolo; video di Simone Derai e Eloisa Bressan; consulenza storica ed iconografica Prof. Silvio D'Amicone; regia di Simone Derai.

della *Venere Dormiente* di Dresda (Fig. 2).



Figura 2. Anagoor, *Tempesta*, 2009

L'attrice si spoglia degli abiti contemporanei per raggiungere la posizione della *Venere* di Giorgione. Solo affrancandosi dagli evidenti segni della contemporaneità, la donna raggiunge la posizione del quadro, in quella che è l'unica vera e propria sovrapposizione del gesto e del corpo teatrale a un'opera d'arte nella spettacolarità di Anagoor. In realtà l'attrice non replica esattamente la *Venere* giorgionesca e su un dettaglio si basa la differenza fondamentale: i suoi occhi sono aperti. L'immagine viene costruita secondo un procedere ecfrastico, che mostra l'intero percorso di ricerca di un apice visivo, ma viene cambiata nell'essenza: gli occhi aperti stravolgono l'attitudine della *Venere* originale e la sensualità, il languore sfumano in una sorta di sfida, in una sorta di ostentazione della femminilità. Laddove Giorgione indicava il torpore del desiderio che toglie lucidità, addormenta e confonde, la *Venere* di Anagoor, ad occhi aperti, appare come il centro di un caos calmo, l'occhio stesso del ciclone.

La donna in un processo di spogliazione, il ragazzo nel gesto contrario della vestizione, diventano rispettivamente novelli *Venere* e guerriero, per essere poi riassorbiti dalla nebbia che li ha generati e che si dà, nella seconda parte dello spettacolo, come preludio di un baratro, di una tempesta in cui le immagini si dileguano. La nuova *Venere* è una donna che guarda negli occhi lo spettatore, esercitando su di lui l'effetto pietrificante della Gorgone: lo sguardo dello spettatore è attratto, catalizzato da un'immagine che, incorniciata dalla teca e a sua volta medusata, ha raggiunto l'immobilità contemplando il suo pubblico (Figg. 3-4). Il tempo lunghissimo di questo sguardo luciferino, ricco di tutte le sfumature del femminile e gravido di desiderio, viene riassorbito lentamente dalle nebbie che lo hanno prodotto e la visione, mentre la teca sembra bruciare come un forno, si perde (o continua) negli abissi del buio, nella mente di ogni spettatore.



Figura 3.

Giorgione, *Venere dormiente*, 1507-1510,
Gemaldegalerie, Dresda



Figura 4.

Anagor, *Tempesta*, 2009

È in un'altra opera del gruppo che troviamo un esempio analogo, ma paradossalmente capovolto, di composizione in scena di un'immagine, proveniente dalla storia dell'arte, secondo procedimenti che sono dell'*ékphrasis*. Si tratta dell'undicesimo capitolo di *Et manchi pietà*. L'opera non è uno spettacolo teatrale ma un film prodotto per l'esecuzione di un concerto di musica barocca che propone un'incursione nel Seicento lontano, sentimentale e sanguinoso di Artemisia Gentileschi, mediante espedienti insieme cinematografici e palesemente teatrali.²²

Il film è suddiviso in episodi e l'undicesimo presenta, nella forma di un *tableau vivant dynamique*, la *Giuditta e Oloferne* di Artemisia. L'immagine si dà immediatamente, non assistiamo cioè – come nel caso della Venere giorgionesca – alla sua composizione: il video inizia con l'opera già ricomposta, in forma teatrale, sullo schermo. Anagor non sceglie la strada della narrazione di un atto, con premesse e conseguenze, ma rimane sull'istante colto dalla pittrice dilatandolo nel tempo musicale. Si tratta di una possibilità ecfrastica che normalmente è della parola: la ripetizione che cristallizza l'essenza diventa ripetizione di un istante temporale che si sospende tra prima e dopo.

²² Lo spettacolo nasce come collaborazione tra Anagor e Accademia d'Arcadia, *ensemble* diretto da Alessandra Rossi che, con strumenti originali, propone un'incursione nel Seicento di Artemisia Gentileschi (Roma 1593 – Napoli 1652) e nelle città in cui l'artista soggiornò (Roma, Firenze, Venezia, Napoli), attraverso brani di Monteverdi, Trabaci, Merula, Fontana, Falconieri, Strozzi, Landi, Castello e Kapsberger. L'opera della Gentileschi, a cui il Longhi in un articolo del 1916 diede valore autonomo rispetto alla produzione del padre Orazio, trova un recente riconoscimento nella mostra svoltasi al Palazzo Reale di Milano dal 22 settembre 2011 al 29 gennaio 2012, la cui visione stimola l'idea del progetto *Et manchi pietà*. Si veda: *Artemisia Gentileschi: storia di una passione*, a cura di Roberto Contine e Francesco Solinas, Pero, 2011 (catalogo della mostra tenuta a Milano nel 2011-2012).



Figura 5. Anagoor, *Et manchi pietà*, 2012



Figura 6. Anagoor, *Et manchi pietà*, 2012

L'effetto è in parte straniante: la pittrice riporta sulla tela l'istante di un'azione complessa ed è quell'istante che Anagoor decide di dilatare, facendolo diventare azione teatrale riprodotta in video. Un'azione che non cambia, che si ripete, che inserisce il tempo nell'immagine, ma che non produce narrazione. Nella finzione teatrale decapitazione e dissanguamento durano il tempo lungo di *Alla guerra d'amor* di Stefano Landi, brano al termine del quale gli attori, Oloferne sgozzato e Giuditta imbrattata del suo sangue, si alzano e abbandonano il set.

La finzione teatrale immette le immagini in una temporalità che ne muta profondamente i significati, aprendo quelle ferite di senso e di memoria alle quali si è più sopra accennato. La scena è la più chiara citazione di un'opera di Artemisia (Fig. 7): come nelle due versioni de la *Giuditta che decapita Oloferne*, napoletana e fiorentina, anche nel montaggio video Giuditta veste ora un abito blu, ora un abito giallo (Figg. 5-6). L'immaginario sanguinoso e il realismo cruento che Artemisia coglieva bloccando l'azione in un momento che, nella versione fiorentina, fermava perfino lo zampillo di sangue di Oloferne l'istante prima che sporcasse l'abito giallo di Giuditta, sconvolgeva i suoi contemporanei tanto da indurre la velatura del quadro. Ciò avvenne alla corte del Gran Duca di Toscana, su richiesta della Granduchessa Caterina di Lorena, che ordinò che l'opera fosse posizionata nell'angolo più buio di Palazzo Pitti e che venisse appunto velata.



Figura 7. Artemisia Gentileschi, *Giuditta decapita Oloferne*, 1620 ca., Galleria degli Uffizi, Firenze

Ma ancora nel nostro tempo Roberto Longhi era turbato da quella visione, al punto che ne scrisse in questi termini:

Chi penserebbe infatti che sopra un lenzuolo studiato di candori ed ombre diacce degne d'un Vermeer a grandezza naturale, dovesse avvenire un macello così brutale ed efferato, da parer dipinto per mano del boja Lang? Ma – vien la voglia di dire –, ma questa è la donna terribile! Una donna ha dipinto tutto questo? Imploriamo grazia. Noi non vorremmo ad ogni modo seguire lo Schmerber nelle sue grosse osservazioni sullo spirito sadico del tempo; che qui non v'è nulla di sadico, se anzi ciò che sorprende è l'impassibilità ferina di chi ha dipinto tutto questo, ed è persino riuscita a riscontrare che il sangue sprizzando con violenza può ornare di due bordi di goccioline a volo lo zampillo centrale! Incredibile, vi dico! Eppoi date per carità alla signora Schiattesi – questo è il nome coniugale di Artemisia – il tempo di scegliere l'elsa dello spadone che deve servire alla bisogna! Infine, non vi pare che l'unico moto di Giuditta sia quello di scostarsi al possibile perché il sangue non le brutti il completo novissimo di seta gialla?²³

Tesa a restituire questa atmosfera di sgomento e – provocatoriamente – di pregiudizio, la messinscena teatrale dell'atto cruento si prolunga, producendo un effetto in parte straniante: perché l'azione, non cambiando, si ripete, si allunga, si dilata ma non evolve. Il gesto di infliggere la morte si cristallizza, sebbene paradossalmente in movimento, in una pausa iconografica che affoga nel sangue. Contemporaneamente, l'istante si articola nella durata e l'azione drammatica, involuta ma in movimento, si oppone all'attitudine rappresa sulla tela: il potere comunicativo di un gesto, che la dilatazione temporale sottrae al contesto narrativo che lo ha originato, sta tutto nella sospensione di quella dialettica in movimento. La finzione è ostentata, eppure la crudeltà del gesto non viene meno, forse anzi si potenzia, quasi una dannazione infinita: nell'area ibrida in cui si pone l'immagine performata, essa rivolge interrogativi sui paradigmi di verità e finzione, ponendosi essa stessa su una sorta di paradossale doppio stato, di vero e falso.

L'undicesimo capitolo, collocandosi subito dopo le sequenze dedicate allo stupro di Artemisia e al processo che ne conseguì, violento fatto biografico che non solo influì sull'arte della pittrice ma che caratterizzò, nel bene e nel male, ogni successiva lettura critica della sua opera, propone una visione dell'iconografia della Gentileschi, in particolare delle ricorrenti figure vendicatrici, come maschera. Non una scelta freudianamente inconscia, ma moderna e consapevole mistificazione ad opera della pittrice stessa tesa alla creazione - ultima vendetta - del proprio mito, dove la matrice originaria del dolore supera ogni facile istanza vittimistica e anche profemminista. La maschera è un impenetrabile volto di Gorgone che fissa lo spettatore e che, nonostante sia noto il pericolo che cela, attira inevitabilmente lo sguardo su di sé.

Velamenti e svelamenti, entrate e uscite dalla finzione, sono continui in *Et manchi pietà*: la vita e l'opera di Artemisia si danno mostrando le crepe dietro cui si nasconde, concretamente, la costruzione della scena e, metaforicamente, la costruzione dell'arte e dell'artista. Sono crepe che

23 Roberto Longhi, *Gentileschi padre e figlia - 1916*, in *Scritti giovanili*, vol. I, Firenze, Sansoni, 1961, p. 258.

inquadrano porzioni di immagine, di vita e di sentimento: uno squarcio su un lenzuolo da cui penetra una grande luce, drappi che coprono e scoprono parti di opere, drappi che producono trasparenze, raggi di luce e fiamme che isolano uno sguardo o un gesto o, come nel caso di *Giuditta e Oloferne*, uno squarcio nell'abisso di un istante temporale. Con echi da teatro barocco, nel video, i livelli di finzione si sovrappongono secondo una prassi metalettica, lì dove le tele di Artemisia condizionano le scene teatrali che le raccontano e viceversa: la vita dell'artista, la sua opera, la musica e il teatro si intrecciano moltiplicando i piani della visione e di una narrazione che si produce come emersione di immagini sottratte al fluire di una storia. Se tutto questo ha a che fare con un preciso uso dei dispositivi della visione, lo sguardo dello spettatore è costantemente condotto in un'esplorazione dell'immagine che è di natura ecfastica: non piena e semplice riproposizione delle immagini, ma loro smontaggio e rimontaggio nella conduzione dello sguardo.

I temi pittorici della Gentileschi e il suo stesso gesto artistico sembrano incendiati da una potenza rabbiosa la cui eco permane come un fantasma a distanza di secoli, come brace sotto la cenere. Nel II capitolo di *Et manchi pietà, Rogo*, le tele di Artemisia bruciano una per una: divorate dalle fiamme, esse diventano cenere sotto lo sguardo degli spettatori. Silvia Frigato dà voce a uno splendido madrigale di Monteverdi, *Se i languidi miei sguardi*, ed è la musica a definire il movimento della narrazione, a dirigere la visione, o forse, sarebbe meglio dire che prima di tutto viene la parola. La questione risale alla fine del Cinquecento quando il linguaggio verbale sempre più veniva sentito come modello determinante cui doveva adattarsi e sottomettersi il linguaggio musicale:

Il problema che si andava facendo sempre più urgente, sotto il profilo pratico e teorico, del rapporto tra musica e parola, tra linguaggio verbale e linguaggio musicale, tra linguaggio dei sentimenti e linguaggio dei suoni, scaturiva dalla crisi del mondo musicale polifonico; il richiamo umanistico alla Grecia antica rappresentava un'implicita ma chiara polemica contro il contrappunto e le sue complicate e irrazionali astruserie. [...] La nuova musica, la monodia accompagnata, non era altro, nella mente dei musicisti e dei teorici del tempo, che la ripresa della genuina tradizione della musica greca che si riteneva fosse ad una voce sola o all'unisono. Anche la teoria greca di un ethos musicale proprio ad ogni modo sembrava andar d'accordo con l'idea che la musica dovesse muovere gli affetti; non solo, ma sembrava una prova in più a sostegno della validità della monodia; infatti «questa maniera di cantare più arie insieme» - come diceva Galilei a proposito della polifonia - era assurdo non solo per la confusione linguistica e musicale che generava, ma anche per il fatto che mescolava insieme ethos diversi, sovrapponendo scale diverse e rendendo nullo, confuso o contraddittorio l'effetto prodotto sull'animo dell'ascoltatore. [...] Il fine della nuova musica, *muovere gli affetti*, esigeva un meccanismo di attuazione lucido, semplice e razionale, e i teorici della monodia accompagnata ne erano ben consapevoli.²⁴

24 Enrico Fubini, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 125-128.



Figura 8. Anagoor, *Et manchi pietà*, 2012



Figura 9. Anagoor, *Et manchi pietà*, 2012

Se i languidi miei sguardi evoca un rogo d'amore che, nella resa visiva, diventa fuoco vivo, dove la progressione delle fiamme che bruciano le tele della Gentileschi obbliga l'occhio dello spettatore a cogliere i dettagli che lottano fino all'ultimo per sottrarsi al fuoco: in questo caso l'*ékphrasis* si sviluppa come narrazione di una sottrazione visiva, ed è così che rimangono impressi piccoli gesti, leggeri moti di colore, il volto di *Cleopatra* atteggiata a Venere, le labbra tese di Oloferne, la mano di Giuditta che impugna la spada (Figg. 8-9): «I temi pittorici della Gentileschi e il suo gesto artistico sembrano incendiati da una potenza rabbiosa la cui eco permane come un fantasma a distanza di secoli». ²⁵ Affidare alle fiamme l'esposizione delle immagini è estremamente interessante perché si tratta di un procedere efrastico di conduzione della narrazione visiva, ma è allo stesso tempo un modo di procedere esemplare di un'*ékphrasis* che può essere solo delle immagini o che può avvenire solo per via performativa: difficile infatti immaginare come possa realizzarsi in forma scritta la sottrazione visiva.

L'immagine del rogo richiama l'episodio in cui il manoscritto che Anna Banti, moglie di Roberto Longhi, aveva scritto sulla vita di Artemisia fu bruciato dalle truppe tedesche durante la Seconda Guerra Mondiale. Nel 1947 la Banti recuperò quelle note nella propria memoria e ne uscì il celebre romanzo *Artemisia*. ²⁶ Ma le fiamme d'amore sono evocate, prima di tutto, dal testo del madrigale di Claudio Achillini, di cui si riporta il finale:

Ma già l'ora m'invita,
o degli affetti miei nunzia fedele,
cara carta amorosa,
che dalla penna ti divida omai;

²⁵ Dal foglio di sala di *et manchi pietà*, reperibile all'indirizzo: <http://www.etmanchipieta.com/ita/chapters.htm>. Ultimo accesso: 15/09/2015.

²⁶ Il romanzo di Anna Banti rappresenta una delle tipologie romanzesche del XX secolo che recuperano l'elemento pittorico. Si tratta di un'opera a cavallo tra l'omaggio all'artista e l'autobiografia perché è noto che la Banti finì per proiettare se stessa sulla figura di Artemisia e quello che era un romanzo già scritto (perduto appunto sotto le macerie del bombardamento di Firenze del 1944) diventa una riscrittura alla prima persona: la narratrice dà la parola alla pittrice e finisce per attribuirle i suoi propri caratteri. Anna Banti, *Artemisia*, Milano, SE, 2015.

vanne, e s'amor e'l cielo
cortese ti concede
che de' begli occhi non t'accenda il raggio,
ricovra entro il bel seno:
chi sà che tu non gionga
da sì felice loco
per sentieri di neve a un cor di foco!²⁷

Il tempo della dichiarazione d'amore è concluso, la penna deve staccarsi dalla carta, il rogo si placa, la musica rallenta, si fa sottile: il messaggio d'amore, pur irrefrenabile, sceglie di esprimersi silenzioso, lento, percorrendo un sentiero su cui è caduta la neve: dopo il rogo delle tele di Artemisia, resta il dettaglio di un volto, speranza artistica appesa all'intelaiatura leggera; la cenere succede alle fiamme e cade, lieve, a terra. La musica conclude nel silenzio il racconto di una nevicata che è di cenere: la tristezza, la dolcezza e la poesia trovano forse l'apice in questo momento dello spettacolo, dove immagini e musica si raccontano ecfrasticamente all'unisono, quasi a denunciare l'impossibilità di uno sguardo innocente sulle immagini del mondo.

All'indomani della seconda guerra mondiale, prima che la necessità di tenere viva la memoria dello sterminio nazista fosse istanza condivisa dalla comunità internazionale, tra quanti avevano visto, vissuto, conosciuto l'orrore, sembrò diffondersi un disperato tentativo di allontanare dalla propria mente l'incubo. In parte fu anche un moto di oblio intenzionale favorito da chi aveva tutto l'interesse a tacere di responsabilità largamente condivise. Ma non solo: l'abisso di orrore sembrava nella sua indicibilità imporre anche una autolimitazione quasi sacra. Adorno parlò dell'impossibilità di comporre poesie dopo Auschwitz: l'ineffabilità del dolore, il grido soffocato nel silenzio che solo, forse, può dire l'oscuro, furono esperienze comuni.

Seguirono le narrazioni tremende ed importantissime dei testimoni diretti e dei sopravvissuti.²⁸

27 Claudio Monteverdi, *Se il languidi miei sguardi*, Lettera amorosa a voce sola in genere rappresentativo, in *Madrigali guerrieri e amorosi*, Libro VII, Venezia, Bartolomeo Magni, 1619.

28 Su questi temi si segnala il percorso suggerito da Pier Vincenzo Mengaldo che ripercorre fonti testimoniali alla ricerca di frammenti di senso, per dire qualcosa del "come" dello sterminio, nell'impossibilità di afferrare il "perché" di quei fatti. A sostegno di questa scelta, Mengaldo riporta le parole con cui la Hart conclude la sua testimonianza: «È stato detto che capire tutto è dimenticare tutto. Forse una ragione per la quale i nazisti oggi non possono esser mai dimenticati è che la loro ossessiva malvagità non può mai essere compresa» (Kitty Hart, *Return to Auschwitz. The Remarkable Story of a Girl Who Survived the Holocaust*, London, Granada, 1984).

Quel po', a proposito del "come", che può essere compreso dalle testimonianze dirette dei sopravvissuti, viene letto in grembo a una suggestione che Alessandro Portelli riporta in epigrafe a un capitolo del suo fondamentale saggio sulla memoria delle Fosse Ardeatine: «[In cinese] le espressioni per dire *vendetta* sono "raccontare un crimine" o "riferire a cinque famiglie". La vendetta è racconto» (Maxine Hong Kingston, *The Woman Warrior* (1975), New York, Vintage, 1989, p. 53; trad. it. *La ragazza guerriera*, Roma, edizioni e/o, 1992; la traduzione del passo è in questo caso di Portelli. Si veda: A. Portelli, *L'ordine è già stato eseguito*, Roma, Donzelli, 2005, p. 15).

Infine, a proposito del divieto adorniano di scrivere poesia dopo Auschwitz, scrive Mengaldo: «Un'interpretazione possibile – e forse la migliore – del divieto adorniano di scrivere (poesia) dopo Auschwitz, peraltro precisato o

Ma poi giunse il tempo di chi si poneva la questione della memoria pur essendo nato dopo gli avvenimenti; di chi si poneva la necessità della memoria pur non essendone stato testimone diretto e sentendone per questo tutto il peso ed il disagio. In questa posizione si colloca la spinta iniziale della ricerca che ha portato Anagor alla creazione di *Lingua Imperii*. Fedele al proprio linguaggio, anche in questo lavoro, la compagnia ricorre ai codici efrastici per illuminare spazi vuoti di immagine, conducendo lo sguardo dello spettatore a fissarne il buio, lasciando che il lampo esploda solamente nella visione mentale, ne susciti reminescenze tremende o dica del non rappresentabile. Ancora una volta le dinamiche teatrali attraverso cui Anagor porta avanti il suo discorso sono giocate tutte nella relazione stretta tra composizione dell'immagine e scorrere del tempo.

Durante una delle prime scene mentre, in una babele di lingue, sono elencati quindici *Consigli per il genitore in lutto*,²⁹ alcuni performer molto giovani entrano individualmente in scena per iniziare ad intrecciare corone vegetali con l'aiuto e la supervisione amorevole di alcune figure adulte.

L'ultima ad entrare in scena è una donna matura dalle forme materne. Il suo sguardo si posa, immobile, sui ragazzi, mentre il corpo pare farsi di pietra: al suo gesto rappreso aderisce anche lo spettatore (Fig. 10). Nonostante i movimenti continuino attorno alla donna, è infatti la sua fissità a catalizzare lo sguardo del pubblico e ciò a cui quello sguardo si rivolge, ciò che la donna vede, non è solo la scena, ma sono i fantasmi che si porta dentro, cristalli di memoria dolorosa di cui si fa carico in un atteggiamento sospeso, muto, che potrebbe durare per sempre.

rettificato dal filosofo in *Dialettica negativa*, è che dopo Auschwitz si può scrivere solo di Auschwitz, e qualunque scrittura responsabile non parla che di quello (Jabès, *Il libro dei margini*: «Non si racconta Auschwitz. Ogni parola ce lo racconta»). Ma è anche vero che per dire l'orrore senza limite non soltanto ogni parola elevata, ma ogni parola è di troppo. [...] Il fatto però è che, come mostrano i testimoni di più o meno forte scrittura, non si tratta di esprimere l'orrore ma di testimoniare e conoscerlo, e in questo senso le parole, le sobrie parole, sono indispensabili». Si veda: P. V. Mengaldo, *La vendetta è racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, pp. 117-118.

29 I quindici *Consigli per il genitore in lutto* che si odono pronunciati in lingue diverse (Inglese, Francese, Tedesco, Croato, Russo, Armeno...) appaiono sovrapposti in Italiano, uno ad uno e numerati, sulla stele verticale che fa da sfondo alla scena. Il contenuto dei consigli è quello tipico dei decaloghi tratti da manuali psicologici anglosassoni:

I. Sappi che in qualche modo sopravvivrà.

II. Sappi che non sei solo.

III. Accetta di non essere lucido.

IV. Cerca di non dimenticare che anche il tuo partner e i bambini che ti restano sono in lutto.

V. Tieni a mente che il dolore non procede per fasi ordinate e prevedibili.

VI. Indossa un simbolo di lutto.

VII. Usa il nome del tuo bambino.

VIII. Preparati all'enorme sforzo che ti richiederà l'affrontare una normale conversazione in società.

IX. Piangi.

X. È comune avvertire la presenza del tuo bambino.

XI. Preparati a rispondere alla domanda "Quanti figli hai?"

XII. Programma in anticipo cosa fare nei giorni difficili come il giorno del compleanno di tuo figlio o l'anniversario della morte.

XIII. Abbandona miti dannosi sul lutto e sul dolore, come: "Devo essere forte e andare avanti", "Devo riprendermi", "devo superare il mio dolore", "mio figlio non mi vorrebbe triste".

XIV. Vacci piano con le persone che ti diranno cose stupide come "almeno l'hai avuta con te per quel tempo", "puoi sempre averne un altro", "diventerai ancora più forte", "so come ti senti", "è la volontà di Dio".

XV. Non aspettarti mai che il dolore vada via completamente.



Figura 10. Anagoor, L.I. *Lingua Imperii*, 2012

I giovani, attraverso la lente dello sguardo della madre, appaiono sotto una luce nuova e, nelle menti di chi guarda la scena, si compone l'immagine di una casa in lutto. Gli echi dei sacrifici, da Ifigenia alla Shoah, con cui si era aperto lo spettacolo, risuonano e confluiscono in quell'affresco doloroso che, nelle menti di ognuno, tiene insieme e ricomponi i frammenti.

I figli intrecciano rami e fiori per costruire ognuno la propria ghirlanda: l'azione entra in risonanza con la pratica di agghindare l'animale prima del sacrificio. Nella tradizione classica, ma anche nelle superstiti pratiche folkloriche, la decorazione a ghirlande del capo dell'animale prima dell'uccisione, rende esteticamente migliore, più accettabile e ritualizzato un gesto di morte, incoraggiando l'uomo nell'esercizio del potere di cui sente di disporre. In una scena successiva l'unica voce narrante dello spettacolo, una sorta di corifeo predicatore, ci ricorderà come sia ancora pratica diffusa nelle macellerie europee agghindare con decorazioni similvegetali in plastica verde i pezzi di carne e le interiora esposti nelle vetrine.

I gesti dei giovani intenti ad intrecciare i serti di foglie verdi sono precisi, nessuno affretta i propri movimenti e ognuno si prende il tempo realmente necessario, alla costruzione della propria ghirlanda, negando ogni contrazione teatrale del tempo ed ogni finzione. Il tempo della scena coincide con quello degli spettatori. L'effetto è quello di una temporalità lenta e dilatata, ma i movimenti non sono rallentati. Diremo che il tempo è così reso visibile secondo due processi: o agendo in modo ecfrastico sulle possibilità di costruzione delle immagini in scena o esponendo le immagini in scena secondo temporalità imprevedute per il teatro. Si è però lontani da qualsiasi forzatura temporale dell'immagine, da una costrizione del visivo in meccanismi di rallentamento o velocizzazione; la ricerca è volta piuttosto a una sorta di "naturalismo temporale" insito in ogni forma visiva che abitudini mediali contemporanee tendono a stravolgere. Lentezza e velocità sono della natura: il tempo, reso visibile, si svolge *a immagine* della natura.

La madre guarda impietrita i ragazzini per lunghissimi minuti, poi aiuterà uno di loro a completare

la sua corona. Contemporaneamente, sulle sedie che delimitano sul fondo lo spazio scenico, una giovane donna dispone con cura funeraria camicie, abiti, scarpe che saranno riutilizzati in un altro momento dello spettacolo. Ora la piccola comunità si spoglia dei propri indumenti, i giovani con le loro corone in testa, lasciando un cumulo di vestiti in un angolo della scena e disponendosi in fila, la madre con loro. Poi, uno alla volta, tracciando una diagonale, si portano al centro del palco dove prendono posizione distesa, uno sull'altro, in un intreccio di membra. La scena offre la visione di due cumuli: da una parte, in un angolo, una montagna di abiti, scarpe e accessori; dall'altra corpi inerti e seminudi, abbandonati uno sull'altro, le teste reclinare e le corone cadute sotto il peso della gravità. Ci si chiede se, nella distesa volontaria degli attori, ciò che vediamo sia una catasta di corpi pronti al sacrificio (Fig. 11).



Figura 11. Anagoor, L.I. *Lingua Imperii*, 2012

Non abbiamo il tempo di trovare una risposta perché l'immagine dura pochissimo: non appena si stende l'ultimo attore e il cumulo raggiunge la sua forma tremendamente tipica, la composizione si scioglie violentemente e, in quello stesso istante, si arresta la litania, prima continua, dei consigli al genitore in lutto. L'immagine si dà e si scioglie in un lampo, in un'interruzione brusca del tempo, ed è in quella frazione temporale che nelle nostre menti si accende un'istantanea: l'immagine fulminea non si autoproclama, non si autodefinisce ma, lancinante e sfuggente ad un tempo, accoglie su di sé la stratificazione di immagini che la mente dello spettatore le sovrappone, in un accumulo visivo di immagini di torture, di campi di sterminio, di condannati che è parte di un pesante bagaglio culturale che ci portiamo appresso. Il lampo, come nella *Tempesta* di Giorgione, fulmina lo sguardo e sottrae la visione. Nel disfare il cumulo gli attori simultaneamente gettano a terra, allontanandole da sé, le corone, rifiutando così ogni idea dello sterminio come olocausto: pur resa cieca, l'immagine diviene eloquente.

L'effetto di riattivazione memoriale a seguito della sospensione dell'immagine in un attimo folgorante era conosciuto già dagli antichi e ricorderemo che, nel 1400, Domenico da Piacenza suggeriva a chi voleva danzare di ricorrere ai *phantasmata*: il danzatore doveva trovare, prima di tutto a livello mentale (misurandole con l'intelletto), le immagini pregnanti da riprodurre poi con il corpo, lasciando una traccia memoriale anche nelle menti degli spettatori. Domenico, lo ricorderemo, suggeriva di fatto di danzare producendo delle pause iconografiche, che più sopra abbiamo chiamato *schemata*, come se si fosse vista la testa di Medusa: *schemata* e *phantasmata* individuano quindi due forme di sviluppo temporale dell'immagine, uno esterno e uno interno ad essa. Sono due temporalità contemporaneamente presenti che, nella sospensione temporale, mostrano il dinamismo dialettico in cui sono implicate.

Lo sguardo sospeso della madre, l'istantanea con cui si dà il cumulo di corpi sono due immagini che portano temporalità profondamente diverse, ma in entrambi i casi alla pietrificazione segue improvviso il movimento ed è quest'alternanza repentina di stati che proietta sulla sospensione temporale lo spessore di un'immagine che folgora, un'immagine dialettica carica di presente, passato e futuro.³⁰ In un istante pregnante e fulmineo la scena teatrale si carica delle sopravvivenze figurative depositate nella memoria.³¹

All'apice di ciascuna delle visioni evocate – la donna che si compone nelle forme della Venere per poi scomparire nelle nebbie; Giuditta e Oloferne che restano potenzialmente all'infinito contorti nell'atto di morte per poi troncarsi la scena, uscendo così dalla finzione; lo sguardo della madre pietrificato, carico di memorie, e il suo sciogliersi all'improvviso; il cumulo di cadaveri costruito e strappato alla vista non appena si rende riconoscibile – c'è la scomparsa dell'immagine: essa si dà e d'improvviso si brucia. Alla forza memoriale che abbiamo visto essere implicata in questa forma di esposizione dell'immagine, diremo che si aggiunge una forma di iconoclastia filosofica più che pratica: l'immagine, quando dice il dolore, non può vedersi. L'arte che non può più essere dopo Auschwitz cerca strade diverse per salire fino all'orlo dell'abisso, cerca di condividere con lo

30 Benjamin scrive che l'immagine dialettica è «ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora (*Jetzt*) in una costellazione». Si veda W. Benjamin, *Parigi, Capitale del XIX secolo. I «Passages» di Parigi*, Torino, Einaudi, 1986, p. 598. Si tratta di un darsi istantaneo dell'immagine che Françoise Proust descrive come un «rencontre violente et explosive qui fait éclater et le passé et le présent, qui libère, d'un même geste, le premier du poids de la tradition et le second du poids du *status quo*» (un incontro esplosivo e violento che collide passato e presente, che libera, attraverso il medesimo gesto, il primo del peso della tradizione, il secondo del peso dello *status quo*). Françoise Proust, *L'histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Éditions du Cerf, 1994, p. 45.

31 Nell'istante fulmineo espresso nell'immagine performata si ritrova il senso benjaminiano dell'immagine dialettica, espresso con estrema chiarezza in un pensiero dei *Passages* parigini: «L'indice storico delle immagini dice non solo che esse appartengono a un'epoca determinata, ma soprattutto che esse pervengono alla leggibilità solo in un'epoca determinata... Ogni presente è determinato da quelle immagini che gli sono sincrone: ogni «ora» è l'ora di una determinata conoscibilità... Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce come in un lampo con l'ora in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica in posizione di stallo». Benjamin, op. cit., *ibid.*

spettatore la responsabilità dello sguardo, per poi sottrarsi lasciandolo continuare, interiormente, la visione.

“...per levare il velo dal volto del cacciatore e dal nostro stesso volto dobbiamo accingerci ad un viaggio attraverso le foreste d'Europa fin su sull cime del Caucaso. Venite andiamo...”

“...venite, venite più vicino...”

“...avviciniamoci ancora un poco all'orlo friabile della fossa, non abbiate paura...”

“...coraggio allunghiamo il passo appoggiando il piede sulla terra molle e ribollente della fossa. Camminiamo cercando di non sprofondare in questa melma di sangue...”³²

Il teatro di Anagoor è una vera e propria lente di ingrandimento sulla gestualità dell'uomo, un tentativo artistico e poetico di decifrarla: l'immagine che ogni gesto crea e che appartiene ad ognuno viene salvata dal vorticoso fluire del quotidiano, dove gesti e immagini si susseguono senza sosta, auto-condannandosi a una privazione di peso.

Dare spazio e tempo ad alcune forme di gestualità umana, quelle legate al potere, quelle che nascono nella relazione tra l'uomo e l'animale, quelle che appartengono ad ancestrali pratiche comunicative, diventa per gli Anagoor il modo di ricordare che ogni atteggiamento, ogni piccola azione che ciascuno si trova a ripetere in forma istintiva, ogni gesto reiterato, ha una storia che lo fa essere tale. Inoltre, il corpo dell'uomo, messo a stretto contatto con le possibilità della tecnologia, si carica ancor più di significati: «È indubbio che il nostro primo slancio (propensione, tendenza) sia figurativo», scrive Simone Derai, «e per figurativo s'intende proprio il lavoro sulla figura umana, quindi il corpo è centrale come interprete o traduttore di segni, anche astratti. Infatti il corpo è contemporaneamente capace di tradurre sia il sentire, sia lo schema concettuale che sta dietro all'opera, in rapporto a tutta una serie di elementi che costituiscono la scena. Forse soprattutto nel nostro teatro, che si scontra con la macchina, con la complessità, con il peso freddo del rapporto con il virtuale, il corpo vivo dell'attore ha la forza di traghettare, far scintillare l'aspetto emotivo della questione, attraverso le figurazioni che consegna agli occhi dello spettatore».³³

Cerchiamo ora di comprendere concretamente in che termini si esplicita questa tensione al figurativo in uno spettacolo come *Jeug**, per il quale gli Anagoor non hanno fatto ricorso alla parola. Si tratta del dialogo muto tra una ragazza (Anna Bragagnolo) e la sua giumenta, attraverso gesti essenziali, riconoscibili oggi ma evocativi di un passato indefinibile. Se lo spettacolo è

³² Da *L.I. Lingua Imperii, violenta la forza del morso che la ammutoliva*. Testo di Simone Derai.

³³ Intervista a Simone Derai a cura di Chiara Maccioni (*Il teatro secondo Anagoor; Muta Imago, Pathosformel. Piccolo lesico essenziale*), archivio privato della compagnia.

espressione di una forte tensione tra la natura e l'uomo in quanto espressione di civiltà, tra forza esplosiva e controllo, la sintesi si troverà proprio nell'essenzialità del gesto. Tra la ragazza e la cavalla, nel corso della performance, si instaura una vera relazione di reciproca conoscenza, di progressivo avvicinamento che assume, nel dispositivo teatrale, la forza del rito. Che cosa fa sì che questo incontro, tutto sommato frequente negli ambienti di maneggio, diventi teatralmente significativo e quasi emblematico? Ci sono degli elementi, nella messa in scena, che fanno assumere alla risultante immagine performativa una certa distanza temporale rispetto al presente della visione.

Se infatti il moto circolare della cavalla guidata dalla ragazza avviene sotto gli occhi dello spettatore, l'impressione è quella di osservare una pittura in movimento: l'azione avviene in uno spazio visivo pulito, "di tradizione", che l'occhio della spettatore può contenere nel suo insieme, proprio come contiene un quadro.

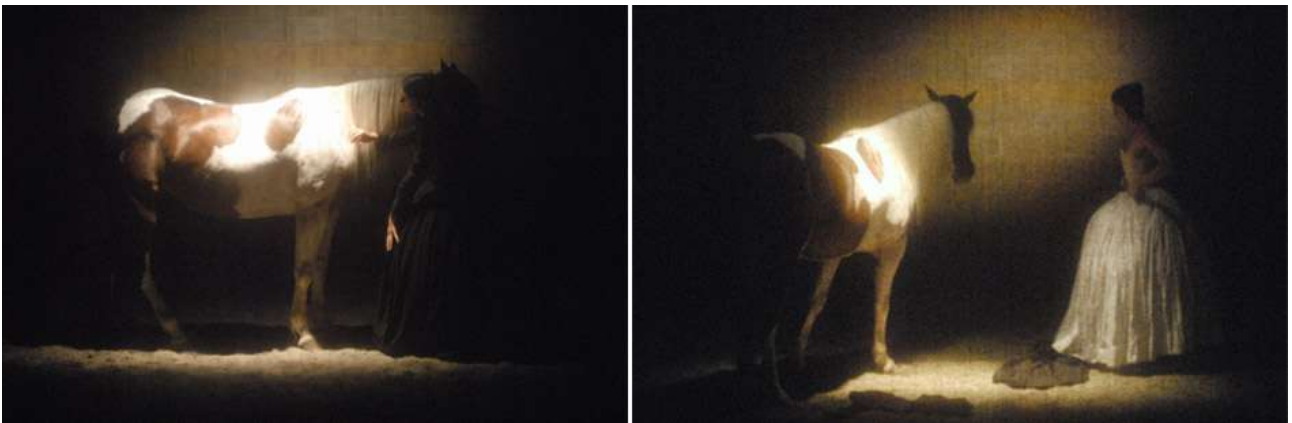


Figura 12. Anagoor, *Jeug, 2008

I tagli di luce di cui la scena si compone sono seicenteschi e mettono in risalto la plasticità dei corpi, le pieghe dell'increspatura dell'abito ottocentesco indossato dalla donna, la tensione dei garretti della cavalla (Fig. 12). I gesti che nascono dall'incontro tra la donna e la cavalla, che potremmo ritrovare in antichi trattati di addestramento o nei riferimenti mitologici a figure di cavallerizze, definiscono un linguaggio corporeo di reciproca conoscenza, a tratti di controllo, quasi di dominio, fino al finire della performance, quando la giovane donna, liberatasi dell'abito, resterà nuda sulla sua giumenta, qui sì in un gesto che ricompono la tensione delle polarità.

Per comprendere il senso di gesti essenziali, eppure innalzati dalla teatralità a una dimensione quasi rituale, che li distanzia anche nel tempo, è importante capire la relazione tra lo spazio e la luce.

Lo spazio dell'evento è illuminato da due fari, simmetricamente posti in alto, come fossero due finestre che testimoniano di una luce esterna accecante che entra, naturalmente, nello spazio chiuso

e regolare del rito di incontro e dialogo tra la ragazza e la cavalla. In questo spazio performativo la luce non segue i movimenti dei performers, non ci sono cioè occhi di bue, ma la cavalla e la ragazza entrano ed escono dai fasci di luce, immettendo la naturalezza del gesto in chiaroscuri pittorici che avvolgono la visione in un'aura da intendersi in termini benjaminiani, come quel «singolare intreccio di spazio e di tempo: l'apparizione unica di una lontananza, per quanto possa essere vicina».³⁴

Diremo dunque che due sono i grandi temi sul gesto teatrale introdotti da *Jeug**: il gesto contenuto in una quadro in movimento e il potenziale di una tensione gestuale che viene qui risolta nella sintesi delle opposizioni. Si tratta di una tensione fondamentale per la teatralità degli Anagoor, è un altro modo di esprimere la ferita, la vulnerabilità, la giovanile fase di metamorfosi in cui la tensione si esprime nei termini di una ribellione. Aprendo una parentesi, il pensiero va a *Wish me luck*, una delle tappe del progetto che porta a *Fortuny*, a cui più sopra si è fatto cenno e in cui, quasi fosse un rito iniziatico, dei ragazzi impugnano le mazze:

Chi sono? Chi o cosa colpiscono? Perché sono armati? Compiranno l'atto di tagliare le tele, da cui recuperano un oro. Da una parte c'è la fragilità, la bellezza, la preziosità (della loro giovinezza, del loro ambiente, della loro cultura) dall'altra lo sfregio. Lo spettacolo vive di una tensione: in loro è come se coesistessero l'apprezzamento del valore e la distruzione. La coscienza della preziosità sfregiata. Quando si sente raccontare della distruzione delle gondole da parte della gioventù veneziana nel Rinascimento, si percepisce che è la vibrazione di un malessere e tu potresti stare tranquillamente dalla parte dei distruttori. Anche ad Atene, prima della spedizione per la Sicilia nel quarto secolo avanti Cristo, i cittadini si svegliano, trovano tutte le erme mutilate e la colpa ricade sui giovani.³⁵

Il teatro contiene la tensione, addensa i significati e i gesti, in questo senso, diventano espressione di un rituale, sia esso una sorta di espressione violenta di una metamorfosi giovanile, sia esso un più docile abbandono ai ritmi della natura.

A questo proposito proponiamo uno sguardo di *Lingua Imperii* e *Virgilio Brucia* in parallelo: all'interno di uno stesso montaggio spettacolare per capitoli, il primo percorre i gesti del potere, mentre il secondo pone al centro della sua indagine le retoriche linguistiche del potere. Non si dovrà pensare a una divisione netta, semplicemente a un posizionamento più marcato di accenti: il gesto in *Lingua Imperii* e la parola in *Virgilio Brucia*, sono posti sotto una poetica lente d'ingrandimento nella relazione che instaurano con le dinamiche di potere. Nonostante questa polarità vada senz'altro riconosciuta, è comunque possibile seguire una tensione gestuale che allude proprio al rito in entrambi gli spettacoli. Faremo un solo esempio che sembra essere però particolarmente

34 Benjamin, *Piccola storia della fotografia* in *Aura e choc*, op. cit., p. 237.

35 Intervista a Simone Deraï a cura di Chiara Maccioni (*Il teatro secondo Anagoor; Muta Imago, Pathosformel. Piccolo lesico essenziale*), archivio privato della compagnia.

significativo.

All'incirca alla metà di *Lingua Imperii*, viene calato in scena un enorme bersaglio di legno: un'attrice, forse un'amazzone, si prepara a scagliare la propria freccia, dando luogo a una scena, a cui abbiamo alluso in precedenza, profondamente umana della caccia dell'uomo sempre inseguitore e sempre inseguito. La potenza e la perfezione di quel gesto, unico e definitivo, ha forse in sé gli aspetti più estremi e terribili di un atto di dominio: la tensione e la lunga preparazione di quell'atto, risolvono in un istante. La ritualità sta ancora in questa distribuzione del gesto preparatorio in un tempo dilatato o meglio nella lunga preparazione, espressa in un accumulo di tensione, di un gesto che risolve poi in un istante. In *Virgilio Brucia*, al posto del bersaglio, ad essere calato in scena è un grande alveare attorno al quale si raccolgono gli attori per un lento rito di raccolta del miele che allude alle *Georgiche* virgiliane. Due gesti rituali che, posizionati simmetricamente in due luoghi-chiave del montaggio drammaturgico, funzionano anche da chiavi di accesso alla comprensione dell'andamento dello spettacolo.

L'immagine getta il suo sguardo sullo spettatore un attimo prima di sottrarsi alla vista o, con coraggio, tiene gli occhi fissi su di lui: non solo la divinità della brama, la Venere, o la maschera dagli occhi cavi del potere; più spesso, nel teatro di Anagor, sono gli occhi delle vittime a rivolgersi e posarsi sullo spettatore. *Lingua Imperii* si conclude con l'immagine di un cervo, tra monti innevati. Come un occhio o un mirino, lo zoom di una videocamera fissa l'animale libero in natura e si avvicina sempre di più al suo sguardo, inquadrandone gli occhi, catturandone l'attenzione. Il cervo, veloce e scattante di natura, rimane immobile e inerte, ma anche in tensione fiutando un potenziale pericolo, per tutti i lunghissimi attimi della durata di questo incontro selvatico: racchiuso nello spazio dello schermo, pare avere l'immobilità del quadro, ma non è immobile perché è vivo e nel tempo. La relazione instaurata dallo sguardo del cervo in camera, supera la relazione tra l'animale e il video operatore per bucare lo schermo e chiamare in causa lo spettatore in sala. Il cervo a lui si rivolge per una durata interminabile, nell'atmosfera sospesa di un canto armeno prima (cantato dal vivo da Gayané Mvovsian), sospeso lui stesso nel silenzio poi. La metafora della caccia sottesa a tutto l'impianto drammaturgico di *Lingua Imperii* si cristallizza in questa muta ma eloquente relazione di sguardi. Il lungo *shooting* (quasi un unico take) rende visibile il tempo della relazione: l'immagine cambia e solo sfiora l'immobilità eterna, nella tensione di chi da lontano teme la minaccia; il movimento impercettibile fa sì che essa rimanga appesa, per un filo, alla vita che il teatro le dà.

Poi la luce del crepuscolo trascolora, la grana del video rivela la difficoltà del mezzo tecnologico di sostenere la poca luminosità nell'approssimarsi della sera. Il cervo si allontana nel bosco. Scompare

alla vista. Buio.

2. Immagine e memoria nell'*ékphrasis* perfomata

2.1. *Virgilio: il racconto che pietrifica*

Enea, quando osserva le pitture del tempio di Giunone, non è visibile: nessuno sa della sua presenza a Cartagine, avvolto com'è dalla spessa nube di cui lo ha vestito la madre Venere. La memoria del passato dipinta sulle pareti del tempio è memoria luttuosa e sul suo volto, non viste, le lacrime scendono copiose. La situazione è la stessa che Omero racconta nell'*Odissea* quando Odisseo, alla corte di Alcino, ascolta l'aedo Demodoco cantare i fatti di Troia: anche Odisseo si riconosce in una memoria di terzi, che viene evocata senza che la sua presenza sia nota, e di nascosto piange. Il racconto, per via visiva nell'*Eneide*, per via discorsiva nell'*Odissea*, commuove allo stesso modo due eroi che solo i lettori possono riconoscere come tali. Maurizio Bettini ci ricorda in modo chiaro la principale differenza: «il fatto è che, in Omero, la trama è racconto, è *parola* che ha preceduto volando l'arrivo dell'eroe e ne prefigura la presenza. In Virgilio la *fama* è prima di tutto *immagine dipinta*. [...] E questo semplice fatto marca l'enorme differenza, di tempo e di cultura, che corre fra questi due grandi testi della letteratura antica».³⁶ La differenza è quindi una differenza ecfraistica: il racconto della memoria può darsi per via linguistica o visiva ma, in entrambi i casi, il fine è di risvegliare o suscitare una visione interiore.

Paradossalmente Demodoco, l'aedo che rende vivide le immagini attraverso le parole del canto, è il poeta cieco e la sua cecità altro non è che un dispositivo ecfraistico della visione: le immagini procedono dal buio e l'aedo è come se avesse una camera ottica interna, dono di Mnemosyne, divinità che presiede alla memoria. In una civiltà come quella greca, di tradizione puramente orale, il poeta cieco era investito di un dono raro e prezioso, la capacità di rimemorare, di vedere ciò che appartiene a un tempo non più visibile, di vedere l'invisibile e di renderlo conoscibile – e quindi visibile – attraverso la parola.³⁷ Per gli antichi, questo invisibile è il passato che, una volta sottratto

36 M. Bettini, op. cit., p. 200.

37 Jean Pierre Vernant ricorda come la cecità accomuni poeta e profeta, l'aedo e l'indovino: essi «hanno in comune uno stesso dono di “veggenza”, privilegio che hanno dovuto pagare a prezzo dei loro occhi. Ciechi alla luce, vedono l'invisibile. Il dio che li ispira scopre loro, in una specie di rivelazione, le realtà che sfuggono allo sguardo umano. Questa doppia vista ha per oggetto, in particolare, le parti del tempo inaccessibili ai mortali: ciò che è accaduto una volta, ciò che non è ancora». Si veda: Jean Pierre Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 95-96.

alla vista, essi pensavano piombato nell'aldilà: «il privilegio che Mnemosyne conferisce all'aedo è il privilegio di un contatto con l'altro mondo, la possibilità di entrarvi e di ritornarne liberamente. Il passato appare come una dimensione dell'aldilà».³⁸ Il poeta fa esperienza della morte: lontano dal *continuum* indifferenziato del presente, egli presta i suoi occhi ciechi alla visione di *images* lontane nel tempo e nello spazio, dense, pregne di significato e di esperienza, autorevoli e, in questo senso, trasmissibili. In una società orale come quella greca, l'atto di memoria è quindi un'operazione di allontanamento dal mondo presente, normalmente visibile, per attivare una visione interiore che non può che prendere la forma della poesia. È la poesia a traghettare il mito, è la poesia ad aprire varchi di memoria:

Troppo spesso si ritiene erroneamente che i linguaggi siano conservatori e, capaci come sono di archiviare memorie antichissime, siano portati naturalmente a custodire il desiderio di sicurezza dell'uomo, per tanto inadatti ad esplorare nuove frontiere. Ma le lingue e i sistemi di comunicazione non sono così riducibili, sfuggono, anzi, sono il luogo stesso della disattesa del senso, dell'apertura del senso verso un altro senso, dell'apertura infinita verso un altro significato (che è ciò che rende possibile la poesia). Non si tratta dell'insensato della follia, né il non-senso che è svilimento del senso. Ma uno scambio reciproco e oscillante dei significati. È in questa oscillazione che si cela l'antichissimo potere del mito. Un'oscillazione che riecheggia ancora una volta il ritmo dell'essere, il divenire, la cadenza, il tempo. Un tempo a cui guardare, oggi, non come tempo della durata finita, ma come tempo dell'occasione, *da saper acciuffare per i capelli*, perché al battere, segue il levare – un respiro dentro il quale inserirsi – permettendo la misura di una danza accordata con il dono del pensiero.³⁹

In ogni caso, sia nel canto di Demodoco secondo Omero, vale a dire per mezzo di parole, che nelle pitture cartaginesi descritte da Virgilio, vale a dire per mezzo di immagini, i frammenti memoriali portati a galla attivano un processo memoriale che coinvolge anche l'ascoltatore, invitato a fare a sua volta esperienza di questa rappresentazione interiore delle visioni evocate.

Quando nel secondo libro dell'*Eneide*, Enea prende la parola davanti alla regina Didone e alla sua corte, è lui a farsi poeta, aedo delle sue stesse vicende, con un racconto che, aderendo alla spontaneità del lirismo soggettivo, sentiamo fortemente moderno: egli riporta ciò che ha visto con i suoi stessi occhi, racconta le morti dei propri cari, le scelte dolorose di abbandonare la propria terra. I fantasmi personali di Enea diventano la storia di un popolo intero; un popolo sconfitto, colpito dal fato. Il racconto per figure che apre l'*Eneide* e che si dà in maniera frammentaria, confluisce quindi nel racconto che Enea fa alla corte cartaginese, in quel dolore che si rinnova ad ogni ri-evocazione dei fatti vissuti: raccontare è come assistere a tutto, un'altra volta. Perché Enea ha questo in comune con il poeta: la parola poetica è espressione di una visione personale e diretta che si rinnova nel

³⁸ Ivi, p. 101.

³⁹ Anagoor, *La tempesta delle immagini*, testo della conferenza tenuta da Simone Derai a *Cos'è il contemporaneo? 4 – L'arte si racconta*, Padova, Fondazione March, 14 aprile, 2011, archivio privato della compagnia.

momento in cui la si dice e che, per l'*enargeia* di cui si sostanzia, diventa esperienza condivisa da quanti assistono al racconto.

Infandum, regina, iubes renovare dolorem.

Regina, un dolore tu chiedi ch'io rinnovi terribile a dirsi.⁴⁰

Il dolore di Enea è il dolore di un uomo che assume su di sé il dolore di un popolo; l'esperienza personale, rinnovata nel racconto, diventa esperienza di quanti ascoltano e si fa storia collettiva nel senso più ampio del termine: essa non apparterrà più soltanto a uomo, a un popolo, ma sarà di quanti presteranno orecchie a questo racconto. È così che la narrazione continua, stratificandosi in altre narrazioni, entrando in vibrazione con altre storie, a secoli di distanza. La narrazione a cui guardiamo non è quindi soltanto quella di Enea, ma è un grande racconto sul dolore dell'uomo, costruito per sovrapposizione lenta di strati di esperienze: Dante, nel XXXVI canto dell'*Inferno*, si inserisce esplicitamente in questa grande narrazione, mettendo in bocca ad Ugolino quasi una parafrasi del verso virgiliano:

*Tu vuoi ch'io rinnovelli
disperato dolor che il cor mi preme.*

Quando il racconto si fa esperienza condivisa, il canto di dolore si rinnova.

In *Virgilio Brucia*, Anagor paradossalmente mette in scena la situazione originaria, quella per così dire *omerica*, quella per cui è il poeta a prendere la parola e a suggerire la visione con una forza espressiva ecfraistica tale da coinvolgere gli ascoltatori nei fatti narrati: ma in scena c'è Virgilio, non l'aedo. E quando Virgilio inizia a parlare, subito capiamo che egli presta voce ad Enea: l'immagine della corte romana si sovrappone in trasparenza, come in un cortocircuito, a quella della corte dei cartaginesi; in trasparenza, dietro il volto di Augusto, potremmo immaginare il volto di Didone. Le memorie sono molteplici e sovrapposte: c'è il racconto della guerra di Troia in terra libica e c'è lo stesso racconto in terra romana, alla corte di Augusto; c'è infine la messa in scena del momento fondativo di una tradizione in cui lo spettatore si riconosce. Il teatro, in un istante, fa sì che i piani della finzione si intreccino con quelli della storia: il grande mito della fondazione di Roma, quel mito nel cui alveo culliamo noi stessi e un'ipotetica tradizione comune, sorge davanti ai nostri occhi, in una scena che ricostruisce il momento toccante in cui il poeta condivide il suo lavoro con chi

40 *Eneide*, II, v. 3.

gliel'ha commissionato. L'insicurezza e l'intero travaglio di Virgilio, come uomo e come poeta, si celano dietro il racconto di Enea, un eroe sconfitto, battuto, dolente.⁴¹ Come l'eroe si fa carico del padre Anchise, del figlio Iulo, dell'amata Creusa e di un intero popolo in fuga, così Virgilio sembra caricarsi sulle spalle il peso del canto dei destini delle genti che concorreranno a quella immensa realtà che sarà Roma.

Nonostante la corte di Augusto si disponga in scena in un composto atteggiamento di ascolto che rievoca la posa congelata del *tableau vivant*, leggeri sussulti dei corpi, ciglia che lievemente si aggrottano, labbra che appena si aprono, le bocche atteggiare dal canto che accompagna alcuni passaggi del racconto, l'inclinarsi delle teste sui colli, tutto ciò rende espliciti gli effetti dei versi del II libro dell'*Eneide* sugli animi dei presenti. In generale diremo che l'immagine della corte in ascolto si sostanzia di un formulario classico o neoclassico di gesti e atteggiamenti: lì dove i corpi trovano momenti di stasi, è la parola ad assumere i principi del movimento, dando spazio e dinamismo alle immagini mentali. La corsa disperata e scomposta di Enea e i suoi è spinta dal fiume straripante della violenza che, rotti gli argini delle porte, dilaga in città e dalla vampa del rogo che ormai tutto travolge e divora. Le immagini della fuga convulsa, le urla, le lotte e l'infinita catena di lutti sono rese da Marco Menegoni attraverso un'esplosione linguistica che espone una *vis* poetica durissima e terribile. Un Virgilio che davvero brucia: il classico sembra stare prepotentemente tutto qui, violentemente compresso tra la compostezza e lo sguardo sulla carneficina. La corsa senza freno, a più riprese, affannata, demente, ha una battuta d'arresto solo di fronte alla comparsa del fantasma di Creusa. Ma un attimo prima, l'ultimo sguardo sulla città che ci è dato vedere è quello dei cumuli di beni ammassati, bottino di guerra, e le lunghe file di bambini e madri terrorizzate pronti ad essere deportati.

In questo vortice di distruzione unico elemento di assoluta fissità è la maschera d'oro indossata da Augusto. Centro di convergenza dello sguardo del pubblico e insieme centro fisso della scena, un punto di equilibrio nella composizione visiva.

Ad indossare quella maschera di potere è il corpo di un uomo che, come tutti gli altri corpi in scena, si mostra nella sua fragilità, nelle sue esitazioni, nei suoi gesti malfermi: è un corpo che lascia trasparire l'emozione, che allunga la mano alla ricerca del conforto di un'altra mano (quella di Livia) quando Virgilio-Enea racconta dell'ultimo dialogo con l'ombra di Creusa.

La fissità della maschera d'oro riflette anche la fissità dell'opera virgiliana e dell'icona Virgilio così come ci sono state tramandate. Quella fissità che Anagor espone, in un costante lavoro di

41 Nella *Vita Vergilii*, Elio Donato racconta di un Virgilio schivo, di carattere mite e modesto, dalla parlata timida e lenta, tanto da apparire ignorante. Una figura in netto contrasto con il mito del poeta che non esitava a cantare i potenti – e per i potenti – e non esitava ad usare il registro epico e il ruolo di poeta laureato al servizio di Ottaviano. Si veda *La vita di Virgilio secondo Donato*, op. cit.

decostruzione, attraverso cui tenta di guardare oltre l'immobile. La maschera, nel suo celare qualcosa, ha da sempre un doppio significato: essa da un lato impaurisce, gettando il proprio sguardo impenetrabile e imperscrutabile; dall'altro è riconosciuta come oggetto che protegge, che nasconde umane debolezze e cela ferite. La maschera e la sua fissità riportano a Medusa e ai suoi poteri pietrificanti.

In *Virgilio Brucia* vediamo chiaramente come la situazione sia stratificata e complessa.

Il poeta è Medusa per l'imperatore che rimane pietrificato dal racconto. Ottaviano, emotivamente coinvolto dalle vicende di Enea, forse dimentica per un momento l'intento celebrativo del poema; senz'altro il dolore ha un effetto pietrificante: la storia ricca di *pathos* e umanità che Virgilio racconta, le immagini che essa rievoca, non possono che paralizzare. Forse per un momento il grande imperatore dimentica la Storia, i fatti già avvenuti, e si lascia ammaliare dal poeta-profeta, in attesa di riconoscersi, a sua volta, nelle parole di terzi. Oppure, sotto la maschera, ne intuisce, scaltro, il potenziale: l'Eneide divenne in brevissimo tempo una formidabile macchina di propaganda.

E infatti anche l'imperatore è Medusa per il poeta: Virgilio, per celebrare Ottaviano, accetta di avvicinarsi al suo potere, ma lo fa scegliendo di guardando al passato. Perché? Egli volge il proprio sguardo verso una storia lontana e leggendaria, come se voltasse lo sguardo all'indietro, come se il potere non potesse essere guardato direttamente in volto. L'*Eneide* è quindi l'atto di Perseo: volgere il capo diviene l'atto di guardare al presente di riflesso, camminando all'indietro, verso le origini, nel tentativo eroico di mozzare il capo alla Medusa, immagine univoca e immutabile del potere imperiale. Ecco dunque come possiamo spiegare questa storia di vinti e la drammatizzazione di uno dei libri in cui è più forte ed evidente la violenza e insieme la fragilità dell'uomo: nulla è immutabile, i regni crollano, sulla violenza perpetrata si fonda l'impero, la storia è lacrime e le sorti dell'umanità colpiscono più per la debolezza che per l'ostentazione della forza.

L'opera di Virgilio, un'opera che, per dar credito a un potere, costruisce artificialmente una memoria, mostra tutte le crepe di una costruzione letteraria redatta «in forma di narrazione mitologica».⁴² Ed è in quelle crepe, negli interstizi dell'umana debolezza, che sta la sua eterna ribelle bellezza.

Anagor risveglia una tradizione e, allo stesso tempo, la svela: all'immediatezza dell'informazione sempre verificabile, al tempo in fuga in cui siamo immersi quotidianamente, oppone la lunghezza

42 Maurizio Bettini, *Contro le radici. Tradizione, identità, memoria*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 69. In questo libro Bettini ragiona proprio sulla tradizione come qualcosa non di dato, ma in continuo divenire: «La forza di una tradizione non deriva tanto dal fatto che essa viene dal passato, come normalmente si crede o ci viene detto, ma dal fatto che si continua a insegnarne i contenuti nel presente», *ivi*, p. 50. Bettini riflette sull'*Eneide* come opera che mostra i processi della costruzione artificiale di quella che diventa l'identità o la tradizione romana: il grande poema celebrativo non nasconde in alcun modo i meccanismi di costruzione di una tradizione.

temporale, spaziale e linguistica dell'epica, senz'altro non verificabile, ma stratificata, ricca e complessa. L'epica si racconta un'altra volta, il contesto celebrativo per cui è pensata viene riportato a galla e ci si trova a riflettere su una parola nata a servizio di un'ideologia e diventata memoria comune. Anagoor, come Perseo, cammina in avanti guardando all'indietro.

Quell'atto di mozzare il capo al potere, quel gesto teatralmente forte della Giuditta vendicatrice che decapita il capo a Oloferne, è l'alto fine poetico sposato da Anagoor.

L'Anticristo è l'orrore di una umanità che guarda solo se stessa. Una umanità che rinasce dalla storia e si crede sempre eternamente giovane. Un'umanità che volge le spalle alla storia, alla filosofia, all'esperienza altrui e si fida delle sue sole misure, insofferente all'imparare dai saggi di altri mondi.

Ci somiglia un poco e pure ci fa paura. È il nostro specchio: davanti ha una grotta scura e vuota e la osserva come ipnotizzato, un mondo cavo fuori e cavo dentro, come se ascoltasse in sé lo stesso vuoto.

L'anticristo è la nostra umanità che aggredisce, rapina, sfrutta, violenta, uccide, affama, asseta.

L'anticristo distrugge i templi, le foreste, le creature della terra e del mare, l'anticristo avvelena l'acqua e l'aria.

L'anticristo è il dominatore travestito da samaritano, è Oloferne che conquista, domina, spoglia, insulta, e ubriaco fradicio crolla sbavando sul letto di Giuditta.

Eppure c'è un modo per ribellarsi all'insano desiderio, resistere alla corruzione, dare battaglia al caos. Nasce di dentro una forza vendicatrice, un argine all'orrore, la mano armata di un'eroina, la bellezza pura che stronca Oloferne, mozzando con la spada il capo al Marcio.⁴³

2.2. La relazione tra opera e memoria nel teatro di Anagoor

L'immagine si congela in icona. Gli uomini scompaiono dietro le icone che li rappresentano, nonostante ci sia sempre «un'immensa sproporzione tra la fissità di un volto che si è cristallizzato nell'immaginario collettivo e la mobilità inafferrabile di una vita vera».⁴⁴ Gli artisti scompaiono dietro le loro opere, gli eroi dietro la loro fama fossilizzata, Ottaviano dietro la propria maschera di potere. Alla memoria, che tendiamo a considerare labile di natura, viene normalmente chiesto di aderire a queste icone, illusori baluardi di verità. Ma così facendo, non pensiamo che la cristallizzazione è pietrificazione mortale, un atto contrario al principio vivificante di cui si sostanzia l'atto di memoria.

Normalmente il termine “memoria” viene fatto risalire a *mens*, al verbo *memini*, ma se seguiamo

43 Da *Rivelazione. Sette meditazioni intorno a Giorgione*. Testo di Simone Derai e Laura Curino.

44 Sono parole che leggiamo nel foglio di sala di *Santa Impresa*. Lo spettacolo ha debuttato nel maggio 2015 al Teatro Gobetti di Torino. È un progetto scenico di Anagoor e vede in scena Laura Curino, che collabora anche alla scrittura della drammaturgia, per narrare di quei “santi sociali” che, in una Torino ottocentesca, si presero carico degli ultimi.

l'etimologia proposta da Bettini,⁴⁵ legheremo la radice *-mer* alla famiglia del verbo greco *μερμηρίζειν*, “essere in dubbio”, del sostantivo *μέριμνα*, “preoccupazione”. La memoria allora si rivelerebbe come sobbalzo della psiche, un'attività del pensiero istantanea, uno sconvolgimento interiore: è il soprassalto che fa ricordare, che chiede di far riemergere ricordi e conoscenze conservati nel *cor* o nella *mens*. In questo atto di riemersione improvvisa, ciò che era fisso, immobile e cristallizzato, viene rimesso in movimento, viene fatto rivivere. Il teatro di Anagor è, in questi termini, un teatro della memoria che posa il suo sguardo su oggetti immobili (cristallizzati), opere (*Eneide* per esempio) o personalità che siano (lo stesso Virgilio, ma anche Giorgione, Artemisia, Don Bosco...), che conservava nel *cor* e che, con atteggiamento mobile, sottrae alla forma fissa e immutabile perché rivivano dell'apertura del senso, verso altri sensi che portano in seno o che sorgono dall'accostamento con altre immagini. Il teatro della memoria è infatti un luogo dove le immagini scorrono fluide le une nelle altre, dove il pensiero riattiva movimenti e gesti antichi, dove sulle figure si addensano molteplici significati, fino a contenere l'oscillazione fra poli opposti. Nel teatro della memoria si fa esperienza della tensione.

Il principio di messa in discussione di un paradigma di verità fondato sull'adesione ad icone e immagini cristallizzate è quindi snodo centrale della spettacolarità di Anagor: si tratta di affrontare con coraggio la facciata del reale, di addentrarsi nella scoperta, interrogare l'identità collettiva, cercando di aprire breccie.

Il taglio della tela pittorica è un atto emblematico. Nello spettacolo *Fortuny* (2011), un atto di scoperta violenta si compie quando una grande tela di Tintoretto, *San Marco salva un saraceno durante un naufragio*, viene calata al centro della scena. Senza timore di ferire l'opera o di esserne feriti, l'atto di contemplazione si trasforma nel gesto dirompente di infliggere un taglio alla tela. Dalla ferita l'opera, come fosse un corpo, sanguina una polvere d'oro, grazie alla quale gli attori possono subire, a loro volta, una metamorfosi: della stessa polvere rivestiranno i loro corpi, sublimando così una presenza scenica corporea che diventa oggetto prezioso, espressione di un'arte antica e misteriosa. È quella ferita un gesto maturo, la trasformazione della ribellione adolescenziale in una coraggiosa scoperta della materia. Dopo che i tre attori tornano a compiere la partitura gestuale che li aveva introdotti nel “tempio” di *Fortuny*, lo spettacolo si conclude con una scena che dà il senso della scoperta e della preservazione dei segreti memoriali: il giovane dorato torna forse nel mondo da cui proviene e, aiutato dagli altri due, rientra nell'elegante mummia di stoffa che ne proteggerà la memoria (Fig. 13).⁴⁶

45 Si veda <https://www.youtube.com/watch?v=f2stz7Sz9Nk>.

46 La scena era stata centrale già nella performance *Wish me luck*, episodio *site-specific* del progetto *Fortuny*.



Figura 13. *Anagor, Fortuny, 2011*

In *Fortuny*, un progetto che si compone di una performance teatrale principale e di episodi *site-specific*, Anagor guarda a Mariano Fortuny (1871-1949), non tanto per raccontarne la figura, ma per assumerne lo sguardo. L'andaluso di Granada, veneziano d'adozione, in tempi moderni praticava un'arte artigianale con fare da alchimista: tintore di stoffe, pittore, stilista, collezionista d'arte, Fortuny sembrava essere ossessionato dalla bellezza, dal suo potere ad un tempo carezzevole e violento. Controcorrente rispetto all'idea di progresso della cultura occidentale del XX secolo, che sembra coincidere con la rimozione dell'ornamento, e più vicino forse allo stile floreale e a una sensibilità orientaleggiante, lo sguardo di Fortuny costruisce e si perde nell'arabesco, in quel segno che, seguito nel dettaglio, si mostra sempre diverso, sempre nuovo, dando spessore memoriale alle forme. È con questo sguardo, da sempre rivolto a Venezia,⁴⁷ non a caso una città che ha in sé la forma e la filosofia dell'arabesco, che Anagor costruisce lo spazio teatrale per questo progetto: uno spazio che si dà come scoperta progressiva, come esperienza parcellizzata.

In *Fortuny* si assiste a un lavoro di creazione artigianale di immagini, uno sforzo di trasmissione della forma, della materia, della memoria: se normalmente è possibile avvicinare l'arte di Fortuny guardandone gli esiti, scorrendo di decorazione in decorazione, l'opera teatrale mette l'accento sul processo creativo, sull'immagine che si fa, che si compie (ecfrasticamente), sotto gli occhi del pubblico. Si compone una grande pittura in movimento, dove alcuni dettagli rimangono, altri vengono coperti da strati di colore leggero, altri ancora scompaiono nell'oblio: *Fortuny* è un teatro della metamorfosi che si dà per stratificazione di immagini memoriali che, fluide, scorrono e trapassano le une nelle altre. In questo senso penseremo al teatro della memoria di Giulio Camillo Delminio, quel “divino Camillo” che aveva sposato l'aspetto ermetico del Rinascimento⁴⁸ e che

47 Venezia per Fortuny era il mondo di leggendari decoratori, orafi e tessitori; fu la scoperta della luce che attraversa i merletti di pietra dei palazzi gotici e che lui cercò di riportare nelle incisioni, nelle fotografie, nelle scenografie.

48 A proposito di Camillo e del suo teatro della memoria, Erasmo scriveva: «Egli chiama questo suo teatro con molti nomi, dicendo ora che è una mente e un'anima artificiale, ora che è un'anima provvista di finestre. Pretende che tutte

aveva ideato un teatro con lo spettatore al centro del palco, perché potesse contemplare lo spettacolo che gli si dipingeva intorno in forma di immagini mnemoniche: il teatro diventava un'enciclopedia del sapere che, fornendo immagini di memoria, veri e propri «talismani interiori»,⁴⁹ si rivelava specchio del cosmo. La memoria di Camillo era connessa all'universo.⁵⁰ Probabilmente non a questo aspirava Fortuny, ma è certo che fu caleidoscopico catalogatore della memoria e trasmettitore delle sue forme.

La drammaturgia per immagini costruita da Anagoor, con un fare quasi ermetico, sceglie quindi in *Fortuny* «la forma dell'enigma perché il pensiero sia più chiaro a chi vorrà ascoltare e vedere»:⁵¹ lo spettacolo si dà come tempo performativo nel quale l'immagine, essendo richiamata alla mente, viene, di fatto, ri-creata. Le azioni di preparazione al rito della conoscenza avvengono prima davanti ai tessuti arabescati di Fortuny e continuano poi, quando questi si sollevano come sipari progressivi, in uno spazio geometrico pulito, caveau museale, *sancta sanctorum*, in cui penetrano, per violarlo, i tre giovani incappucciati. In uno dei video del progetto *Fortuny*, *Wish me luck*, Venezia, all'apparenza placida, ribolle al suo interno di una gioventù inquieta che sembra sorgere dagli umori neri delle sue acque (Fig. 14).⁵²

le cose che la mente umana può concepire e che non si possono vedere con l'occhio corporeo, possono tuttavia, dopo essere state raccolte con attenta meditazione, essere espresse mediante certi simboli corporei in modo tale che l'osservatore può, all'istante, percepire con l'occhio tutto ciò che altrimenti è celato nelle profondità della mente umana. E appunto a causa di questa percezione corporea lo chiama un teatro». Si veda: Erasmus, *Epistolae*, X, pp. 29-30.

49 Frances A. Yates, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1985, p. 143. La Yates, chiedendosi come potesse operare la magia di Ficino, che nel XV secolo aveva tradotto il *Corpus Hermeticum* in cui veniva appunto affermata la divinità della mente umana, entro un sistema di memoria che usava luoghi e immagini nella maniera classica, scrive: «Sembra che si pensasse che le immagini del Teatro di Camillo avessero in sé qualcosa di questo potere, che abilita lo spettatore a leggere con un solo sguardo, attraverso la «contemplazione» delle immagini, il contenuto intero dell'universo. Il «segreto», o uno dei segreti del Teatro è, credo, che le immagini planetarie fondamentali sono considerate come talismani o come dotate di virtù talismaniche; e che si supponeva che i poteri astrali emananti da esse attraversassero le immagini sussidiarie. [...] E si doveva supporre che in questo modo, la memoria fondata sul cosmo non solo traesse forza dal cosmo della memoria, ma anche le conferisse unità. Tutti i particolari del mondo sensibile, riflessi nella memoria, dovevano trovare unità organica entro di essa, perché assunti e unificati sotto le superiori immagini celesti, le immagini delle loro «cause»». Si veda *ivi*, p. 144.

50 Secondo le dottrine ermetiche la *mens* umana, tratta dalla vera sostanza di Dio, poteva ambire a contemplare e quindi a contenere intellettivamente l'intero universo; è per questo che diremo che la distribuzione dei contenuti memoriali per *loci* e *imagines*, come prescrivevano gli antichi, doveva avere per Camillo implicazioni diverse dal semplice ricorrervi come strategia per rinfrancare la debolezza della mente.

51 Dal programma di sala di *Fortuny*.

52 Video-installazione *Wish me Luck*, II episodio *site-specific*.



Figura 14. Anagoor, *Fortuny|Wish me luck*, 2010

André Chastel racconta che, nel 1507, le compagnie dei giovani veneziani, figli delle migliori famiglie, distrussero in una notte tutte le gondole del Canal Grande.⁵³ La memoria va a questo racconto e si coagula in un gesto: la carezza della materia. Le mani dei giovani carezzano i marmi e le antiche statue della Serenissima, carezzano i muri coperti da graffiti, carezzano la gondola: un gesto di scoperta della materia che può essere preludio di una conoscenza distruttiva, quando quelle stesse mani impugneranno delle mazze, o di conoscenza memoriale quando il gesto, sulla scena teatrale, si fa carezza del tessuto o della tela dipinta.⁵⁴ Il corpo dell'uomo è al centro di un intreccio di danze, enigmi, stoffe, destini: è un corpo vigorosamente giovane, plastico, fortemente pittorico, mai esposto invano, sempre espressione della tensione artistica capace di contenere dolore e bellezza. In *Fortuny*, le partiture gestuali, la disciplina, la ripetizione colpiscono per la precisione con cui si danno, per la capacità di rendere quell'oscillazione propria del teatro, che abbiamo visto espressa da Badiou, tra la trascendenza e l'immanenza dell'idea rappresentata. Scrive Simone Deraï a proposito del corpo dell'attore nella poetica del gruppo:

È indubbio che il nostro primo slancio (propensione, tendenza) sia figurativo. Per figurativo s'intende proprio il lavoro sulla figura umana, quindi il corpo è centrale come interprete o traduttore di segni, anche astratti. Infatti il corpo è contemporaneamente capace di tradurre sia il sentire, sia lo schema concettuale che sta dietro l'opera, in rapporto a tutta una serie di elementi che costituiscono la scena.

Forse soprattutto nel nostro teatro, che si scontra con la macchina, con la complessità, con il peso freddo del rapporto con il virtuale, il corpo vivo dell'attore ha la forza di traghettare, far scintillare l'aspetto emotivo della questione,

⁵³ In André Chastel, *Giorgione, l'inafferrabile*, Milano, Abscondita, 2012.

⁵⁴ Nella performance *site-specific Con la virtù come guida e la Fortuna per compagna*, pensata per gli spazi dell'antica Chiesetta dell'Angelo di Bassano del Grappa, in un ambiente sonoro amniotico sempre avvolto da una nebbia densissima, cinque giovani e liquido sempre percorso dal vento, tre giovani si preparano al viaggio della conoscenza e della memoria, guidati da una donna coperta di polvere d'oro, la Fortuna, che, quasi fosse un filo di seta antica, sembra uscire, novella Arianna, dall'oro intrecciato dei tessuti antichi collezionati e catalogati da Mariano Fortuny. La stessa donna, figura onirica, è al centro della coreografia che vede coinvolto un gruppo di trenta performer, nell'ultimo degli episodi *site-specific, Ballo Venezia*, messo in scena nel labirintico Palazzo Pesaro degli Orfei, atelier e residenza di Mariano Fortuny.

attraverso le figurazioni che consegna agli occhi dello spettatore.⁵⁵

In *Fortuny*, dunque, il teatro della memoria che si crea è una sorta di esposizione di immagini che risiedono nella mente: il visivo è dominante e continuamente esternato. L'aspetto enigmatico dello spettacolo risiede proprio in questa esposizione di meccanismi di associazione di immagini o del riaffiorare di sopravvivenze figurative che, normalmente, funzionano a livello conscio o inconscio nelle pieghe del pensiero. Qui l'orrore, non più solo suggerito, può anche affiorare visibile quando, su due schermi a cristalli liquidi, tra i damaschi, compaiono le immagini di una Venezia ferita dai bombardamenti della Prima Guerra Mondiale; quella stessa Venezia che Mariano Fortuny, incaricato dallo Stato italiano, lottò disperatamente per proteggere. O ancora l'orrore si mostra palese quando, tra i damaschi, compaiono i volti oscenamente squarciati dei giovani soldati che a quella prima Guerra presero parte. Il teatro della memoria, in *Fortuny*, è la mente del poeta cieco che viene resa visibile.

Fortuny, insieme a *Tempesta* e ad esso complementare, è uno spettacolo il cui sviluppo drammaturgico è dominato dalla componente visiva. Entrambi, scenicamente, appaiono come ambienti architettonici chiusi, spazi dentro cui guardare, capaci di contenere arche misteriose e grandi teleri rinascimentali, guerrieri in armatura e mummie, macchine e uomini, figure allegoriche e elementi naturali come il vento e la nebbia. Al contrario, dove la visione è provocata con forza dalla parola, le immagini possono rimanere interiori e la scena appare più vuota, spoglia: come nel teatro greco, anche l'“osceno” resta fuori. Così accade in *Virgilio Brucia*, dove Virgilio stesso, la cui grandezza letteraria risiede proprio nella capacità di aver fuso insieme l'epica e la lezione tragica, come un nunzio della tragedia, giunge a riferire alla corte augustea:

La figura del poeta qui si fa non solo imago vivente e vivificatrice del sofferto parto della sua immaginazione, ma al contempo testimone, nel senso in cui può esserlo il messo della tragedia greca, di un evento terribilmente luttuoso avvolto in un ricordo di sangue e fiamme.⁵⁶

In *Lingua Imperii*, ancora Marco Mengoni, unica voce narrante in scena, enuncia la maggior parte del proprio pensiero ad occhi chiusi, con le pupille rovesciate all'indietro: novello aedo, corifeo o forse profeta, con questo atteggiamento, l'attore prende visione delle immagini che ha in sé e, allo stesso tempo, le palpebre abbassate lo difendono dallo sguardo rapace dell'ascoltatore. Per quanto detto finora sulle figure parlanti del teatro di Anagoor, come epigoni dei messi della tragedia attica,

55 Intervista a Simone Derai a cura di Chiara Maccioni, *Il teatro secondo Anagoor, Muta Imago, Pathosformel. Piccolo lessico essenziale*, Archivio privato della compagnia.

56 Dario Migliardi, in [teatro.it](http://www.teatro.it), 03/07/2015. Si veda: http://www.teatro.it/rubriche/napoli_teatro_festival_2015/infandum_regina_iubes_renovare_dolorem_43832.

non deve sorprendere che nel suo primo intervento, il corifeo di *Lingua Imperii* raccolga parole e vicende tratte, più o meno fedelmente, dal primo coro dall'*Agamennone* di Eschilo. In particolare egli rievoca le immagini vividissime di un prodigio che apparve alla partenza dell'esercito greco: due aquile erano scese fameliche su una lepre gravida, divorandola nella sua ultima corsa. Il novello poeta-profeta rievoca immagini e ne interroga il senso. Nella tragedia è il coro dei vecchi di Argo a ricordare questo fatto, a dieci anni di distanza, ed è sempre il coro a dare lettura del prodigio secondo quello che, a suo tempo, era stato il responso del profeta dell'esercito, l'indovino Calcante: costui aveva visto nelle aquile i due Atridi e nella lepre gravida il bottino che essi avrebbero fatto a Troia. Eppure, in Eschilo, un dubbio si insinua: il coro, mosso dallo spavento, è chiaramente reticente. L'attore, come novello profeta, dà a sua volta una lettura del prodigio, ma il suo punto di vista è differente: egli già conosce gli esiti della guerra, è lettore moderno dell'epica antica e può apertamente dire quello che il coro eschileo tace per paura dei propri Signori. Nonostante questo, il suo tono si mantiene profetico proprio perché, ricordando, egli rinnova un'esperienza visiva: i suoi occhi sono chiusi, soltanto così egli può ri-vedere e ri-vivere ciò che racconta. L'attore è un *medium* e la parola, nuovamente, si fa strumento di visione anche per gli spettatori: il teatro, anche etimologicamente, è il luogo della visione, dove si guardano non solo figure che prendono corpo sulla scena, ma anche figure del pensiero. «E se voi conoscete già la storia, non potrete evitare di pensare ad Ifigenia, la figlia del capo dell'esercito sacrificata perché la spedizione potesse partire»,⁵⁷ dice il poeta, rivelando il processo di accostamento di immagini in atto nelle menti degli spettatori: l'attore conduce attraverso la vicenda, rendendo contemporaneamente visibili agli spettatori i processi mentali della conoscenza nel loro stesso manifestarsi. È proprio grazie a questo processo di totale dominio delle retoriche della parola e dell'immagine, che l'attore, come per effetto di catarsi, può svelare/rivelare l'inganno del potere che a quelle stesse retoriche costantemente ricorre. È grazie a questo processo di svelamento di processi mentali che le icone, le visioni, i prodigi e le profezie, le vite di certi uomini e di certi animali, il ricorso alle potenze divine, alla fortuna, agli elementi naturali, si rivelano come coaguli di immagini che possono essere usate allo scopo di legittimare il potere. Rovesciando le retoriche di legittimazione, potremmo allora affermare che la lepre gravida viene sacrificata perché gli uomini abbiano il loro prodigio da leggere e che la giovanissima Ifigenia deve essere sacrificata perché un altro prodigio si compia. Il lungo racconto del prodigio delle aquile e quello del sacrificio di una figlia perpetrato dal padre si arresta lì dove anche Eschilo lo sospendeva, sull'immagine di quella giovane donna preparata al sacrificio come fosse un animale:

57 Da *L.I. Lingua Imperii, violenta la forza del morso che la ammutoliva*. Testo di Simone Derai.

βία χαλινῶν δ', ἀναύδῳ μένει, [στρ. ζ.
κρόκου βαφᾶς [δ'] ἐς πέδον χέουσα,
ἔβαλλ' ἕκαστον θυτή- **240**
ρων ἀπ' ὄμματος βέλει φιλοίκτω,
πρέπουσα τῶς ἐν γραφαῖς, προσεννέπειν
θέλουσ', ἐπεὶ πολλάκις
πατρὸς κατ' ἀνδρῶνας εὐτραπέζους
ἔμελψεν, ἀγνῆ δ' ἀταύρωτος αὐδῆ πατρὸς
φίλου τριτόσπονδον εὐποτμον
παιῶνα φίλως ἐτίμα.

τὰ δ' ἔνθεν οὔτ' εἶδον οὔτ' ἐννέπω· [ἀντ. ζ.
τέχνη δὲ Κάλχαντος οὐκ ἄκραντοι.
Δίκα δὲ τοῖς μὲν παθοῦ- **250**

Violenta la forza di quel morso che la ammutoliva.
Le vesti erano già una macchia tinta di croco, sparse per terra,
e lei lanciava a ciascuno dei sacerdoti occhiate,
come pietose frecciate,
vivida e bella come
un quadro dipinto; e voleva
dire qualcosa, lei che tante volte
nelle stanze del padre per i suoi banchetti
aveva cantato: voce pura, intatta, che celebrava l'amato
padre nel terzo brindisi con un peana
di buon augurio, facendogli onore con tutto il suo amore.

Poi non più ho visto e non voglio più parlare:
soltanto dirò che l'arte di Calcante è potente, si compie,
e che la Giustizia solo a chi soffre concede in cambio il sapere.⁵⁸

Il coro descrive una pittura che si compone in un tragico silenzio: «il fatto che Ifigenia non possa parlare trasforma la scena stessa in un quadro, nel quale la mancanza della parola è sostituita dall'*evidentia* dell'immagine».⁵⁹ Mentre però questo gruppo di uomini di Argo sostiene di non poter dire ciò che non ha visto (l'immagine più dolorosa viene *obliterata*), lasciando ai profeti e alla loro arte la possibilità di guardare direttamente l'osceno, in *Lingua Imperii* l'attore interrompe il discorso

58 Eschilo, *Agamennone*, vv. 238-250, in Eschilo, *Le Tragedie*, traduzione, introduzioni e commento a cura di Monica Centanni, Milano, Mondadori, 2003.

59 Roberto Nicolai, *L'ekphrasis, una tipologia compositiva dimenticata dalla critica antica e dalla moderna*, in *Lo scudo di Achille. Esperienze ermeneutiche a confronto*, op. cit., p. 37.

aprendo gli occhi e guardando in faccia, per la prima volta, gli spettatori, imponendo loro di non distogliere il proprio sguardo dalle responsabilità personali. È l'attimo prima che Ifigenia caschi sotto i colpi del padre; queste le parole del poeta:

*E pareva un'immagine dipinta, muta. perché è questo che ci si aspetta dagli animali no? Che possano cadere sotto i nostri colpi, senza proferire parola.*⁶⁰

L'immagine dipinta, il volto giovane imbavagliato e reso muto, la vita adolescente congelata in una istantanea di morte, trovano voce nella capacità vivificante della parola che, al tempo stesso, denuncia il pericolo che la lingua sia dominata da un potere cinegetico mortifero. Tutti gli elementi che compongono l'andamento drammaturgico di *Lingua Imperii* sono condensati in un espediente ecfastico di grande potenza in cui la poesia di Eschilo si apre a nuove interrogazioni e in cui la memoria diviene motore fondamentale di un processo visivo (e conoscitivo) interiorizzato.

È parte dello stesso discorso la riflessione sull'oblio. Laddove la parola si fa conduttrice della memoria vivificando immagini e reminiscenze sepolte nella mente e nel cuore, ad essere reso in forma di immagine è l'oblio, contraltare della memoria.

Recuperando l'etimologia romana di *oblio*, Bettini risale al verbo *obliviscor*, composto dal rafforzativo *ōb-* e da **livere*, “cancellare, levar via”: il verbo poteva quindi indicare l'atto di lisciare e l'immagine che appare dietro la parola “oblio” è quella di una tavoletta su cui sono incisi dei segni che vengono poi cancellati per lasciar spazio ad altri segni. L'oblio sarebbe quindi una dimenticanza che passa per la cancellazione della scrittura, un atto volontario, un evento sottrattivo che nasce prettamente dalla dimensione dei segni. Accettando questa ipotesi, finiremo per dire che quando la memoria prende forma nella scrittura, essa è paradossalmente più flebile: i segni possono essere sempre soggetti alla cancellazione dell'oblio e la memoria diventa trasformabile. Sforiamo così due grandi problematiche: la moltiplicazione della memoria nelle memorie e la valutazione dell'oblio come principio organizzativo di archivi memoriali.

Ma tornando a *Lingua Imperii*, in che senso diremo che la pratica dell'oblio viene resa visibile?

Accadono contemporaneamente tre fatti. Una cantante armena dà voce a uno straziante canto: i suoi occhi sono chiusi e la sua voce esprime, raccoglie e culla il dolore dell'uomo. Su queste note che liberamente si levano per caricarsi di suggestioni memoriali, tre coppie di attori prendono progressivamente posto sulla scena. In ogni coppia c'è un “suggeritore” e un “esecutore”: il primo, a fil di voce – non udibile dagli spettatori – dà delle indicazioni al secondo che, ad occhi chiusi, trasferisce in forma gestuale la visione interiore che gli sopraggiunge dal suggerimento. I corpi

60 Da *L.I. Lingua Imperii, violenta la forza del morso che la ammutoliva*. Testo di Simone Derai.

raccontano, ritualizzando una partitura estemporanea, momenti di sofferenza e violenza perché l'atto stesso di imposizione di una visione, un sussurro quasi dolce all'inizio, finisce per caricarsi di tragicità. Mentre tutto ciò accade, sul grande schermo centrale compare la lettera di una bambina, prima in cirillico poi nella traduzione italiana. Le sue parole, l'ultimo saluto al padre, la tragica rassegnazione a una morte imminente, il semplice timore di quella fossa in cui i bambini vengono gettati vivi, si sgretolano e come sono apparse, lettera per lettera, scompaiono sotto gli occhi del pubblico. Si tratta di una nota di Judith Wischnjatskja, una bambina di dodici anni, scritta in calce alla lettera che la madre, Slata, aveva scritto al padre.⁶¹ La proiezione della parola diventa dunque non solo espressione scritta di un concetto, ma assume un ruolo rappresentativo: le parole di Judith lentamente scompaiono e lo schermo torna ad essere nero; è il processo di cancellazione del segno, è la rappresentazione dell'oblio: l'immagine non è dunque soltanto il contenuto della lettera, ma è la parola stessa a farsi immagine.

Richiamare alla memoria o gettare nell'oblio sono due atti di potere di forza uguale e contraria.

L'oblio è segno che viene sottratto allo sguardo, ma è anche scelta di sottrarsi allo sguardo del passato e, in questo caso, il passato si dissolve. Se davvero, nella relazione che instauriamo con un'opera, dovremo pensare che tanto la si guarda, quanto essa getta il suo sguardo di rimando, diremo che entrambi i processi possono essere riattivatori di memoria o principi di oblio. Ancora in *Fortuny*, i volti di due statue antiche sorgono sulla superficie di due schermi a led, prendono lentamente forma da una visione offuscata che si fa sempre più limpida. I loro occhi attirano nelle profondità del passato e da quel passato si fissano sulla scena. È in quel momento che uno dei giovani attori, sacerdote dei riti di memoria e oblio, decide di sottrarre la visione al loro sguardo e copre i loro occhi di una striscia di colore nero. È la condanna alla loro sparizione, è la condanna all'oblio: l'opera, se non può gettare il suo sguardo di rimando, viene snaturata e, resa cieca, viene condannata a ritornare nelle nebbie da cui era sorta. Di fronte ad ogni opera non ci si può limitare ad osservarla ma bisogna accettarne lo sguardo di ritorno: in esso risiedono i meccanismi di riattivazione memoriale che parlano all'oggi.

Abbiamo iniziato dicendo di come la memoria spesso faccia di tutto per aggrapparsi ad immagini certe, icone immobili, confondendo la fissità con la verità. Ma, lo abbiamo visto, è sufficiente infliggere piccoli tagli perché si scoprono altre verità, altri mondi. L'opera imitativa si definisce del resto sempre per difetto, qualcosa sempre le sfugge. Proprio in questa consapevolezza dei limiti mimetici di ogni forma d'arte trova fondamento la discrepanza esistente tra lo statuto di realtà e quello di verità: in uno studio dell'ekphrasis, lo si è ampiamente ribadito nel primo capitolo, può

⁶¹ Il documento è stato trovato da un soldato sovietico nei pressi di Byten, vicino a Baranowicze, nella Polonia orientale. A Byten le truppe tedesche trucidarono più di 1900 ebrei. La copia in russo è conservata presso il Memoriale degli Ebrei Assassinati d'Europa, Berlino, Germania. L'originale è mancante.

diventare centrale la nozione di falso o di falsificazione.

Chi esercita il potere conosce queste funzioni del mimetico e, rispondendo a tentativi di costruzione di verità, a costo di plasmare la realtà, può agire nel senso del controllo della memoria e dell'oblio, della costruzione di immagini e immaginari in cui una comunità è “invitata” (spinta o costretta) a riconoscersi. Si tratta di esercitare forme di controllo legittimate e legittimanti. L'uomo ha bisogno, per definirsi, di identificarsi in qualcosa, un oggetto su cui può indirizzare il proprio sguardo, per conoscerlo, appropriarsene e riconoscersi. La memoria può essere allora un atto artificiale di costruzione di identità.

Pensiamo, in questi termini, all'identificazione di un popolo per via linguistica. In *Lingua Imperii* il dialogo tra i due generali nazisti verte proprio su questioni linguistiche che potrebbero giustificare (o meno) lo sterminio di una popolazione caucasica di probabile discendenza ebraica: le teorie razziali vengono affiancate alle teorie linguistiche.⁶² Il Caucaso è la “montagna delle lingue” perché ospita la maggiore varietà linguistica al mondo, anche se molte lingue sopravvivono soltanto come patrimonio orale. Forse solo la lingua scritta è garanzia di prestigio e dignità? È possibile riconoscere in una comunità montana una discendenza ebraica, che la renderebbe una comunità di morti viventi, per il solo fatto di parlare una lingua che non aderisce alla lingua ufficiale? Dei due ufficiali, uno, appassionato linguista, cerca di convincere l'altro dell'assurdità di queste pretese, motivando la sua presa di posizione soltanto per via linguistica, lontano dal considerare che dietro quei discorsi c'è il respiro di migliaia di uomini.

In *Lingua Imperii* il potere viene esibito e giustificato nei modi del linguaggio e della caccia.

Quello che viene presentato, attraverso il dialogo tra i due generali tedeschi, è il tentativo di fondare scientificamente le teorie razziali su teorie linguistiche. La dignità del tedesco, lingua codificata nella scrittura, darebbe all'uomo il diritto di sentire la pienezza della propria identità perché, come dice Roland Barthes, «la scrittura [ha sempre detenuto] una virtù individuante: qualificava il potere».⁶³ Chi domina una lingua non solo in forma orale ma anche in forma scritta, chi possiede le regole di un alfabeto, per quanto detto poco sopra, esercita un controllo su memoria e oblio. Chi domina una lingua scritta si è sempre posto con atteggiamento dominante su quanti fondano la loro cultura su memorie soltanto orali. Dietro le culture linguistiche, si celano guerre e atti di potere:

Les système idéologiques sont des fictions (des *fantômes de théâtre*, aurait dit Bacon), des romans – mais des romans classiques, bien pourvus d'intrigues, de crises, de personnages bons et mauvais (le *romanesque* est tout autre chose: un simple découpage instucuré, une dissémination de formes: le *maya*). Chaque fiction est soutenue par un parler social, un sociolecte, auquel elle s'identifie: la fiction, c'est ce degré de consistance où atteint un langage lorsqu'il a

62 Il dialogo è tratto da *Le Benevole* di Jonathan Littell.

63 Roland Barthes, *Variazioni sulla scrittura* seguite da *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1999, p. 45.

exceptionnellement *pris* et trouve une classe sacerdotale (prêtres, intellectuels, artistes) pour le parler communément et le diffuser. «... Chaque peuple a au-dessus de lui un tel ciel de concepts mathématiquement répartis, et, sous l'eigence de la vérité, il entend désormais que tout dieu conceptuel ne soit cherché nulle part ailleurs que dans *sa* sphère» (Nietzsche): nous sommes tous pris dans la vérité des langages, c'est-à-dire dans leur régionalité, entraînés dans la formidable rivalité qui règle leur voisinage. Car chaque parler (chaque fiction) combat pour l'hégémonie; s'il a le pouvoir pour lui, il s'étend partout dans le courant et le quotidien de la vie sociale, il devient *doxa*, nature: c'est le parler prétendument apolitique des hommes politiques, des agents de l'Etat, c'est celui de la presse, de la radio, de la télévision, c'est celui de la conversation; mais même hors du pouvoir, contre lui, la rivalité renaît, les parlers se fractionnent, luttent entre eux. Une impitoyable *topique* règle la vie du langage; le langage vient toujours de quelque lieu, il est *topos* guerrier.⁶⁴

Il potere esercita dunque sempre una parte attiva nel determinare linguaggi e immaginari. A favorire questo processo, come ben sottolinea Barthes nella prima parte del passaggio riportato, sono poeti, sacerdoti, artisti, comunicatori in genere, persone a cui non attribuiremmo normalmente il potere. In realtà, il linguaggio, si dia esso per imposizione, per limitazione, siano le sue voci ostentate o spezzate, parla di un esercizio di potere. È su questo percorso che la ricerca di Anagor muove dalle questioni del dominio linguistico di *Lingua Imperii* alla riflessione problematica attorno alla figura di Virgilio, generalmente considerato emblema di una voce prestata al potere, in *Virgilio Brucia*.

Ed è ancora avendo coscienza del potere del linguaggio, nel tentativo di accoglierne la parte migliore, quella che stabilisce differenze arricchendo gli incontri, l'altro lato della medaglia di una gara per l'egemonia linguistica, che Anagor porta in scena complesse stratificazioni linguistiche: come una vera e propria babele, la scena accoglie molte lingue, ma tutte si relazionano alle medesime visioni. Il linguaggio comune è quello dell'esperienza efrastica: lingue e voci diverse condividono l'esperienza visiva, producendola o decriptandola. Quando in *Lingua Imperii* sotto gli occhi del pubblico si compie la preparazione al sacrificio umano di cui si è detto più sopra, voci e lingue diverse elencano i suggerimenti a un genitore che ha perso il proprio figlio: una babele per un'unica tragica fatalità; ci si perde tra le pieghe dei linguaggi e si accolgono echi di dolore lontani ma risonanti quanto i sussurri più vicini.

In *Virgilio Brucia* ad essere elencati, in una sorta di parallelismo tra i due spettacoli, sono i *Consigli per un giovane poeta*. Qui è però una sola lingua, il serbo dell'autore, a mettere in risonanza il testo: la lingua personale è presa quasi a garanzia di uno sguardo poetico che sopravvive a sistemi linguistici imposti e impositivi. In *Virgilio Brucia* l'affresco rimane comunque multilingue, espressione di una confluenza culturale: l'Austria di Herman Broch, emblema della cultura *mittel* europea, l'Armenia dell'esilio, il crogiolo balcanico nei canti di origine serbo-croata o nelle parole dello stesso Kiš, che era un serbo d'Ungheria di religione ebraica, fino alla *latinitas* occidentale.

64 R. Barthes, *Le plaisir du texte*, in *Oeuvres complètes 1972-1976*, vol. IV, Paris, Édition du Seuil, 2002, p. 235.

Anche il latino con cui si dà voce all'*Eneide*, lingua di un impero a cui aderirono anche linguisticamente (volenti o nolenti) molti popoli, molte genti, molte culture, si rivela una lingua-altra in grado di parlare allo spettatore che, pur disorientato, vive una forma di riconoscimento in quell'antenato linguistico. Si è portati cioè a subire il fascino di una tradizione, anche linguistica, nella quale, di fatto, vogliamo riconoscerci. Ma a quella tappa dello spettacolo arriviamo dopo aver percorso un fregio teatrale contemporaneo, di cui presto parleremo, che fa riflettere su questa tradizione desiderata, cercata e incondizionatamente accettata. Una grande opera come l'*Eneide*, sulla base di un'autorevolezza conferitale da una distanza temporale e da una storia memoriale cresciuta sulle sue spalle, è divenuta riferimento fondativo di tradizioni e identità. Ottaviano aveva ottenuto da Virgilio quanto non avrebbe mai potuto sperare: l'*Eneide* sarebbe diventata nei secoli non solo un poema celebrativo, ma soprattutto un riferimento cristallizzato nella definizione delle origini di una tradizione. È una visione statica della costituzione culturale di un popolo. Una nuova icona costruita ad arte. La spettacolarità di Anagor taglia le icone per ribadire che «se c'è qualcosa che caratterizza la cultura è [...] la sua capacità di *mutare*, di trasformarsi nel corso del tempo: appartenere alla specie umana significa, in primo luogo, possedere il dono e la possibilità del cambiamento».⁶⁵

3. L'ékphrasis e il racconto spezzato

3.1. Il racconto della visione al capezzale di Virgilio morente

L'incipit de *La morte di Virgilio*, prologo a *Virgilio Brucia*, viene recitato da una donna armena nella sua lingua:⁶⁶ è il racconto della fine di un uomo che lascia questo mondo, uno dei più grandi narratori di tutti i secoli, un uomo dalla voce sottile ma lunga e potente, capace di parlare del proprio presente, guardando al passato e risalendo poi i secoli fino a giungere a noi, per donarci parole in grado di descrivere sofferenze tutte contemporanee. Hermann Broch, nel suo romanzo, immagina un Virgilio in punto di morte vedere scorrere davanti a sé immagini del passato, che sorgono dalla sua vita o dalla sua opera mescolandosi, fantasmi che aprono uno squarcio su una più

65 M. Bettini, *Contro le radici*, op cit., p. 14.

66 Il testo è tratto da *La morte di Virgilio* di Hermann Broch.

ampia e caleidoscopica visione del mondo intero, del cosmo. Il passato quasi mai si dà come narrazione completa ma, come dice Proust, tende ad affiorare per immagini pregnanti: «Proprio come l'avvenire, il passato non si assapora tutto insieme, bensì grano per grano». ⁶⁷ A fare da proemio allo spettacolo è dunque l'esperienza della morte e, attraverso il filtro della fine, agglomerati densi di esperienze vissute si condensano in immagini che sorgono, finalmente distaccandosi dallo scorrere fuggevole del tempo quotidiano. Benjamin aveva a lungo riflettuto sull'esperienza della morte, con cui gli antichi erano quotidianamente in contatto, come fonte inesauribile di racconti trasmissibili, di parole viventi e in movimento:

Una volta non c'era casa, non c'era quasi stanza, dove, un tempo, non fosse morto qualcuno. [...] Ma sta di fatto che non solo il sapere o la saggezza dell'uomo, ma soprattutto la sua vita vissuta – che è la materia da cui nascono le storie – assume forma tramandabile solo nel morente. Come, allo spirare della vita, si mette in moto, all'interno dell'uomo, una serie di immagini – le vedute della propria persona in cui ha incontrato se stesso senza accorgersene –, così l'indimenticabile affiora d'un tratto nelle sue espressioni e nei suoi sguardi e conferisce a tutto ciò che lo riguardava l'autorità che anche l'ultimo tapino possiede, morendo, per i vivi che lo circondano. Questa autorità è all'origine del narrato. ⁶⁸

All'improvviso, sul letto di morte, momenti indimenticabili si cristallizzano in immagini folgoranti, quasi delle rivelazioni istantanee, e si danno come forme autorevoli di saggezza visiva. ⁶⁹ *Virgilio Brucia* invita dunque gli spettatori ad avvicinarsi al capezzale del poeta e dell'uomo e a posare lo sguardo su immagini che si stendono lungo tutto lo spettacolo come un fregio, corrispondente visivo e performativo di quella processione di visioni che, «grano per grano», scorre nella e dalla mente del morente. Il Virgilio di Anagor ne fa dono a quanti si accostano al suo letto, a quanti si accostano umilmente alla scuola della morte. ⁷⁰

Ma ci sono altre spinte che si oppongono ad una narrazione complessiva, integrale e unitaria.

⁶⁷ Marcel Proust, *Albertine è scomparsa*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, Torino, Einaudi, 2008, p. 1939.

⁶⁸ Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* in W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1995, p. 258.

⁶⁹ Riportiamo un passaggio del commento al passo di Benjamin di D. Payot: «C'est “d'un seul coup” que se cristallise, sur le lit de mort, tout ce que la vie du mourant comportait d’“inoubliable”, en un éclair, comme en un précipité. L'idée de la mort est ici celle d'une révélation instantanée: la vie qui est en train de s'éteindre était faite d'une multiplicité d'épisodes et de séquences, cette multiplicité se présentait, dans le cours immanent de la vie, comme une continuité indifférenciée, une suite de contingences non hiérarchisées, mais à présent, à l'instant de la mort, ce matériau subit un traitement soudain au terme duquel la teneur essentielle de cette vie est *in extremis* figurée. La mort transforme les durées en images fulgurantes. Ces images condensent ce que cette vie comporte de mémorable, et elles manifestent par là toute la dignité auratique, toute l'autorité que possède tout mourant. Grâce à elles, la vie qui s'éloigne acquiert “pour la première fois” une “forme transmissible”: elle se trouve figurée, c'est-à-dire exprimée non seulement comme contingence mais aussi comme autorité, et elle devient donc racontable». Si veda Daniel Payot, *Commentaire à W. Benjamin, Le raconteur: à propos de l'oeuvre de Nicolas Leskov*, Strasbourg, Circé, 2014, pp. 83-84.

⁷⁰ L'espressione «à l'école de la mort» si trova poche righe dopo al passo citato del *Commentaire* di Payot.

Nel proemio *La morte di Virgilio* è citato l'episodio delle letture di parti dell'opera ancora in costruzione. Virgilio, secondo la testimonianza di Elio Donato,⁷¹ aveva scelto, pressato da Augusto, di recitare solo tre libri, il secondo, il quarto e il sesto: la fine violenta del regno di Troia e della fuga di Enea verso l'Italia; l'abbandono di Cartagine e di Didone, una rinuncia, da parte di Enea, a un amore sereno, a una vita forse felice, un sacrificio per seguire il fato e la più alta missione da compiere; la discesa di Enea nel regno dei morti per ritrovare il padre Anchise e ascoltarne le parole profetiche.

La recitazione da parte di Virgilio di porzioni dell'*Eneide* dice della possibilità di accedere a una grande narrazione anche attraverso dei frammenti, quando questi ultimi siano a tal punto carichi di senso e di emozioni, da riuscire ad alludere a molto più di quanto formalmente contengano. Un espediente non dissimile da quello utilizzato nell'episodio contenuto nel primo libro dell'*Eneide* in cui, lo abbiamo detto, Enea, nel tempio di Giunone, *videt Iliacas ex ordine pugnās*, vede i fatti di Troia in serie, in sequenza di scene staccate, rappresentate in un fregio pittorico: la storia che ha vissuto si dà in forma frammentaria per ricostituirsi in unità nel suo animo dolente.

Prendiamo i tre libri che Virgilio legge ad Ottaviano: sono tre libri capitali dell'*Eneide*, capaci di accogliere ciascuno la complessità di spinte emotive su cui si regge l'intero poema. I tre libri stessi gettano ponti tra di loro, normalmente per sovrapposizione di immagini: le fiamme del rogo di Ilio, la distruzione dolorosa di un popolo, bruciano ancora quando ad infiammarsi è la pira su cui si getta la regina Didone, un rogo che conclude un amore tanto ineludibile quanto distruttivo. E se la morte aleggia come esito finale di questi due libri, nel sesto libro, Enea entra in contatto diretto proprio con i morti, con le anime di quanti erano stati raccontati, precedentemente, in vita: qui a sovrapporsi sono ricordi, lacrime, ma anche la visione del ciclo delle rinascite e la processione delle anime che si apprestano alla reincarnazione, tra le quali sono riconoscibili gli uomini che faranno il futuro di Roma, la realtà politica cui la stessa vicenda di Enea conduce, la discendenza che l'eroe troiano si prepara a fondare nel Lazio.

In primo luogo diremo che una visione per frammenti stimola l'associazione di immagini, spinge il pensiero ad insinuarsi negli spazi vuoti che si creano tra una visione e l'altra, lì dove si annida, normalmente, ciò che non si riesce a dire a parole, quell'ineffabile che solo la mente e la visione interiore possono avvicinare.

Quasi quest'ultimo, l'ineffabile, fosse la risultante, nella mente dello spettatore, dell'accostamento di due immagini date. Ma la visione per frammenti dà anche un ritmo alla scrittura e alla lettura: il respiro della costruzione teatrale, scandita in "metope" (dal gr. *metópē*, der. di *opé* 'apertura, foro', col pref. *meta-* 'tra'), corrisponde a un ritmo insieme architettonico, letterario e musicale. Se

71 Si veda *La vita di Virgilio secondo Donato*, op. cit.

caratteristica dell'ékphrasis, derivante da un procedere del discorso che imita l'esperienza visiva, è il fatto di essere una scrittura scandita in cellule giustapposte, questo aspetto si trasferisce, nel teatro di Anagoor, nella costruzione drammaturgica per episodi o capitoli. Le metope, che andavano a riempire un vuoto tra le travi del tetto, finiscono per diventare non solo parti dello schema strutturale architettonico, ma anche linguaggio decorativo: la decorazione mostra l'ordine, rivela la struttura, agisce come le retoriche dell'ékphrasis nel teatro di Anagoor che di fatto rivelano la struttura stessa del fare teatro.

Virgilio Brucia procede appunto per capitoli che prendono a prestito i nomi della scansione letteraria delle opere di Virgilio, suddivise in libri, in parti di libri, in ecloghe...:

Proemio / La morte di Virgilio

Proemio / Le sofferenze dell'impero

Proemio / Il mio nome è dolore

Ecloga / Homo Poeticus

VI Libro / Discesa nel mondo dei morti

Res Gestae Divi Augusti / La lingua dell'impero

II Libro / Ilio Brucia⁷²

L'architettura dello spettacolo imita, si sovrappone e inevitabilmente tradisce l'architettura letteraria a cui guarda, che già originariamente esprimeva in Virgilio la tensione tra frammento e unitarietà e insieme l'impossibilità d'essere dell'opera-mondo.

⁷² La strutturazione per "capitoli" è quasi una costante nei lavori di Anagoor. *Rivelazione* si compone di sette meditazioni attorno ad altrettanti nuclei artistici giorgioneschi:

I meditazione / il silenzio (la *Pala* di Castelfranco)

II meditazione / la natura umana (i ritratti)

III meditazione / il desiderio (la *Venere Dormiente* di Dresda)

IV meditazione / il nemico (la *Giuditta*, Sanpietroburgo)

V meditazione / la battaglia (i *Tre Filosofi*, Vienna)

VI meditazione / il diluvio (la *Tempesta*, Venezia)

VII meditazione / il tempo (il *Fregio*, Castelfranco).

Et manchi pietà è montato in undici capitoli incorniciati da un preludio e un epilogo:

I. Museo

II. Rogo

III. Padre

IV. Madre

V. Casino delle Muse

VI. Bagno

VII. Caduta

VIII. La morsa della Sibilla

IX. Venere

XI. Camera nera

XII. Giuditta

XIII. Danae

XIII. La stanza di Artemisia.

Santa Impresa ricalca il sette giorni della creazione più un prologo: *primo giorno, secondo giorno, terzo giorno, quarto giorno, quinto giorno, sesto giorno, settimo giorno.*

L'ultimo di questi sette quadri, la scena romana in cui Virgilio-Enea racconta il secondo libro del grande poema, è forse anche il cuore dello spettacolo, ma ad esso si arriva dopo aver fatto l'esperienza della visione del fregio intero, un fregio che scorre come un nastro, “grano dopo grano”, dopo aver visto una giustapposizione di sequenze visivo-narrative in cui la storia dolorosa di Enea si intreccia alla complessa storia di costruzione di un poema: un orizzonte di lacrime, sul letto di morte del poeta, tiene insieme inquadramenti prospettici per convergere nel grande quadro finale. L'architettura per cellule drammatiche a se stanti di *Virgilio Brucia* è partitura ritmica, ma insegue anche una direzione lineare, come se contenesse in sé, per mantenere il parallelo con la decorazione scultorea delle trabeazioni classiche, sia la scansione ritmica in metope e triglifi, sia l'andamento direzionale di un fregio continuo. C'è in questa scelta un retaggio non nascosto ma palese: è il fregio oracolare di Giorgione dipinto sulle pareti di Casa Barbarella a Castelfranco, città natale del maestro del rinascimento veneto e culla di Anagor. Questa decorazione monocroma scorreva in alto, originariamente lungo tutte e quattro le pareti di una sala: un nastro continuo che simula insieme una mensola su cui sono riposti oggetti di varia natura e che, con estrema libertà, diventa spazio infinito e cosmico su cui gli oggetti fluttuano come sospesi e a tratti spazzati da un vento che si fa sempre più impetuoso. Questa teoria di oggetti (nel senso di elenco ma anche di esposizione di cose da guardare) è scandita con intervalli irregolari da coppie di cartigli (contenenti massime che allertano contro il procedere del caos) e da medaglioni con teste di filosofi e saggi di altri tempi e culture (il mondo della filosofia araba, la saggezza misterica ebraica, la cultura classica). Un doppio andamento dunque, insieme ritmico e lineare/direzionale, dove trovano spazio, come nelle metope del Partenone e nei temi scultorei di Olimpia, le forme rinnovate di una battaglia contro il caos e la disarmonia (alle armi e alla guerra seguono, in rapida successione, gli strumenti musicali senza corde: l'assenza di armonia musicale, il delirio, che è il canto senza lira della Furia), a cui opporre l'ordine della *sophrosyne*.

Nel fregio teatrale di Anagor le visioni possono essere evocate dalla parola, fantasmi tutti interiori, possono essere rese da un'azione performativa che si dipana silente o ancora da immagini che salgono, a loro volta evocate come spiriti (il più delle volte dal canto), su supporti a cristalli liquidi. Giocando con la possibilità di rinnovare il linguaggio poetico di cui si sostanzia l'opera, cambiando registro e mezzi, Anagor ritorna tre volte con un nuovo proemio che scarta dal precedente e aumenta la posta in gioco: quasi un diretto riferimento alla IV ecloga delle *Bucoliche* in cui Virgilio rivolge alla Musa una nuova invocazione per levare più alto il suo canto.

Così, per esempio, il secondo dei tre proemi, *Proemio/ Le sofferenze dell'Impero*, è una lunga sequenza video proiettata sul grande schermo a scena vuota: una vera e propria metopa (dal

gr. *metópē*, der. di *opé* ‘apertura, foro’, col pref. *meta-* ‘tra’) incastonata nel ritmo teatrale di scene performate e svuotamenti scenici. Si parla dell'enorme mobilità umana ai tempi dell'impero di Ottaviano:

«dei circa sei milioni di abitanti liberi dell'impero, circa due milioni e mezzo furono forzatamente trasferiti sulla base di programmi statali di colonizzazione e di ripopolazione nella sola Italia romana. A questo si può aggiungere una stima di quattro milioni di schiavi messi in movimento dalle conquiste romane. Se questo contesto demografico ha qualche consistenza, larghe parti dell'impero, in particolare l'Italia, le province occidentali e l'Africa dovevano offrire uno spettacolo di cambiamento davvero impetuoso e in qualche caso anche angosciante».⁷³

Si tratta della porzione di una lezione scolastica in una scuola italiana dei nostri giorni, riprodotta in video appunto, dove ancora arriva la voce bruciante di Virgilio a parlare di tradizioni fondate sul dolore, i genocidi, le diaspore politiche. L'insegnante riflette sullo scrittore Amitav Ghosh e sul suo romanzo *The glass palace*, dove si racconta dell'esilio forzato di una comunità indiana dalla Birmana verso l'India: moderne Troia distrutte ancora dal fuoco e dagli esiti del colonialismo e della violenza. La storia dei profughi troiani si riverbera in altre storie, il classico permea le epoche e la voce di Virgilio divampa, ma l'autore indiano non si rifà all'epica omerica e virgiliana, non allude e non cita, opponendosi alla sudditanza e alla filiazione dal canone occidentale. Si spalanca allo sguardo dello spettatore la consapevolezza della propria posizione e la lontananza sempre maggiore dall'epicentro fonte di una cultura data per certa e oggi in rapida mutazione.

Aedo contemporaneo è un professore di scuola: la sua poesia è la voce che fa risuonare il classico, corpo morto perennemente dissepolto e riesumato; egli si mette à *l'école de la mort* per soffiare nel corpo del classico un po' d'aria, perché ancora parli.

Il terzo proemio, *Il mio nome è dolore*, è emblematico di questo stare al cospetto della morte: utilizzando un episodio riadattato del romanzo *Vite che non sono la mia* di Emmanuel Carrère, Marco Menegoni, che successivamente donerà la voce e il corpo al fantasma di Virgilio, dona ora al microfono la confessione di un sabato desolato al funerale di una amica. Nella casa in lutto, seduto in cucina con la madre dell'amico rimasto vedovo, Menegoni-Carrère-Virgilio, mentre aiuta a preparare un'insalata per pranzo, nell'imbarazzo di non saper cosa dire, cosa fare, rivela come il cuore della poetica di Anagoor si alimenti alla fonte virgiliana:

Sapevamo tutti perché eravamo lì, non parlarne era inutile, ma che dire? Lei conosceva la mia opera, che le avevano consigliato e l'aveva trovata molto dura. Ho riconosciuto che sì, era dura, che anche per me era stata dura crearla, ma mi ero salvato grazie ad una sorta di rabbia. Rabbia è ciò che io chiamo la disposizione d'animo dell'artista che vuole

73 Dal testo dello spettacolo.

assolutamente portare a termine il suo progetto. Venire fagocitati dal proprio lavoro è una cosa terribile: bisogna imparare a mettersi in salvo – è come fuggire lontano da un incendio furioso.

Ma mentre le parlavo mi sono vagamente vergognato di creare cose così dure. Le persone che frequento non hanno problemi col fatto che un'opera sia tremenda: molte al contrario, ci vedono un merito, una prova d'audacia da accreditare all'autore. I fruitori più ingenui, come la madre del mio amico, ne sono turbati. Non ritengono che sia un male comporla, ma si chiedono comunque perché farlo. Si dicono che il tizio gentile e beneducato che li sta aiutando a tagliare a rondelle i cetrioli, che ha l'aria di partecipare sinceramente al lutto della famiglia, quel tizio dev'essere parecchio contorto, o parecchio infelice, comunque sia qualcosa in lui dev'essere incrinato e non funziona, e il peggio è che devo dargli ragione.⁷⁴

Sopra questa frattura personale e sulla consonanza col dolore del mondo, fiorisce e si innalza l'impalcatura dell'arte: il DNA dell'homo poeticus. Così nel capitolo che segue, *Ecloga*, la donna serba che elenca, nella sua lingua, i *Consigli a un giovane poeta* di Danilo Kiš, impartendoli ad alta voce. Mentre lo spazio, come un monastero, si anima di figure silenziose, ammonisce:

Gaji sumnju u vladajuće ideologije i prinčeve.

Drži se podalje od prinčeva.

Coltiva il dubbio riguardo alle ideologie e ai principi dominanti.

Tieniti a distanza dai principi.⁷⁵

a ricordare appunto che proprio la poesia, che nasce dalla ferita sempre aperta, può diventare il mezzo per scalfire e fare breccia nell'apparente immutabilità di icone, di poteri, di dogmi pietrificanti. Un mezzo ingannevole, l'arte, per riconoscere e tendere una trappola all'inganno.

Si leva allora dalle arnie di paglia, disposte tutt'intorno sulla scena, il ronzio delle api, e il profumo dell'incenso e di alloro che si consumano nei braceri si spande per stordire ed ingannare gli sciame di operaie: è il rito di raccolta del miele, riferimento diretto al IV libro delle *Georgiche*. L'orizzonte è quello dei gesti e dei campi che Virgilio, figlio di contadini, doveva avere visto e vissuto nella sua Mantova. Si racconta di una relazione tra uomo e natura in cui il primo accoglie, con rispetto e gesti codificati dalla cultura, i tempi non disciplinati della seconda. In questo contesto, la lezione impartita dai consigli di Kiš cresce progressivamente di intensità, oscillando tra suggerimenti in materia letteraria:

Izbegavaj ideološka opšta mesta i citate.

Odbacuj književne škole koje ti nameću.

74 Da *Virgilio Brucia*. Il testo contiene citazioni da Emmanuel Carrère, *Vite che non sono la mia*, Torino, Einaudi, 2011 e da Joyce Carol Oates, *Storia di una vedova*, Milano, Bompiani, 2013.

75 Danilo Kiš, *Homo Poeticus: saggi e interviste*, traduzione di Dunja Badnjevič, Milano, Adelphi, 2009.

Evita i luoghi comuni ideologici e le citazioni.

*Rifiuta le scuole letterarie che ti si impongono.*⁷⁶

e indicazioni su come condursi quando ci si trova in presenza del potere:

Ne budi komedijant, jer su boljari navikli da ih zabavljaju.

Ne budi dvorska luda.

Non fare il commediante, i principi sono abituati al divertimento.

*Non fare il buffone di corte.*⁷⁷

fino ad esplodere in una esplicita e violenta interdizione che ha radici terribilmente concrete in quell'*escalation* di orrori che è la storia del XX secolo:

Onoga ko upoređuje koncentracione logore sa Santeom, pošalješ da se prošeta.

Ko tvrdi da je Kolima bila različita od Aušvica, pošalješ do sto đavola.

Ko tvrdi da su u Aušvicu trebili samo vaške a ne ljude - isti postupak kao gore.

Manda a fare una passeggiata chi paragona i campi di concentramento con il carcere della Santé.

Manda al diavolo cento volte chi dice che Kolyma era diversa da Auschwitz.

*Chi afferma che ad Auschwitz sterminavano solo i pidocchi e non gli uomini – tu sbattilo fuori.*⁷⁸

Poi, la litania si interrompe bruscamente, come già l'elenco dei *Consigli per un genitore in lutto* era stato interrotto di colpo in *Lingua Imperii*:

*“Segui il carro e lascia dir le genti”*⁷⁹

Con quest'ultimo verso in italiano, storpiatura delle parole con cui Virgilio richiama l'attenzione di Dante, nel V canto del Purgatorio (“Vien dietro a me e lascia dir le genti”, v. 11), deformazione volontaria e consapevole da parte di Kiš, che cita insieme Commedia e Marx, con questo richiamo dantesco sulla soglia dell'Ade, bocca di tutti gli inferni passati, presenti e futuri, si apre il capitolo dedicato al sesto libro dell'*Eneide: Libro VI / Discesa nel regno dei morti*. Per Enea, smarrito rispetto alla missione indicatagli dai fati, la discesa agli Inferi (collocata nel sesto di dodici libri, al

76 *Ivi.*

77 *Ivi.*

78 *Ivi.*

79 Sulla questione della citazione storpiata, si veda:
http://elpais.com/diario/1985/03/15/opinion/479689208_850215.html.

centro esatto del poema) rappresenta uno spartiacque, un modo di rinnovare la propria fiducia nel destino, di salutare ciò che è stato per guardare al nuovo: non necessariamente per abbandonare il passato, ma per incarnarlo e tornare in superficie, pregno e denso dell'antico, come le anime in coda per rinascere. Virgilio fa convergere passato e futuro, una stratificazione di tempi e di visioni. Il poeta, attraverso le indicazioni di Anchise, invita il suo eroe a guardare insieme ai morti anche al futuro glorioso di Roma: la folla di anime che nei Campi Elisi si apprestano, mondate e dimentiche, a reincarnarsi nei discendenti di Enea stesso è una vera e propria rassegna di futuri eroi romani di cui Enea impara a riconoscere il volto. Per il lettore romano una processione simile era familiare, ricordando quelle dei cortei funebri quando il feretro era accompagnato da un seguito mascherato con i calchi mortuari in cera degli antenati della *gens* cui apparteneva il defunto. La morte era occasione per raccontare e conoscere la storia familiare, le genealogie del clan. L'intero passato familiare stava letteralmente alle spalle del defunto. Virgilio inventa una processione speculare, un corteo alla rovescia, nel mondo di sotto, di anime che stanno per rinascere, "grano dopo grano", e che rappresentano il futuro di Enea. Nello spettacolo siamo dunque invitati a sostare in una dimensione mediana tra l'aldilà e l'aldiquà, tra un tempo ed un altro. Il coro, che invade numeroso la scena, volge le spalle al pubblico, indicando la direzione di sguardo: gli occhi sono fissi alle immagini che ora appaiono sullo schermo (Fig. 15).



Figura 15. *Anagoor, Virgilio Brucia, 2014*

Αἰωνία ἡ μνήμη
Eterna memoria

I corpi in controluce perdono ogni corporeità, diventano ombre, e il loro canto è l'emozionante omaggio ai defunti e, insieme, quello che le anime degli Inferi dedicano a chi si appresta a venire alla luce. È il canto del ciclo eterno.

What earthly sweetness remaineth unmixed with grief?

What glory standeth immutable on earth?

Quale dolcezza terrena non si mescola al dolore?

Quale gloria resta mai immutata sulla terra?⁸⁰

Sullo schermo infatti, nella sospensione di una notte sancta, assistiamo alla nascita, dolce e crudele, di cuccioli di animali d'allevamento: suini, vitelli, pulcini. Le stalle che li imprigionano sono quelle degli allevamenti intensivi. Alla crudeltà del parto si aggiunge quella delle gabbie, della freddezza e dello squallore, dell'assenza di tenerezza e pietà: lo sfinimento delle scrofe costrette dalle ringhiere, le vulve lacerate, gli aborti. Scendiamo negli Inferi del nostro stesso mondo: in quelle nascite di sangue c'è già la morte, non tanto in una prospettiva futura e naturale, ma nella forma della macchina che tutto divora e che è la coercizione a cui l'uomo sottopone l'animale per ordinare e controllare l'informe naturale, la produzione infinita che per paradosso serve il *nihil* che annienta ogni cosa. È tristemente evidente l'ormai avvenuta distruzione del mondo contadino e pastorale: la tenerezza, la nostalgia si mescolano all'orrore. La direzione dello sguardo dei cantori moltiplica lo sguardo del pubblico, che diviene parte della stessa folla di ombre; le loro voci danno corpo al silenzio doloroso:

*All things are but shadows most feeble, but most deluding dreams:
yet one moment only, and Death shall supplant them all.*

Tutte le cose non sono che tenuissima ombra, nient'altro che sogni illusori:
basta un momento soltanto e a tutte subentra la Morte.⁸¹

Quando la gelida e metallica macchina mungitrice automatizzata entra in funzione (pura funzione e non relazione) con l'animale, dettandone i ritmi biologici di nutrimento e produzione resi innaturali nel loro tendersi all'infinito ideale dello sfruttamento intensivo, l'assenza dell'uomo è palese e lancinante. Abdicato il ruolo di custode, egli occupa la posizione doppia di imperatore e insieme servo della macchina. È il sesto e penultimo capitolo: *Res Gestae Divi Augusti / La lingua dell'impero*. Mentre le donne vestono degli abiti imperiali il signore assoluto e pongono sul suo volto la maschera d'oro, le parole che stigmatizzano la grandezza di Ottaviano vengono proiettate

80 John Tavener, *Funeral Canticle*, testo in musica per coro (1996). Il *Funeral Canticle* (che in *Virgilio Brucia* è eseguito a cappella dai dieci performer della compagnia raggiunti in scena da un coro polifonico diverso ogni volta in ogni città che ospita lo spettacolo), è una composizione fortemente ispirata dalla morte del padre dell'autore, Kenneth Tavener. Il *Funeral Canticle* è esplicitamente religioso, essendo stato steso per la funzione interconfessionale che il padre di Tavener aveva richiesto. Il testo include il *kliros* della liturgia funebre ortodossa, disseminato di versi composti da Madre Tekla del Monastero di Normanby, guida spirituale, amica e collaboratrice di lunga data di Tavener.

81 *Ivi*.

sul grande schermo tra le esplosioni delle ovazioni e le urla delle bestie massacrate a migliaia negli spettacoli circensi. Le parole scritte, che per tutto lo spettacolo sono apparse con caratteri bianchi proiettati su un fondo scuro, ora proclamano la gloria dell'imperatore incidendosi, nere, sul biancore di una lapide immaginaria. Una stele che manipola e fissa la memoria e la storia, riscrivendola per sempre. Sono le gesta di Augusto, che egli stesso avrebbe dettato prima di morire e che furono esposte su tavole di bronzo ai quattro angoli dell'impero: la voce riecheggia nel latino mortifero del comando e nella cerimonia del trionfo, mentre le lettere del nuovo alfabeto si incidono nel bianco definitivo.

IL SENATO E TUTTO IL POPOLO MI CHIAMARONO PADRE DELLA PATRIA,
E DECRETARONO CHE QUELL'APPELLATIVO FOSSE ISCRITTO SULLA PORTA DELLA MIA CASA

LA MIA CASA⁸²

Con queste parole si chiude il capitolo che fa da preparazione scenica e introduzione alla rappresentazione della *Domus Augustea*, mentre sfilano dignitari di corte togati e familiari che si stringono attorno ad Augusto. È l'ultima metopa del fregio: *Libro II / Ilio brucia*. Fa la sua comparsa in scena Virgilio.

Il fregio teatrale scorre di capitolo in capitolo, si arresta su alcune immagini che diventano metope performative, ma il suo andamento è un andamento di progressione verso un cuore pulsante che contiene e illumina l'intero svolgimento di quella narrazione per frammenti:

In *Virgilio Brucia*, è l'immagine del favo ad essere sintomatica di un procedere. Il cesto filtra il materiale, il miele puro passa attraverso lo stretto collo del cono di paglia. Non a caso, in quel momento, si entra nell'Ade, un inferno che Dante guidato da Virgilio, immaginò proprio come un cono rovesciato. E persino il tempo è una dimensione che finisce risucchiata e rovesciata in questo passaggio. Infatti tutto mira a condensarsi in una scena che sta per venire, che è quindi nel futuro, ma che sarà invece la riattuazione di un tempo passato. Questo precipitare di tutti i materiali testuali, visivi e canori in questo imbuto è come il precipitare della materia in un buco nero all'interno del quale spazio e tempo non sono più come li conosciamo. Per osservare dobbiamo entrare, guardare oltre l'orizzonte degli eventi, perché oltre è il mistero. Lì Priamo e Augusto si confondono, così Virgilio e Enea, così pure Marcello e Polite, e Livia ed Ecuba, Ottavia e le cento nuore, Troia, Roma e Cartagine. Si sbriciola l'impalcatura di significati sovrainposta al poema dalla propaganda imperiale, si sfarina così ogni successiva lettura. Virgilio avverte che l'Europa brucerà come l'Asia di Priamo e come l'Africa di Didone.⁸³

82 (SENATUS POPULUSQUE ROMANUS UNIVERSUS APPELLAVIT ME PATREM PATRIAE IDQUE IN VESTIBULO AEDIUM MEARUM INSCRIBENDUM ESSE DECREVIT) *Index rerum gestarum*, [35, I], in *Gli atti compiuti e i frammenti delle opere di Cesare Augusto Imperatore*, a cura di Luciano De Biasi e Anna Maria Ferrero, Utet, Torino, 2003.

83 Intervista a cura della redazione de *Il Tamburo di Katrin*: <http://www.iltamburodikatrin.com/interviste/2014/virgilio-brucia/>.

Le visioni istantanee, che filano dalla mente del poeta morente, convergono in una folgorante immagine finale. Una scena nella scena e un'opera incastonata come una gemma nell'opera: come l'ultimo libro delle Georgiche contiene incorniciato un piccolo poema a se stante (che pure informa tutto il senso dell'opera, il racconto tragico del poeta Orfeo), così *Virgilio Brucia* contiene al suo interno un piccolo poema concluso: il racconto della fine di Troia nell'esecuzione quasi integrale del II libro dell'Eneide. Se fino a questo momento lo spettatore è stato invitato *à l'école de la mort*, ponendosi in ascolto e in visione di un grande narratore, ora è lo stesso grande poeta ad apparire sulla soglia della dimensione mediana, per raccontare la sua esperienza alla scuola della morte.

Virgilio, Enea, Virgilio-Enea.

Enea, il cui nome è dolore, poiché in greco *Aineias* esprime la “terribile pena” (*ainòn áchos*) della madre Afrodite per essersi unita ad un mortale,⁸⁴ dovrà fare i conti, l'intera sua vita con la sofferenza. Enea accetta l'immensa missione della fuga e del viaggio, delle costosissime perdite, della fondazione, accetta il “compromesso” di una nuova guerra, del ritorno della violenza per la “costruzione” di un popolo. Virgilio, al pari del suo eroe, accetta una missione che è un enorme fardello: egli deve costruire una tradizione. Risuonano amari gli ammonimenti di Danilo Kiš:

Nemoj da imaš misiju.

Čuvaj se onih koji imaju misiju.

Non avere una missione.

*Guardati da coloro che hanno una missione.*⁸⁵

E infatti Virgilio nell'oscillazione, in una lotta titanica contro la Gorgone, si dibatte e brucia: per non snaturare la sua sensibilità di artista e di uomo, senza perdere mai di vista il potere augusteo, che pur deve cantare, sceglie di guardarlo di sbieco, costringendosi (e costringendoci) a fissare lo sguardo al fondo delle cose, facendosi carico così, in prima persona, (e invitando noi a prendere atto) di quel dolore mortale su cui si fonda ogni impero.

3.2. Dal montaggio al frammento: la scena di Anagoor verso l'ineffabile

La condizione umana di cosciente essere effimero (che dura un giorno) è da sempre primo motore dell'angoscia e dei

84 Maurizio Bettini, Mario Lentano, *Il mito di Enea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2013, p. 38.

85 Danilo Kiš, op. cit.

suoi risvolti più sublimi: l'arte e la poesia. Nel giorno e nel suo trascorrere, per ciascun uomo la propria apocalisse personale.⁸⁶

Sono queste le parole con cui Anagoor presenta *Tempesta*, enunciando un'estetica e un'etica teatrale che, proprio in nome dell'effimero, affronta il complesso rapporto tra oggetto/corpo e immagine e verbo. Le cornici che premono in spazi conclusi le figure, le parole e le atmosfere di cui si sostanziano i lavori di Anagoor, definiscono i confini di dispositivi differenti e, allo stesso tempo, dicono della possibilità di essere oltrepassate per sondare e mettere in luce proprio la problematicità di quel rapporto di fondo.

Tempesta è uno spettacolo emblematico di questo scontro-incontro tra l'uomo, l'oggetto, l'immagine e la parola (nella sua emblematica assenza) dentro e fuori le cornici. I corpi degli attori, la giovane donna e il giovane uomo, e gli oggetti in scena, un vessillo rosso, un'alcova, un'armatura e l'intera macchina scenica (composta da un'arca che si riempie e si svuota di nebbie, sovrastata a sua volta da una trabeazione meccanizzata da cui scendono lini occultanti, un grande ventilatore e due schermi LCD sospesi e posti in verticale affiancati), entrano in relazione con le loro stesse immagini, riprodotte nelle cornici a cristalli liquidi, la cui componente precipua è un'incontrovertibile immaterialità.

L'atmosfera che apre lo spettacolo, anche dal punto di vista sonoro, è un'atmosfera liquida e amniotica, da cui sorgono, quasi si trattasse di vere e proprie nascite, le prime immagini diafane, sull'impulso della macchina, quando nel buio i monitor si accendono elettrici lampeggiando nel fragore sonoro improvviso. Sugli schermi si osservano volute di vapore, la stessa bruma che quest'alba sembra spandere nello spazio scenico, e che, all'aumentare della luminosità, si rivela tridimensionale, palpabile. Anche il cubo trasparente, che è la fonte di queste nubi, è invaso dal vapore. Da questo denso candore nebbioso emerge, al di là del vetro, la figura del giovane, mentre la sua immagine virtuale appare per frammenti nei cristalli degli schermi: un dettaglio del volto, un particolare del corpo, uno zoom sulla mano. Come l'atmosfera nebulosa stessa invade e trapassa gli spazi, si lascia incorniciare per poi uscire dalle cornici, passando dall'una all'altra, così il corpo e la sua immagine si sdoppiano, per creare per paradosso quell'unità visiva in cui si incarna la simultaneità tra oggetto ed immagine: il *verbo* del Principio non si ode in questa creazione perché è già sostanza del rapporto che si crea simultaneamente tra il corpo che è (che esiste, che occupa uno spazio, che pesa...), e che viene guardato, e l'immagine che si forma nella mente di chi guarda. L'immagine è ciò che l'organo della vista raccoglie di un corpo esterno: l'impossibile descrizione completa per via linguistica è tensione che esplose simultanea tra gli spazi vuoti di questo rapporto

86 Da *Rivelazione. Sette meditazioni intorno a Giorgione*. Testo di Simone Deraï e Laura Curino.

di somiglianze. Quando il giovane osserverà nascere il corpo della donna, l'Altro per antonomasia, il dialogo sarà impossibile (parola repressa, o inefficace, sicuramente grondante tensione, concretamente *visibile* nello spazio vuoto), separati come sono dalle cornici, segregati nei rispettivi mondi, escluso ogni possibile incontro. Quando si incontreranno nell'arca –lei distesa nella nudità pietrificata della Venere, lui corazzato ed in armi, un attimo prima di essere risucchiati dalla nebbia rovente della pirosi universale –, questa coniugazione muta avrà il sapore tremendo della violenza.

Le immagini dei corpi stessi che appaiono in scena si moltiplicano negli schermi ora in perfetta sincronia con i movimenti dei corpi, ora seguendone i movimenti con un leggero ritardo, ora anticipandoli, confondendo tra le due parti i ruoli di sorgente primaria.

Quando il vessillo rosso, elemento fortemente pittorico, viene issato dal giovane – fattosi soldato di un qualche medio evo –, un vento forte si alza, invade la scena e gonfia quel tessuto sanguigno anche negli schermi, squarciando di colore l'ambiente candido. Anche il vento, come il vapore e l'acqua prima, come il corpo del giovane, penetra i limiti dei dispositivi, supera le cornici, confondendo non solo i piani di realtà e finzione, ma anche i limiti tra oggetto ed immagine. Il montaggio video consente accostamenti rapidi di immagini diverse, evocando una simultaneità paradossalmente spezzata che è principio dello spettacolo: in *Tempesta*, tutto ciò che viene mostrato, benché si moltiplichi nei dispositivi, accade potenzialmente in uno stesso momento, che è il momento di un lampo, l'istante dell'immagine che folgora.⁸⁷ Se *Tempesta* è un atto di nascita dell'uomo al mondo, una sfida contro il *chaos* e una sorta di corsa contro la caducità del tempo e della storia, se tutto questo accade nel tempo di un lampo, la moltiplicazione della visione è anche esposizione di strati di senso. L'impossibilità di ridurre ciò che vediamo a un significato univoco, limite accolto dalla pagina efrastica, assume qui la concretezza della visione e assurge a principio creativo.

L'immagine incompleta dunque, spezzata dalla cornice, diventa caratteristica estetica di Anagor, funzione drammaturgica in qualche modo “denarrativizzante”, che poggia sul senso filosofico della tensione che intercorre tra corpo, immagine, visione, verbo. La cornice, come dispositivo efrastico, non può che estendere le proprie implicazioni anche sull'architettura drammaturgica nella sua complessità. Un impianto che segue le regole del montaggio per capitoli e la distribuzione delle immagini in cornici, dà alle drammaturgie, più che una forma narrativa, una forma di mappa o di

87 *Tempesta* è uno spettacolo che potrebbe essere pensato come un momento di composizione tra due lampi o tra il momento iniziale e quello finale dello stesso lampo. Leggiamo dal foglio di sala che introduce lo spettacolo: «*Tempesta* in origine significò momento del giorno, solo in seguito divenne condizione, stato atmosferico ed infine, in modo speciale, un tempo burrascoso e rovinoso. Ne “La Tempesta”, nel “Fregio” e in altri dipinti di Giorgione l'attimo fulmineo viene congelato nella rappresentazione naturale del lampo, dell'atmosfera e della luce di un Veneto che non ritornerà, catturato dallo sguardo che fissa la stagione e le fasi del ciclo di vita vegetale, sconvolto dal vento, saturato dalle buie nubi incumbenti».

atlante, una teoria di oggetti con una direzione.

Il Fregio è chiuso lì, dentro Casa Giorgione.

O forse lì soltanto è chiuso l'intonaco e l'ocra e la materia del colore.

Il resto è altrove.

Il Fregio per sua stessa natura sfugge.

Scorre.

*Come un nastro.*⁸⁸

Queste e quelle che seguono, dando respiro a queste riflessioni, sono parole dell'ultimo capitolo di *Rivelazione sette meditazioni intorno a Giorgione* (2009), dedicato al *Fregio Oracolare di Casa Barbarella*.⁸⁹ Questa lezione d'arte in forma teatrale, collaterale al progetto maggiore, *Tempesta*, è una discesa profonda nell'arte del maestro di Castelfranco che Anagor porta sottopelle, ma non è soltanto riflessione storico-artistica, retorica dello *story telling*, è anche e soprattutto una *summa* discorsiva e visiva di una poetica teatrale. Il fregio come principio ritmico: di visione, di scrittura, di rappresentazione.

Tra gli spettacoli di Anagor, *Lingua Imperii*, *Et manchi pietà*, *Virgilio Brucia*, *Santa Impresa* e *Rivelazione*, hanno struttura che allude chiaramente al principio del fregio: essi scorrono di capitolo in capitolo, di immagine in immagine, ma soprattutto di frammento in frammento. Non solo: ogni spettacolo scorre da e verso l'altro, il fregio si intreccia o si sovrappone ad altri fregi per creare una complessa poetica teatrale che *per sua stessa natura sfugge / scorre*. E che cosa sfugge in questa fuga dello sguardo?

Parlare di *ékphrasis*, dice Mengaldo, significa parlare della «traducibilità di ogni espressione umana»: ⁹⁰ da un lato il linguaggio letterario cerca di adattarsi a quello artistico-visivo; dall'altro ne riconosciamo la grandezza per essere libero di ricorrere a riferimenti completamente diversi. Ma Mengaldo ricorda che per Proust «dire una cosa è dire a cosa somiglia»: «perché, in due parole, la lingua umana è insieme più ricca e più approssimativa di quella, in particolare, pittorica». ⁹¹ L'*ékphrasis*, sia essa di parole o sia espressione retorica del modo in cui la visione si dà in ambito performativo, è una scrittura per approssimazione. Ma nell'approssimazione c'è l'enigma e

⁸⁸ Da *Rivelazione. Sette meditazioni intorno a Giorgione*. Testo di Simone Deraï e Laura Curino.

⁸⁹ I sette capitoli di *Rivelazione, sette meditazioni intorno a Giorgione* sono i seguenti:

I meditazione / il silenzio (la Pala di Castelfranco)

II meditazione / la natura umana (i ritratti)

III meditazione / il desiderio (la Venere dormiente di Dresda)

IV meditazione / il nemico (la Giuditta, Sanpietroburgo)

V meditazione / la battaglia (i Tre Filosofi, Vienna)

VI meditazione / il diluvio (la Tempesta, Venezia)

VII meditazione / il tempo (il Fregio oracolare, Castelfranco).

⁹⁰ P. V. Mengaldo, *Due riconoscizioni in zona di confine*, Parma, Monte Università Parma Editore, 2015, p. 11.

⁹¹ *Ibidem*.

nell'enigma, nella piega del nastro, c'è tutto ciò che *interessa*, vale a dire, seguendo l'etimologia, *tutto ciò che sta in mezzo*.

Come un nastro.

Non è un quadro. Non ha cornice. Ma come un film scorre in movimento.

Ha una direzione. Un passo. Un ritmo.

*Non è solo un'opera sul tempo. È anche un'opera nel tempo, con un tempo.*⁹²

Un fregio è, per certi aspetti, un'esplicitazione visiva di alcuni principi ecfrastici: l'immissione della temporalità nell'immagine, l'esplicitazione del movimento dello sguardo che scorre sull'immagine, un invito a seguire e riconoscere una storia che si dipana per frammenti sotto i nostri occhi, magari la nostra stessa storia, come accade ad Enea nel tempio di Giunone. È vero che il fregio non ha cornice, ma può accadere che esso porti in seno il principio della cornice e si distingua per metope.

Il *Fregio Oracolare o delle arti* per esempio è un fregio continuo, ma ha struttura pentapartita, suddiviso com'è da coppie di cartigli al centro dei quali è posto il profilo di un saggio ad accompagnare la visione in una sorta di percorso della conoscenza. Allo stesso modo Anagoor, nei montaggi drammaturgici, fa dialogare il principio del fregio continuo e quello delle metope incorniciate. Una teoria di oggetti, di dettagli di figure, di affreschi corali, di brani di storie, che si condensano in un percorso all'inseguimento di un preciso filo di Arianna.

Forse si srotolava docile alle briglie di chi l'ha dettato, lungo tutte e quattro le pareti del salone.

Così dal principio giungeva alla sua fine nel principio, danzando su struttura circolare.

Come il tempo, quando lo si immagina rotondo, di ciclo in ciclo tornare al principio dal suo fondo.

Puoi leggere così, come ti piace, ciclico o lineare, immaginando il tempo

L'unico sguardo possibile è una meditazione personale. Segreta e misteriosa.

Sono tutti strumenti di sapere, di conoscenza, d'azione, di tecnica e d'arte. Sapere, studio, esperienza sono i mezzi con cui conosciamo il mondo e con cui ci prepariamo ad affrontare le scelte, i bivi, l'ignoto.

*Ciascuno può cercare, in questa collezione di oggetti, il dettaglio in cui riflettersi oppure chiedersi: quali strumenti oggi incarnano noi stessi? il nostro sapere, il mondo che vediamo? Quali ci aiutano oggi a cogliere i segni di ciò che verrà?*⁹³

L'accesso al fregio, al suo mistero, è dunque una meditazione personale: dire che il teatro di Anagoor segue i principi del fregio significa dire che rende possibile rallentare lo scorrere dello sguardo e della visione, che ne domina per così dire le dinamiche per far soffermare su singoli

92 Da *Rivelazione. Sette meditazioni intorno a Giorgione*. Testo di Simone Deraï e Laura Curino.

93 *Ivi*.

dettagli. Infatti il fregio contiene il principio della scomposizione: benché lineare, si tratta comunque di una visione scomposta.

In *Rivelazione*, il dispositivo visivo è costituito da due grandi schermi, come due giganti dagherrotipi, vere e proprie cornici, di fronte ai quali due portavoce del collettivo condividono le sette lezioni/meditazioni su altrettanti nuclei artistici giorgioneschi. Le immagini, che appaiono sugli schermi, sono porzioni di opere di Giorgione che non vengono mai mostrate nella loro interezza: il racconto visivo fa di un'opera d'arte unitaria e completa ridotta in frammenti un discorso ecfrastico, scompone le immagini, lasciando vibrare particolari pittorici sui quali sosta l'occhio dello spettatore. Si rivelano e si mettono così in luce le dinamiche selettive di ogni sguardo su ogni oggetto, su ogni corpo, su ogni opera del passato, su ogni storia. Ci sono dunque le cornici, ma c'è anche la linearità del fregio continuo perché le immagini in *Rivelazione* mai si arrestano, scorrendo, una dopo l'altra, una nell'altra, di meditazione in meditazione.

Abbiamo detto che l'ékphrasis è una scrittura per approssimazione; esprimendo un'ovvia equivalenza, diremo che la visione frammentaria comporta una visione incompleta. La cornice, anche quando contiene un video, definisce un limite, risponde cioè alla volontà di dirigere lo sguardo su una precisa porzione dell'immagine. In *Rivelazione* la narrazione visiva è affidata a due schermi e non a uno solo per una scelta che non è soltanto estetica: come fossero due pagine di un libro con la rilegatura al centro, questa messa in scena bipartita mostra il limite della pagina visiva, il limite del fregio scandito in metope, la prima cellula di un ritmo: TA-TA. Lo spazio vuoto tra i due schermi, il levare del ritmo, il respiro dell'oscillazione, contiene un mistero: è il buio, l'enigma della scena teatrale. In quella piega, forse, le immagini hanno origine; in quel buio, in quel silenzio fuori dalle cornici, forse esse vanno a completarsi nelle menti degli spettatori.

Nella prima meditazione di *Rivelazione* sul silenzio, anche la *Pala di Castelfranco* appare appunto divisa: frammenti di trono e di corpo della vergine, il braccio che regge il bambino, la mano che poggia sullo scranno, le pieghe della veste, le tappezzerie damascate, la mano di San Francesco con lo stigma dei chiodi, pezzi di corazza specchiante del santo in armi, il vessillo, il maschio in rovina sullo sfondo, le figurine con lance e armature nel paesaggio, il fumo che sale dal villaggio, le cime azzurre delle Prealpi. Attraverso i due grandi schermi, come due grandi lenti d'ingrandimento, è offerto un irresistibile avvicinamento a dettagli dell'opera scelti. Nella scrittura ecfrastica, letteraria o visiva che sia, lo sguardo che descrive gli oggetti si avvicina o si allontana dai dettagli, che Daniel Arasse, a proposito dell'arte pittorica, definisce in questo modo:

La situation et le statut du détail dans le tableau de peinture en font, de ce point de vue, un double «emblème» du

tableau: emblème du processus de représentation adopté par le peintre et emblème du processus de perception engagé par le spectateur [...]. Le détail tend, irrésistiblement, à faire écart. Marque intime d'une action dans le tableau, faisant de lui-même signe à celui qui regarde et l'appelant à s'approcher, il disloque à son profit le dispositif de la représentation.⁹⁴

I dettagli hanno a che fare tanto con la storia della creazione dell'opera, quanto con la storia della ricezione dell'opera. Tra le righe si legge una riflessione sulla *distanza*: il dettaglio, per essere gustato, chiede allo sguardo del fruitore di avvicinarsi, trasgredendo in questo modo l'idea classica della visione complessiva. Arasse ricorda, per esempio, che «Schelling condamne, dans sa *Philosophie de l'art*, les travaux de certains Hollandais que l'on “croirait faits pour l'odorat car, pour reconnaître ce par quoi ils veulent plaire, il faut les approcher du visage comme des fleurs”».⁹⁵

Prima che i dispositivi tecnologici salissero sulle scene teatrali, alcuni dettagli previsti nelle drammaturgie potevano essere colti soltanto nella lettura o nelle parole di qualche personaggio che, ecfrasticamente, poneva l'accento su di essi. Nella pittura accade lo stesso: Arasse fa notare come certi dettagli (cita per esempio l'ombelico nel *San Sebastiano* di Antonello da Messina) si possano notare solo se l'opera viene fruita in un contesto diverso da quello in cui è inserita in origine. Di essi ci si può accorgere solo in “condizioni artificiali”, in un museo o in un laboratorio nel corso di un restauro. Questo aspetto, che potrebbe ridurre l'interesse del dettaglio ne confermerebbe invece l'importanza: le diverse fruizioni consentite dalle “condizioni artificiali”, infatti, sarebbero molto più simili alle condizioni in cui un pittore ha eseguito i dettagli del suo quadro, normalmente occultati dalle condizioni pubbliche in cui viene poi collocato. Potremmo quindi pensare che la scomposizione dell'immagine e il suo essere riprodotta in forma parziale risponda a una forma di aderenza al processo di creazione, a quella fase misteriosa durante la quale i *phantasmata* dell'artista prendono forma visibile.

I dettagli derivano da una selezione che compie il percorso dello sguardo nel prospettare (nel caso della creazione) o nel fruire (nel caso della ricezione) di una visione. Anche i narratologi si sono occupati del dettaglio parlando della prospettiva narrativa. Quando Genette parla del *modo* del racconto osserva che «le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails [...] et sembler ainsi [...] se tenir à plus ou moins grande *distance* de ce qu'il raconte».⁹⁶ Genette parla di *particolari* e non di dettagli. Proprio Arasse stabilisce una differenza tra questi due concetti: mentre il particolare è una piccola porzione di un'immagine che non deve distrarre dall'equilibrio d'insieme, contribuendo così a una narrazione complessiva, il dettaglio sembra staccarsi dalla narrazione in cui

94 Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, pp. 13-14.

95 *Ivi*, p. 233.

96 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 183.

è prodotto, sembra rendersi autonomo, isolarsi, sottraendosi a processi narrativi complessi per portare su di sé il peso di ulteriori ipotetiche narrazioni.⁹⁷ Le retoriche dell'ékphrasis accolgono il dettaglio.

La *Pala* in *Rivelazione* non si vedrà mai per intera; si vedranno dettagli, narrazioni laterali dunque e, eventualmente, il suggerimento di una ricomposizione possibile che può avvenire solo nella mente dello spettatore. Anche il testo, che accompagna le immagini durante la meditazione, nasce dall'ossessionante sguardo gettato su alcuni dettagli. Fissando lo sguardo sul giovane volto del santo in armi è suggerita, evocata la sofferenza che si cela dietro la commissione: la storia dolorosa di un padre, Tuzio Costanzo, che aveva perso il proprio figlio in battaglia, il giovanissimo Matteo che lui stesso, condottiero della Repubblica Veneta, aveva acconsentito a spedire contro Firenze nella guerra del Casentino. Tuzio per la morte di quel figlio, della stessa età di quel promettente artista di Castelfranco, dove i Costanzo avevano dimora, nella suggestione di Anagor, chiede a Giorgione un *sigillo*, un'immagine magica che faccia ritornare il figlio, almeno un po', in questo mondo. E Giorgione dipinge una Madonna col Bambino, alta, sul trono, che guarda in basso, verso il sepolcro freddo, buio e silenzioso di Matteo. Un dipinto rivoluzionario per tanti motivi, non ultimo per quella netta separazione tra mondi, di qua e al-di-là di quella netta cornice rossa, vero *limen* di una altra dimensione. Nella giovane vita del Cristo, raffigurato bambino, c'è già il seme della passione, della morte: tenerezza mescolata ad orrore, per una discesa agli inferi non solo cristiani, ma universali. Ogni frammento contiene qualche pezzo della storia dilaniante di un padre che perde il proprio figlio, una storia piccola e personale che contiene tutto il dolore che l'uomo può vivere, ma che non può sopportare, che non può dire, se non parzialmente, se non per frammenti.⁹⁸

“Può un uomo in armi vedersi in ginocchio col figlio stretto fra le braccia?”

Ritroviamo lo stesso principio in *Lingua Imperii*, uno spettacolo costellato di cornici:⁹⁹ nei due schermi più piccoli, i due ufficiali tedeschi, ritratti del potere nazista, animano, in tre momenti, la riflessione sul dominio linguistico di cui si è detto, senza trovare un punto di incontro. Benché

97 Scrive Arasse che il dettaglio è «un moment qui fait événement dans le tableau, qui tend irrésistiblement à arrêter le regard, à troubler l'économie de son parcours». Si veda Arasse, *Le détail*, op cit., p. 12.

98 È questa forse l'origine dello stile spezzato delle scritture che si fanno carico di un portato memoriale troppo doloroso. Nelle memorie della Shoah la cosa appare evidente e scrive Mengaldo: «È vero che si tratta di uno stile che caratterizza comunque le scritture diaristiche e memorialistiche, e a maggior ragione le testimonianze orali trascritte o elaborate; ma nelle memorie o anche nei diari dei forzati che vivono per la morte nei lager trae un'ulteriore ragion d'essere da quella estrema disgregazione della persona e della sua unità, da quell'azzeramento di ogni progetto che non fosse la mera sopravvivenza, avvinta ai singoli spezzoni di un'esistenza». Si veda: P.V. Mengaldo, *La vendetta è il racconto*, op. cit., p. 119.

99 Oltre agli schermi calati verticalmente sulla scena, due più piccoli e uno più grande, c'è la cornice orizzontale, la delimitazione del palco attraverso una sorta di tappeto, o di pedana (forse rasoterra) chiara, su cui si dispongono i corpi degli attori per dare luogo al loro universo visivo e narrativo. Quello spazio delimitato è l'arena del coro, un luogo orizzontale appunto, capace idealmente di contenere l'intero pubblico.

evidentemente il dialogo tra i due avvenga nello stesso salotto, le due cornici isolano gli uomini lasciando il vuoto al centro (Figura 16): è il vuoto dell'incomprensione e dell'incomunicabilità, ma è soprattutto la voragine buia in cui cadono i volti giovani di quell'umanità sofferente e morente che entra nei discorsi degli ufficiali solo per interessi linguistici o di dominio. È la ferita, indicibile e troppo dolorosa da guardare, inflitta dal potere.



Figura 16. Anagoor, *L.I. Lingua Imperii*, 2012

Dal buio tra gli schermi sembrano provenire anche gli aerei degli attentati dell'11 settembre, nel materiale video di repertorio (videoriprese e amatoriali, documenti televisivi) utilizzato nella quarta meditazione di *Rivelazione, Il nemico*. Contro il cielo azzurro si stagliano le immagini note delle Twin Towers del World Trade Center di New York, espressione della protervia economica dell'uomo occidentale. Una torre per schermo, una a destra e una a sinistra: TA-TA. La ferita è uno squarcio repentino. La prima ad essere colpita è la torre di sinistra: l'aereo solca lo schermo da destra, comparando dal vuoto tra i due schermi, come se il vuoto stesso lo avesse prodotto. Poi è colpita anche la seconda. E inizia il crollo. I due schermi si riempiono della caduta, di nuvole di macerie. Poi frammenti di reazioni scomposte per le strade: c'è chi fugge, chi si accascia, ci sono volti solcati da lacrime. La pietà si mescola all'orrore. Infine il vento provocato dal crollo, polvere e fogli di carta segnano il sollevarsi del turbine. Buio. Le immagini del crollo delle torri sono frammenti di morte e violenza che nel loro moltiplicarsi all'infinito hanno invaso, saturandolo, l'orizzonte del nuovo secolo:

Oggi, le immagini di violenza e barbarie organizzata sono legioni. L'informazione televisiva manipola a meraviglia le due tecniche del *niente* e del *troppo* – censura o distruzione da un lato, soffocamento da moltiplicazione da un altro – per ottenere i migliori risultati d'accecamento. Che fare contro questa doppia oppressione che vorrebbe alienarci con l'alternativa del *non vedere assolutamente nulla* o *vedere solo dei cliché*?¹⁰⁰

100G. Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, art. cit., p. 257.

In seguito a questa doppia oppressione, le immagini finiscono per ammutolirsi e, da questo silenzio, dall'impossibilità di ricondurre i frammenti visivi a un contesto narrativo più ampio, nasce quella confusione tra finzione e realtà che Marco Dinoi abbiamo visto aver spiegato così bene proprio in relazione a ciò che accadde l'11 settembre. La confusione di due paradigmi, il “sembra vero” e il “sembra un film”, rende il senso di quel diverso rapporto con il visivo che l'epoca contemporanea ha stabilito, in cui la finzione finisce per ergersi a modello interpretativo attraverso il quale leggere la realtà. I media sembrano «perdere il loro ruolo “mediatore”»: la “finestra sul mondo” tende a diventare *il mondo*, celando per esempio la particolarità e la parzialità del punto di vista».¹⁰¹

Quando Anagor porta l'immagine sulla scena e la inserisce nel suo sistema di cornici, ritorna all'immagine non perché essa diventi *il mondo*, ma per riconoscerne il potere costruttivo e distruttivo: l'immagine è sigillo per aprire varchi; è evocazione mentale di ciò che non può essere visto; è la risultante non visibile di senso provocato da coppie di immagini o frammenti accostati.

*Il Fregio è un messaggio cifrato: ci ammonisce che il tempo scade e che è bene farsi trovare pronti.*¹⁰²

Rivelazione si conclude con una meditazione sul *Tempo*, in cui il *Fregio oracolare o delle Arti* di Casa Barbarella è visto quasi nella sua interezza ma, in ogni caso, non in una visione immediata: il fregio in video scorre da destra a sinistra scivolando attraverso i due schermi, che ne rivelano mano a mano solo due limitate porzioni, come un nastro che passasse per tutta la sua lunghezza sotto due lenti. Il tempo di scorrimento è costante. Lo scorrimento da destra a sinistra ci concede di leggere la teoria di oggetti esposti come siamo abituati a fare nel leggere una scrittura, da sinistra a destra. Insistendo sul movimento (è il carrello della macchina che si muove, non lo spettatore, che seduto in teatro rimane fermo al suo posto) rivela l'andamento secondo cui questo particolare dipinto lungo dodici metri ed immobile deve essere letto dai propri fruitori: muovendosi fisicamente per poterlo leggere, percorrendolo. La sua linearità è ripartita in sezioni irregolari. I volti nei tondi tra le coppie di cartigli che separano le sezioni sono tutti voltati verso sinistra: guardano ciò che il fruitore dell'opera spostandosi verso destra si lascia alle spalle, guardano per così dire il passato; i loro occhi, privi del disegno della pupilla, sembrerebbero ciechi, cavi, come quelli delle maschere, come quelli delle maschere mortuarie degli antenati, come quelli delle larve e dei fantasmi, come quelle di chi è capace di vedere gli altri mondi ed entrare in contatto con il passato, come l'aedo, il poeta. Solo l'ultimo volto riproduce il profilo di un uomo (con l'occhio non cieco) che guarda verso destra: verso il futuro? Lo scorrimento del fregio nel video di *Rivelazione* si arresta solo quando

101M. Dinoi, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Firenze, Le Lettere, 2008, p. 22.

102Da *Rivelazione. Sette meditazioni intorno a Giorgione*. Testo di Simone Derai e Laura Curino.

appaiono i due ultimi cartigli: un cartiglio della coppia ora immobile per ciascuno schermo. Sullo schermo di sinistra quello che recita “SI PRUDENS ESSE CUPIS IN FUTURA PROSPECTUM INTENDE”, su quello di destra il cartiglio vuoto, la tabula rasa. Il tondo con il profilo volto a guardare il futuro, il volto non cieco che guarda la tavola vuota, cade, nell’installazione video, nello spazio vuoto tra gli schermi. Lì metaforicamente dobbiamo posizionarci noi spettatori, noi uomini, noi singoli individui, e se desideriamo essere saggi, dobbiamo volgere uno sguardo prospettico allenato alle cose future. È un appello diretto allo spettatore che viene chiamato in causa quando si tratta di guardare al fondo delle cose.

Il fregio in *Rivelazione* è visto quasi nella sua interezza, dicevamo, perché lo scorrere del video si arresta in realtà prima che sia visibile l’ultima sezione dell’affresco. Nell’ultima porzione, compaiono come ultimi oggetti di questa teoria gli strumenti di un medico alchimista dopo essere stati anticipati da quelli del pittore: il disegno, la prospettiva, i pennelli, l’arte di dare figura alle cose del mondo è associata alla medicina, al rimedio magico. Le piccole medaglie, con le quali si conclude questa processione di oggetti del sapere e del fare umani, sono *sigilli*, artefatti di piccole dimensioni da indossare o tenere con sé come amuleti, sui quali erano incise immagini cui si attribuiva un potere curativo. Nella temperie millenaristica veneziana del periodo a cavallo tra il XV e il XVI secolo essi erano richiestissimi al medico-mago, che li produceva secondo la necessità della persona da curare. All’*imago* è dunque assegnato un valore di riparazione, protezione e cura elevatissimo e potente. E l’arte è dunque un’arte magica, capace di rimediare e ri-cordare (con la particella riflessiva del volgersi verso il proprio cuore). Non semplice riproduzione delle figure del mondo ma vero e proprio contatto con lo spirito delle cose, con una dimensione dell’essere che supera il limite concesso agli uomini, dove lo strappo è ricucito, dove corpo ed immagine che lo riproduce coincidono, così come nelle formule magiche coincidono il corpo e la parola che lo descrive. La visione e lo sguardo prospettico cui allude Giorgione sono dunque insieme quelli dell’aedo cieco e quelli del profeta capaci di avere visioni che sono contatto concreto con tutti i tempi, passati, presenti e futuri. L’artista che vede sarà in grado di condurre lo sguardo degli altri uomini, muoverli, commuoverli, scuoterli, allertarli, consolarli.

Il Fregio invita il genere umano, ad allenare la capacità di scelta, ad usare il libero arbitrio per resistere agli attacchi del destino, ad esercitare lo sguardo prospettico, per guardare alle cose future e cercare una via d’uscita a sconvolgimenti così gravi. E chissà che la via non possa essere offerta proprio dall’arte. Un’arte rinnovata e magica. Per tracciare od incidere sulla tavola bianca immagini con il potere di curare / sanare il mondo, nostro, con amore, quello minuscolo, che ci lega al tutto per necessari invisibili legami.¹⁰³

103Ivi.

Dopo il crollo delle torri gemelle, nella quarta meditazione, il montaggio video aveva lasciato il passo ad un'apparizione di straordinaria bellezza: gli schermi erano stato illuminati da due frammenti della *Giuditta* dell'Hermitage, in un movimento verticale dal basso verso l'alto (in netto contrasto con il movimento di rovina delle immagini precedenti) seguendo rispettivamente la spada su cui si appoggia la vendicatrice e la parte destra del corpo di Giuditta, dalla testa di Oloferne, che marcisce verde a terra, fino al volto della giovane vedova che dall'alto lo fissa mentre lo calpesta.

*Eppure c'è un modo per ribellarsi all'insano desiderio, resistere alla corruzione, dare battaglia al Chaos. Nasce di dentro una forza vendicatrice, un argine all'orrore, la mano armata di un'eroina, la bellezza pura che stronca Oloferne, mozzando con la spada il capo al Marcio.*¹⁰⁴

È ancora una volta il poeta che taglia la testa a Medusa, che guarda oltre quella maschera, giù, nelle profondità del suo sguardo.

Il procedere del fregio è dunque come un labirinto che si dispiega nel momento in cui viene percorso. Il labirinto, marchio della fabbrica di Mariano Fortuny, è ciò che affronta il teatro di Anagor: nelle pieghe dell'immagine, nella trama d'oro di cui è intessuta l'icona, seguendo gli intrecci di danze e memorie, entrando nelle ferite del senso, lasciandosi a propria volta ferire.

Il teatro di Anagor è un teatro di montaggio, di fuga dal logico concatenarsi di cause e di effetti superficiali, alla ricerca delle cause profonde; anche se i temi che affronta nascono da vere e proprie narrazioni, la scena ospita una costellazione di storie possibili, alle quali allude soltanto, in forma di fregio spezzato. Il montaggio, in questo senso, è metodo compositivo dei *Passages di Parigi* di Benjamin, così come lo era stato delle tavole di *Mnemosyne* di Warburg. Anello di congiunzione, con questo teatro, è il comune interesse per quella memoria inconscia che può fuoriuscire lì dove le tessere del montaggio si incontrano, avvicinando mondi e definendo distanze. Scrive Didi Huberman:

*Il montaggio sarà precisamente una delle risposte fondamentali a questo problema della costruzione della storicità. Proprio perché non è orientato semplicemente, il montaggio sfugge alle teleologie, rende visibili le sopravvivenze, gli anacronismi, gli incontri di temporalità contraddittorie che riguardano ogni oggetto, ogni avvenimento, ogni persona, ogni gesto. Allora, lo storico rinuncia a raccontare "una storia" ma, così facendo, riesce a mostrare che non c'è storia senza tutte le complessità del tempo, tutti gli strati dell'archeologia, tutte le punteggiature del destino.*¹⁰⁵

104Ivi.

105G. Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, art. cit., p. 250.

Conclusione: Dedalo e l'immagine interrotta. L'inesprimibile dolore nel teatro di Anagoor

Enea, nel VI libro dell'*Eneide*, sbarca alle spiagge Euboiche di Cuma, in Campania. Mentre i suoi uomini si danno da fare per allestire il campo, egli si incammina verso il tempio di Apollo, che sorge in una posizione elevata, nel bosco sacro di Trivia. È lì che riceverà il responso oracolare della Sibilla ed è da lì che accederà al regno dei morti.

Accompagnato dal fido Acate, egli giunge dunque a quel tempio ornato d'oro (*aura tecta*)¹⁰⁶ e il suo sguardo, come già era avvenuto nel tempio di Giunone a Cartagine, si arresta ad ammirare una narrazione visiva, scolpita sulle soglie. Fu Dedalo, in fuga da Creta, ad erigere ad Apollo quel tempio immenso e a decorarne le porte con frammenti della storia che aveva vissuto: c'è Androgeo trafitto, quel giovane figlio di Minosse e Pasifae ucciso da Ateniesi e Megaresi; c'è l'allusione alla folle richiesta di sette giovani e di sette fanciulle vergini da dare in pasto al Minotauro, che Minosse impose agli Ateniesi per placare il suo animo. *Contra* (di fronte), Dedalo aveva poi scolpito la terra di Cnosso, riassumendo per figure i fatti principali che avevano coinvolto l'isola: *hic* (qui) il crudele amore del toro, a cui Pasifae soggiace con l'inganno, e il mostro biforme, il Minotauro, che nasce da quell'amplesso, *Veneris monumenta nefandae* (memoria di un'infame passione).¹⁰⁷ *Hic* (qui) Dedalo rappresenta la sua enorme fatica: quell'*inestricabilis error* (l'intrico che non si sgroviglia), il labirinto, e quel filo che, impietosito, l'abile artefice aveva consegnato ad Arianna, la figlia del re, innamorata di Teseo, perché l'eroe ateniese ne uscisse vivo.

Sulle soglie dorate del tempio di Apollo buona parte della mitologia cretese è rappresentata per frammenti. Conclude Virgilio:

Tu quoque magnam
partem opere in tanto, sineret dolor, Icare, haberes.
Bis conatus erat casus effingere in auro,
bis patriae cecidere manus.

E in un'opera simile,
Icaro, avresti gran spazio anche tu – lo accordasse il dolore.
Due volte aveva provato a effigiarne nell'oro il cadere,
due volte cadde la mano del padre.¹⁰⁸

106*Eneide*, VI, v. 13.

107*Ivi*, v. 26.

108*Ivi*, vv. 30-33.

Pochi versi, a conclusione di un'ékphrasis, a descrivere qualcosa che non c'è: Icaro e il suo volo mortale, dal vuoto del cielo azzurro al mare, non vengono rappresentati da Dedalo. Il dolore è troppo forte e nonostante due volte il padre abbia cercato di ritrarre il figlio, per due volte la sua mano cade, incapace di dar corpo scultoreo a quell'immagine mentale. L'interruzione del racconto coincide con l'interruzione della rappresentazione: nel dolore di un padre dinnanzi alla morte del proprio figlio si scopre l'abisso dell'ineffabilità. Ciò che non può essere rappresentato, a cui le parole alludono, sottintendendone la carica emotiva senza poterle dare completa espressione, è il dolore straziante dell'uomo. Il grido si soffoca e solo la visione interiore, quell'immagine di Icaro che ciascuno può evocare dentro di sé, in un'esperienza di visione profondamente intima, è chiamata a dargli voce. Virgilio, in quest'episodio quasi speculare a quello con cui abbiamo aperto il capitolo, non riporta gli effetti dell'ékphrasis sullo spettatore, ma riporta i limiti dell'ékphrasis: la parola sostituisce la porzione di bassorilievo che ci sarebbe dovuta essere, ma lo fa esprimendo l'impossibilità di dar forma d'immagine a un dolore che l'uomo non può sopportare. Anche la parola, di fatto, si tace. Dopo un crescendo di situazioni infauste e drammatiche, nell'interruzione e nel silenzio finali, Virgilio riconosce la grandezza dei sentimenti dell'uomo e la fallibilità di un'arte che si dà per approssimazione. Nel mostrare i limiti della poesia, Virgilio fornisce la chiave per accedere all'enigma tragico sotteso all'intera sua opera: una sofferenza indicibile, al di là della superficie preziosa dell'epos, poema per un popolo e per un impero nascente, va scovata nelle pieghe del testo, in ciò che non si dice o non si mostra.

Dunque il poeta fa coincidere in un punto solo, nel vuoto di un'assenza (Icaro), l'interruzione del fregio lasciato inconcluso da Dedalo e l'interruzione dello sguardo di Enea richiamato perentoriamente dalla Sibilla ed invitato a proseguire nel suo cammino: "*Non hoc ista sibi tempus spectacula poscit*".¹⁰⁹ Nel suo rimprovero, la sacerdotessa di Apollo usa proprio quel termine, *spectacula* (rappresentazioni), alludendo forse al fatto che quell'opera dispiegatasi sotto gli occhi di Enea, sulla quale l'eroe fissa il suo sguardo, ha la forza e il movimento di una rappresentazione drammatica: all'interruzione del fregio corrisponde il buio in sala.¹¹⁰

Nei momenti in cui il dolore è maggiore, impossibile da dire a parole, anche l'immagine, quando si mostra, si dà come immagine evanescente. In questo caso, Icaro ecfrasticamente non viene mostrato, ma alludere alla sua vicenda significa comunque evocarne il *phantasma* e l'espressione a cui Virgilio ricorre, ricalca esattamente quella che egli utilizza per descrivere altri incontri con altre immagini vane:

¹⁰⁹*Ivi*, v. 37: «Non è star qui ad osservare, che il tempo presente richiede».

¹¹⁰Analogamente, in *Et manchi pietà* lo stupro di Artemisia è mostrato e insieme sottratto alla vista: le immagini della violenza scorrono in rigoroso silenzio (unico momento dell'intero concerto in cui la musica lascia spazio totale alle immagini) ma la visione appare immediatamente parlata: ripetuti cut a buio impediscono di vedere, come in un processo di rimozione.

*Bis conatus erat casus effingere in auro,
bis patriae cecidere manus.*

Due volte aveva provato a effigiarne nell'oro il cadere,
due volte cadde la mano del padre.

I versi ricordano infatti il vano abbraccio tra Enea e l'ombra di Creusa, nel II libro, o lo stesso vano abbraccio tra Enea e l'ombra del padre Anchise del VI libro, due episodi per i quali Virgilio usa le stesse parole, ricorrendo a un *tòpos* formulare che da Omero giunge almeno fino a Tasso.¹¹¹

*Ter conatus ibi collo dare braccia circum;
ter frustra compressa manus effugit imago,
par levibus ventis volucrique simillima somno.*

Li per tre volte tentai di cingere il collo abbracciandolo;
e per tre volte, afferrata, sfuggì fra le mani l'immagine,
pari ai venti leggeri e assai simile al sonno fugace.¹¹²

Nel triplice abbraccio l'immagine fugge dalle mani: i morti non gettano ombre, sono ombre.

L'operazione di Dedalo sarebbe stata, ci fosse riuscito, ancora più forte: richiamare, in un ritratto, l'ombra del figlio morto. Se non fosse che il rapporto tattile con l'immagine, nel suo caso, non solo si rivela fallimentare, ma è, di fatto, irrealizzabile. Lo strazio non può essere rappresentato visivamente e, al pari, la parola è inefficace, sempre approssimativa, quasi rispettosamente enigmatica. Il fregio si arresta sull'orlo di una delle sue stesse pieghe e vi precipita nascondendo le parti più intollerabili dell'immaginario di cui è veicolo.

L'estremo dolore, espresso in un vuoto silenzioso, dice implicitamente di un'assenza, alludendo alla potenza della morte e, quindi, ad una dimensione altra, segnata da un limite invalicabile, l'aldilà, un mondo sconosciuto ed inaccessibile al vivente.

Nel caso dell'arte di Dedalo, ci si scontra con un caso raro, nell'epica, in cui l'uomo rinuncia a un sigillo che lo metterebbe in comunicazione, anche solo parziale, con l'aldilà. Sembra quasi che Virgilio, mettendo per un momento da parte il sacro, si ancori all'uomo che, fragile, crolla dinnanzi

¹¹¹Nell'*Odissea*, quando Ulisse scende nell'Ade si racconta che per tre volte cerca di abbracciare la madre, ma invano (*Odissea*, XI, vv. 206-208); celebre è poi la ripresa dantesca quando racconta del tentativo di abbracciare l'anima di Casella (*Dante, Purgatorio*, II, vv. 76-81); ricorderemo infine che nella *Gerusalemme liberata* il *tòpos* del triplice abbraccio sopravvive ma in altra forma: durante il duello tra Tancredi e Clorinda, il Tasso ricorre a quell'immagine, mutandola di contesto e rendendola quasi prefigurazione della morte di lei: «*Tre volte il cavalier la donna stringe / con le robuste braccia, ed altrettante / da que' nodi tenaci ella si scinge, / nodi di fer nemico, e non d'amante*» (*Gerusalemme liberata*, 12, 54, vv. 1-4).

¹¹²*Eneide*, II, vv. 792-794 e VI, vv. 700-702.

alla morte di un figlio: in questo senso il messaggio è e sarà sempre universale.

Il grande poeta insegna qualcosa sul genere dell'ékphrasis: il rapporto che l'uomo stabilisce con l'immagine attraverso la parola, o con il linguaggio attraverso l'immagine, è il rapporto di una tensione che nasce da uno sguardo personale sul reale, frutto di smontaggio e rimontaggio, per cercare di comprendere anche solo piccoli dettagli, piccoli frammenti di un orizzonte infinito, per il bisogno di entrare negli interstizi di ciò che è dato ma che sfugge, di dire l'indipinto e guardare dietro la maschera o, in questo caso, per urlare il proprio dolore, nell'incapacità di esprimerlo.

L'ékphrasis – che abbiamo trattato come tecnica di slittamento tra generi e nature diverse degli oggetti descritti, traduzione possibile di ogni espressione umana – si mostra infine nuda: essa non è mai un'operazione puramente mimetica, ma restituisce sempre uno sguardo parziale sul mondo.

Il linguaggio teatrale di Anagor si arricchisce continuamente di immagini, che sprigionano visivamente o che sono evocate per mezzo della parola, e che rimandano allo strappo più straziante, il dolore per la perdita, la fragilità dell'esistenza, la morte; che sia questo lo spaventoso luccichio dietro il buio cavo dello sguardo di Medusa che impietrisce, sembra dichiararlo palesemente *Il Palazzo di Atlante, mise en scène* dell'opera barocca di Luigi Rossi.¹¹³

Nell'*Orlando Furioso*, dal cui celebre episodio il libretto di Giulio Rospigliosi è tratto, Atlante è un mago pagano che alleva Ruggiero come fosse suo figlio e che, per evitarne la morte predetta dalle stelle, tiene prigioniero il ragazzo in un castello incantato, un labirinto in cui precipitano anche gli altri giovani del poema (Orlando, Bradamante, Angelica...). I giovani cavalieri, entrando nel *palagio*, vedono materializzarsi davanti agli occhi gli oggetti che desiderano, senza riuscire mai ad afferrarli, magneti infinito che li attrae lontani dalla guerra e dalla morte, per sempre giovani, per sempre vivi, ma come in stallo. È l'incantesimo del mago Atlante che, per proteggere Ruggiero, trattiene nel castello i cavalieri, impedendo loro di tornare in battaglia, rendendoli prigionieri dei propri sogni che assumono la forma di vane immagini, di specchi, di doppi, di simulacri e fantasmi. Il Palazzo è manifestazione stessa di Atlante, architettura di pietra, che è rappresentazione di un dolore pietrificante: quella di un padre che teme di perdere il proprio figlio. Un padre che vorrebbe congelata per sempre la vita del figlio, come un'effigie o una statua, pur di scongiurarne la scomparsa. L'orrore per la morte porta paradossalmente a scegliere per il proprio caro proprio quelle caratteristiche di fissità e freddezza insite nel corpo morto. Quando però Astolfo, con il suo corno magico, desta gli eroi stregati incitandoli alla ribellione, questi escono in rivolta dal palazzo,

¹¹³Lo spettacolo ha aperto il programma della 64a edizione della Sagra Musicale Malatestiana, antica e prestigiosa rassegna musicale. *Il palazzo di Atlante*, dall'azione in musica *Il palazzo incantato* di Luigi Rossi con libretto di Giulio Rospigliosi, futuro papa Clemente IX, è una produzione teatrale dedicata alla musica barocca, con esecuzione di un'opera rara del 1642, in prima esecuzione in tempi moderni, affidata al gruppo strumentale Sezione Aura, guidato dal violinista Luca Giardini.

scegliendo la vita e andando di fatto incontro alla morte: le illusioni trattenevano in una non-vita i giovani guerrieri, l'uscita dall'incantesimo comporta l'accettazione della fine.

Atlante come Dedalo, due padri, entrambi artefici-architetti (non solo metaforicamente), e Ruggiero come Icaro, due figli. Atlante per proteggere Ruggiero dalla morte lo chiude in un palazzo-labirinto privandolo della libertà; Dedalo, per dare libertà a Icaro, inventa una soluzione di fuga, dopo che insieme al figlio era stato chiuso nel labirinto da lui stesso progettato per evitare che il segreto del suo intrico venisse svelato. Sono dunque due spinte uguali e contrarie quelle dei padri, scelte tragiche ma dettate dall'amore; ad essere comuni sono gli esiti: l'ebrezza della giovinezza, l'anelito di libertà condurranno Icaro e poi senz'altro Ruggiero alla morte; l'amara consapevolezza che la vita è intrecciata alla morte e che il desiderio e il compimento dell'una implica l'accettazione dell'altra. Al centro di queste vicende, in cui le tensioni del tragico si dilatano nell'èpos, c'è sempre la grande questione verso cui precipita la ricerca del teatro di Anagoor: l'immagine sulla soglia, l'immagine come soglia, varco tra due mondi, e l'arte come tensione, in parte per trattenere ciò che sfugge, in parte per richiamarne il volto, in parte per affermare l'amara constatazione della separazione.

Il cantiere del Teatro Galli di Rimini in restauro diviene dunque per Anagoor la fabbrica stessa del Palazzo di Atlante: è la soglia in costruzione (o in via di distruzione, a seconda che si immagini il principio dell'illusione o il suo definitivo disfacimento) tra due mondi, una dimensione sospesa tra la vita e la morte, un luogo che ospita il varco, lo spazio a cui si affaccia un volto perduto: è il palazzo abitato da fantasmi, memorie, sogni, inganni e più si penetra in esso più si rimane colpiti dall'incantesimo. Nel vestibolo del teatro, prossimo all'uscita nel mondo reale e quindi così prossimo alla morte, sono proiettati i volti di giovani defunti. Più di trenta volti fotografati ancora sporchi del sangue rappreso sulle ferite e della polvere in cui sono stati abbandonati: giovani caduti andati incontro al loro ultimo destino dei quali non restano che i nomi, lista funebre a memoria perenne di giovani vite spezzate che eccheggia senza principio né fine nel pozzo profondo della doppia e maestosa scalinata che conduce al piano superiore: Orlando, Ruggiero, Ferrau, Brandimarte, Iroldo, Prasildo, Marfisa... Ultimo eterno appello, rassegna che non ha più risposta.

Al primo piano del teatro, nella sala dorata del ridotto, come in uno strano rito funebre al rovescio, la musica e il canto restituiscono voce a quei corpi inerti, seminudi e concreti, distesi a terra al centro dello spazio sotto sudari di garza bagnata, simulacri chiamati alla vita dalle voci/soffio che i cantanti donano loro: corpo e parola si chiamano a vicenda, tendono le braccia l'uno verso le altre.

L'abbraccio è illusorio, la presenza e-vocata dal canto è effimera. Sul fondo della scena, un'imponente cornice proietta video-ritratti degli stessi giovani non più feriti, non più immobili nella morte e nello scatto fotografico, ma semi-immobili, in posa come per un annuario scolastico,

puliti, pettinati, vestiti a festa e respiranti. Le foto dell'annuario coincidono con un catalogo di morti: ritratti che illudono di trattenere alla vita. Ogni immagine vitale contiene un preludio d'addio; in ogni respiro c'è il senso della fine, una lacrima che scende. E la cornice che racchiude il volto in movimento, esalta il senso costrittivo della prigione.

Se le fotografie statiche del vestibolo ritraggono la morte dei caduti, secondo un percorso inverso rispetto alla consequenzialità di questo mondo, le immagini video prendono vita al piano superiore. Ma il Palazzo di Atlante è un incantesimo illusorio: il risveglio alla vita si accompagna alla ribellione, alla distruzione dell'illusione e quindi alla resa alla fine prefigurata dai ritratti di morte del piano inferiore, che lo spettatore incontrerà nuovamente uscendo dal cantiere e tornando nel mondo reale, abbandonando il teatro: nel mito barocco la vita e la morte si inseguono secondo una dinamica circolare che occupa spazi, tempi e esposizioni visive differenti.

Nella scena del suo risveglio, Ruggiero cerca l'immagine vana di Bradamante: la tensione del desiderio, quella gioia improvvisa che suscita la vista dell'amata, si rovescia in un attimo, colto il diniego di lei, nella lacrima fredda del lamento per un fantasma:

*Oh quanto è vero, oh quanto,
che purtroppo han vicini
i lor dubbi confini,
il riso e il pianto.
Quando sperai gioire
non son lungi al morire.
Quando sperai godere il bel semblante
privo di lui rimango;
trovata Bradamante sperai conforto e piango.¹¹⁴*

Ognuno degli inseguimenti d'amore frustrato che costituiscono lo schema sempre identico della trappola di Atlante, è emblema della condizione stessa di Atlante. Il desiderio e il dolore della perdita coincidono: quell'immagine vana è ancora sulla soglia, tra la somma gioia e l'abisso del dolore. L'uomo, nei limiti della sua arte e del suo canto, è incapace di dire dell'uno e dell'altro estremo e può soltanto, a sua volta, raccontare di quel limite dove sono dubbi i confini tra il riso e il pianto. Amaro e disperato dominio dell'ékphrasis.

L'immagine, secondo Atlante, è un mezzo per tenere in vita il giovane guerriero, in quella continua tensione dolorosa alimentata dal desiderio; l'immagine, per Dedalo sarebbe stata un modo per richiamare alla vita, un'ultima volta, l'amato Icaro. Ma quando il carico di dolore è troppo grande e

114Recitativo di Ruggiero, *scena IX*.

l'uomo si scontra con i suoi limiti umani, le mani cadono senza nulla scolpire, le braccia tre volte tentano di trattenere l'immagine senza riuscirvi e non rimane che dire questo, per dire ciò che manca.

Nella poetica teatrale di Anagor, ricorrendo alle possibilità dell'*ékphrasis*, *simulacra inanes* sono presentati mediante immagini o evocati per tramite della parola: segno pregnante, in scena, sono volti, occhi che fissano ora il vuoto, ora lo spettatore, attirandolo nel buio verso cui sono essi stessi risucchiati, lasciando alla visione mentale reminiscenze tremende, non rappresentabili. Le immagini si spezzano, si ricompongono, visivamente o a parole, sempre sulla soglia di due mondi: visibile e invisibile, realtà e immaginazione, concretezza e proiezione, dicibile e indicibile.

Le grandi cornici verticali della scena di Anagor, su cui affiorano le immagini di questo teatro del *limen*, appaiono dunque più come immense steli funerarie, che come schermi da proiezione, oggetti scultorei con un peso ed uno spazio, prima che superfici piatte e prive di ingombro, degli arcaici segnavarco, corpi geometrici in sostituzione di corpi scomparsi, che sembrano richiamare il potere dell'antico *kolossòs*, simulacro di pietra capace di fare le veci dell'assente, corpo tridimensionale pieno in luogo di una mancanza, di un vuoto, di un foro, di un varco, di una porta tra questo mondo visibile e il dominio invisibile dell'aldilà, superficie materiale su cui può riapparire l'*imago* scomparsa.¹¹⁵

L'immagine, funzionando come punto di passaggio tra la vita e la morte, appare sulla soglia tra questi due mondi ed è in tensione tra due tempi: la speranza di un ritorno alla vita e l'attesa della vera fine.¹¹⁶ Poiché il ritratto fa parte della persona, ricorda Bettini, esso «entra facilmente in serie

115Il *kolossòs* tiene aperto il contatto tra il mondo dei morti e quello dei vivi, tra due temporalità, un prima e un dopo che si fanno sintesi visiva in un'immagine che si istituisce come sorta di doppio: «Il doppio è una realtà esterna al soggetto, ma che, nella sua apparenza stessa, s'oppone, per il suo carattere insolito, agli oggetti familiari, allo scenario consueto della vita. Esso si muove su due piani contrastanti ad un tempo: nel momento in cui si mostra presente, si rivela come qualcosa che non è qui, come appartenente a un inaccessibile altrove. [...] Ma, sia esso di pietra o di cera, faccia risalire alla luce del giorno l'ombra del morto o spedisca fra le ombre quelli che vivono alla luce, il *kolossòs* realizza sempre, in quanto «doppio», il collegamento dei vivi col mondo infernale. Tuttavia si presenta una difficoltà: come può una pietra, modellata e collocata dalla mano dell'uomo, assumere un significato di «doppio» che la imparenta a dei fenomeni psichici incontrollabili e misteriosi come la figura di sogno o l'apparizione soprannaturale? [...] La risposta deve essere cercata nelle rappresentazioni religiose che danno alla visione del mondo dei Greci, attraverso il gioco delle corrispondenze e delle opposizioni ch'esse stabiliscono fra i diversi aspetti del reale, i suoi caratteri specifici. Come ogni segno, il *kolossòs* rinvia ad un sistema simbolico generale, dal quale non lo si può separare. È solo nell'ambito di questa organizzazione mentale d'assieme ch'esso può apparire in stretta affinità con la morte e coi morti. [...] Che la morte si apparsa come una pietrificazione dei vivi, risulta da una serie di indizi: Pindaro per esempio usa l'espressione *lithinos thánatos*, «la morte di pietra». Certo, la trasformazione del corpo vivo, flessuoso, animato e caldo, in cadavere rigido, muto e ghiacciato permette di cogliere di primo acchito questi rapporti simbolici». Si veda Jean Pierre Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci*, op. cit., pp. 348-353.

116Si veda M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, op. cit., pp. 25-38.

con l'ombra corporea, con la *psyché* del revenant». ¹¹⁷ Allo stesso modo Anagoor fa accadere nel nuovo palazzo di Atlante una magia temporale che emana dal ritratto: il defunto ritorna da un mondo altro per manifestarsi ai viventi sotto un'apparenza che è sì umana ma, allo stesso tempo, fantasmagorica.

I ritratti fotografici presenti nel vestibolo del Teatro Galli sono una cruda eccezione nel teatro di Anagoor. Se l'immagine semi-immobile dei ritratti a video allude soltanto alla fine, qui, in questi scatti fotografici, la fine è mostrata nella crudele rigidità di quei corpi immobili, insanguinati ed imbrattati. Dinnanzi alla fissità, alla staticità di quelle 'immagini, diapositive tutte uguali per composizione, come appartenessero all'archivio di un anatomopatologo o ad un obitorio, è però ancora il dispositivo teatrale, con la sua possibilità di sottrarsi alle regole del reale e di far seguire alla morte – spazialmente e temporalmente – illusioni di vita, ad assumere la fluidità del tempo circolare del mito.

Rispetto al quadro, Benjamin lo aveva sottolineato, la fotografia cristallizza un momento che è senz'altro stato un momento di realtà, sul quale si sofferma lo sguardo dello spettatore quasi a voler cogliere un residuo vitale che tale rimarrà per sempre. ¹¹⁸ E se la fotografia ritrae dei morti si crea un cortocircuito perché il momento di realtà non è più legato alla vita, ma al momento della morte. Però se tale fotografia è inserita nel dispositivo teatrale, e la foto stessa rivela nel dettaglio la messinscena ed il trucco, essa va letta all'interno di un contesto di finzione, che mostra il limite di ogni rappresentazione e, allo stesso tempo, lo supera. È lo stesso principio che governa *Et manchi pietà*, lì dove la finzione si espone e i livelli di finzione si sovrappongono. Faremo nostre le parole di Brecht, che lo stesso Benjamin prende in prestito: «meno che mai una semplice “restituzione della realtà” dice qualcosa sopra la realtà. [...] Si tratta dunque effettivamente di “costruire qualche cosa”, qualcosa di “artificioso”, di “predisposto”». ¹¹⁹

Ancora rientriamo nel dominio dell'ekphrasis: non pura *mimesis*, ma uno sguardo ad arte che indica il limite stesso dell'arte.

Tra i giovani morti che introducono al *Palazzo di Atlante*, qualcuno ha gli occhi ancora aperti: sono occhi vacui e velati di polvere. Nessuno guarda direttamente lo spettatore. Al piano superiore invece, laddove il ritratto in video mostra gli stessi ragazzi, puliti, eleganti e respiranti, lo sguardo, sovente, si rivolge direttamente allo spettatore, includendolo in quella tragedia, quasi implorando la

¹¹⁷Ivi, p. 57.

¹¹⁸Scrivo Benjamin: «L'osservatore sente il bisogno irresistibile di cercare nell'immagine quella scintilla magari minima di caso, di *hic et nunc*, con cui la realtà ha folgorato il carattere dell'immagine, il bisogno di cercare il luogo invisibile in cui, nell'essere in un certo modo di quell'attimo lontano si annida ancora oggi il futuro, e con tanta eloquenza che noi, guardandoci indietro, siamo ancora in grado di scoprirlo». W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012, p. 229.

¹¹⁹Ivi, p. 243.

liberazione da quel confino; sono pupille vive, e le ciglia sbattendo liberano gli occhi gonfi di pianto dal peso delle lacrime: in questa vana attesa, si compie la lunga durata della posa video. L'osservatore è disorientato, constata la morte, benché percepisca la vita e, imponendo una vera esperienza di dolore, l'immagine apre il varco tra due dimensioni, mette al cospetto di presenze e potenze:

*Mi fanno paura le fotografie, i ritratti. C'è sempre nei ritratti un che di morto, postumo, sepolto. Somiglianza, copia, specchio di una persona umana, ma terribile meraviglia di veder fissata la metamorfosi costante del divenire in una forma ormai conchiusa e definitiva...*¹²⁰

Sono parole tratte ancora una volta da *Rivelazione* e ad esse aderisce la poetica di Anagoor, oscillando sempre tra la seduzione e il terrore della fissità: «ciò che serve per svelare, serve anche per occultare»,¹²¹ esattamente come la maschera della Gorgone. E in Anagoor la battaglia contro questo mostro non cela/rivela soltanto l'orrore per l'ingiustizia della morte in sé. Anagoor ingaggia una lotta per dis-velare quella morte che si carica di ulteriore ingiustizia: quella inflitta e perpetrata con violenza.

In parallelo al catalogo del *Palazzo di Atlante*, un'intesa galleria di volti scorre in *Lingua Imperii*, apparendo sulla grande stele verticale che fa da fondale alla scena. Sono volti di giovani imprigionati, limitati, deumanizzati da elementi metallici che ingabbiano ora una guancia, ora la mandibola, ora il setto nasale, che serrano le labbra e mutilano gli orecchi. Le espressioni, mute, celano una costante implorazione di aiuto. L'assenza della parola è emblematica: la suggestione è animalesca (Fig. 17).



Figura 17. Anagoor, *L.I. Lingua Imperii*, 2012

Le immagini riproducono la possibilità non remota di un esplicito assoggettamento dell'uomo

¹²⁰Da *Rivelazione. Sette meditazioni intorno a Giorgione*. Testo di Simone Derai e Laura Curino.

¹²¹Renato Palazzi, archivio privato della compagnia.

all'uomo. La sequenza si compone di due parti: nella prima i volti, maschere di dolore prossime alla morte definitiva o già perpetrata, si affacciano giganti sulla scena, come evocate da una dimensione altra, da un aldilà, da un canto che restituisce loro una voce; nella seconda parte questi volti, che precedentemente non hanno mai guardato in camera, diventano sguardi che, in una condizione di sempre maggior oppressione (le muserole aumentano, le redini si infittiscono e stringono sempre di più), fissano negli occhi lo spettatore, interrogandolo direttamente. Un'ecatombe: centinaia di individui, caduti sotto il colpo violento, un colpo inferto senza rimorso come quando si macella il bestiame. Posizione quest'ultima che viene interrogata di rimando quando i volti dei giovani con i morsi si mescolano nel turbine a teschi di animali selvatici, cumuli di corna, e greggi di pecore in corsa. L'intera galleria è il volto polimorfo della vittima, resa muta dalla sua stessa condizione, dal suo stesso statuto e, ancor più, dalle modalità della sua soppressione. Ancora una volta il tempo si inserisce nell'immagine: ciò che guardiamo non sono fotografie, sono dei video ed è negli impercettibili movimenti di questi sguardi desolanti che si rivela tutta la loro angoscia. Il tempo sembra essere in arresto eppure un tremito leggero delle palpebre, un leggero movimento dell'occhio, l'imperfetta fissità di uno sguardo danno a queste immagini il senso profondo e angoscioso di un preludio di morte, segnato dalle ultime tracce di vita, congelato in eterno. La coscienza di una morte inflitta con violenza soffia implacabile come il vento che nel video scompiglia vesti e capelli, triste furia che monta contro l'ingiusto. L'inquietudine inconsolabile di queste ombre viene espressa mostrando la temporalità interna all'immagine, lasciando cioè che l'immagine dolente e dolorosa si dilati in un tempo naturale: essa non sfugge alla vista del suo pubblico, ma penetra negli animi di chi ricambia lo sguardo. Inserire il tempo nell'immagine significa, ancora una volta, inserire l'immagine teatrale in una prospettiva non puramente narrativa, ma in qualche modo ecfastica: la narrazione, se c'è, non è esplicitata ma è nell'immagine, in ciò che l'immagine porta *in sé*. Questi ritratti fotografici in movimento sostengono un tempo visivo lunghissimo, quasi insostenibile. Le immagini, sottratte alla vanità del presente, rimangono presenti anche quando il vento si alza furioso. Gli occhi del cervo, sul finire dello spettacolo, quantomai umani, non potranno che ricordare gli occhi adolescenti apparsi poco tempo prima sulla stessa stele. Occhi che fissano muti, fino al buio finale.

Presentazione video: l'ékphrasis performata nel teatro di Anagoor

Il montaggio qui presentato si compone di una selezione di scene tratte da materiali video dedicati agli spettacoli di Anagoor: prese dirette effettuate durante gli spettacoli o durante le prove; trailer degli spettacoli montati dalla compagnia e disponibili on-line; parti di alcuni dei video proiettati in scena durante gli spettacoli.

In generale, l'azione scenica di Anagoor si sviluppa in uno spazio di tradizione: lo spettatore, con il proprio sguardo, può contenere l'intera scena che gli si pone dinnanzi. Gli schermi su cui sono proiettati i video sono di due tipi: un grande schermo che fa da fondale alla scena; due schermi più piccoli che possono occupare spazi diversi (in proscenio ma collocati in alto in *Lingua Imperi*, al centro del palco ma spostati a destra – rispetto allo spettatore – in *Tempesta*; a sinistra della scena in *Fortuny* ecc.).

Le riprese qui presentate non corrispondono quasi mai a ciò che effettivamente vede lo spettatore, ma sono frutto di inquadrature pensate per la resa video dello spettacolo teatrale. Nonostante questo, per ogni spettacolo, si è cercato sempre di inserire uno o più passaggi in cui è possibile comprendere la costruzione complessiva della scena. In questi estratti video, tendenzialmente, lo sguardo è portato ad indagare la scena da una distanza ravvicinata: se inizialmente si temeva di non rendere oggettivamente la teatralità di Anagoor, nella successione di inquadrature soggettive si può in realtà riconoscere una certa coerenza con lo sguardo critico assunto nella tesi.

Il video, il cui primo obiettivo rimane quello di dare un'idea degli spettacoli della compagnia, finisce quindi per aderire alle modalità di accesso all'immagine che sono state proprie di questa ricerca ecfrastrica: i movimenti della macchina da presa sulla scena possono essere pensati come i movimenti dello sguardo dello spettatore che può avvicinarsi, scorrere lentamente o velocemente su un dettaglio, sostarvi. In sintesi diremo che lo sguardo dello spettatore, incorporato nella scena, si rivela capace di contribuire ai processi di smontaggio o montaggio dell'immagine.

Per agevolare la visione e la comprensione del video, se ne riporta la struttura. Essa segue, nelle linee principali, l'andamento della terza parte della tesi dedicata appunto al teatro di Anagoor.

Per ogni sequenza si cercherà di esplicitare l'apporto delle riprese video rispetto alla scena teatrale.

Per quanto riguarda la musica e gli effetti sonori, essi, anche quando non derivano dalla presa diretta ma sono frutto di una sovrapposizione successiva, sono stati mantenuti il più possibile aderenti alle messe in scena. Quando così non fosse (è il caso per esempio dei passaggi tratti dai

trailer degli spettacoli), ciò verrà segnalato.

Parte prima

1. La temporalità dell'immagine: il tempo visibile

Capitolo dedicato a ciò che abbiamo definita una “temporalità inserita nell'immagine”, secondo un processo spettacolare che caratterizza ecfrasticamente la poetica di Anagoor: si tratta non tanto di inserire le immagini nel tempo ma, appunto, il tempo nelle immagini.

1.1 Virgilio legge il II libro dell'*Eneide*: preparazione della scena

da *Virgilio Brucia*, 2014

L'estratto riportato è tratto dal settimo e ultimo capitolo dello spettacolo (Libro Secondo / Ilio Bruia). L'attore Marco Menegoni, nei panni di Virgilio, si accinge a recitare il II libro dell'*Eneide* alla corte di Augusto e quello che vediamo è il momento che precede la presa di parola da parte del poeta. Gli attori preparano la scena, indossano abiti e calzari, attendono che il poeta prenda la parola. In quell'attesa, in una penombra diffusa che è l'ora del tramonto del sole, la corte romana appare come un bassorilievo. Ciò che si vede sono i due tempi della composizione dell'immagine in scena: il tempo teatrale della disposizione degli attori nello spazio e il tempo puntuale dell'immagine finale che è la risultante di questa composizione.

La sequenza, che nello spettacolo si svolge fluida, viene qui mostrata per un susseguirsi di inquadrature in dissolvenza. La resa filmica della costruzione della scena, assumendo la forma ellittica e avvicinando fortemente l'occhio della macchina da presa, focalizza su alcuni dettagli visivi (tra tutti, la maschera d'oro di Ottaviano).

Costruita la scena, il campo di ripresa si amplia per contenere l'immagine composta della corte romana, così come la vede effettivamente lo spettatore quando getta sul palco uno sguardo inglobante.

1.2 La Venere di Anagoor: l'atto di composizione dell'immagine, l'evocazione pittorica

da *Tempesta*, 2009

L'estratto (al 19' circa – lo spettacolo dura nel complesso 40') mostra la composizione di un'immagine in scena che è chiaro riferimento alla storia dell'arte. L'attrice, Anna Bragagnolo, si spoglia degli abiti contemporanei per raggiungere la posizione della Venere giorgionesca (Giorgione, *Venere Dormiente*, 1507-1510). Secondo un procedere ecfrastico, l'immagine performata “si costruisce”, si mostra nel tempo del suo farsi, alla ricerca di quell'apice visivo che la renda sovrapponibile all'immagine di riferimento.

La Venere di Anagoor, che prende forma in un parallelepipedo trasparente situato sulla sinistra del palco (rispetto allo spettatore), compare qui ripresa in primo piano dall'occhio di una telecamera che scorre lentamente sul suo corpo.

L'inquadratura mobile coincide con lo sguardo dello spettatore che scopre l'immagine che, sensualmente, prende forma sotto i suoi occhi. Si potrebbe ipotizzare che la scoperta dell'immagine che, per l'occhio della macchina da presa, è possibile grazie all'assunzione di una distanza ravvicinata (secondo quindi una precisa dinamica spaziale), sia allo stesso modo possibile, per lo spettatore, nella durata più lunga in cui l'immagine si dà nel tempo teatrale (secondo quindi una dinamica temporale).

Dopo una dissolvenza sulla *Venere* giorgionesca, la Venere di Anagoor è mostrata da un angolo di ripresa differente: laterale prima, frontale poi.

1.3 La Giuditta di Anagoor: la pausa iconografica in movimento, l'articolazione della durata nell'istante temporale

da *Et manchi pietà*, 2012

Estratto dal XI capitolo, *Giuditta*, del film-concerto prodotto da Anagoor e Accademia d'Arcadia e dedicato all'opera e alla figura di Artemisia Gentileschi (*Et manchi pietà* è montato in undici capitoli incorniciati da un preludio e da un epilogo). La scena, qui riportata in un estratto di pochi secondi, dura in realtà un tempo spettacolare lungo, il tempo dell'esecuzione del brano *Alla guerra d'amor* (Quinto libro delle arie, Venezia, Bartolomeo Magni, 1637) di Stefano Landi (1587-1639). Per la durata del brano (3'13" circa), il *tableau vivant* inscenato dai due attori dilata nel tempo l'istante puntuale, colto dalla Gentileschi, in cui Giuditta infligge la morte a Oloferne (Artemisia Gentileschi, *Giuditta decapita Oloferne* – due versioni, napoletana e fiorentina, 1612-13 e 1620). Il tempo si inserisce nell'immagine che si mostra non nell'atto di composizione, ma nella sospensione e nella dilatazione di un istante temporale in essa contenuto. Il gesto di infliggere la morte si cristallizza, sebbene paradossalmente in movimento, in una pausa iconografica che affoga nel sangue.

L'inquadratura frontale e il campo di ripresa totale di questo estratto consentono di avere un'idea realistica della costruzione scenica di *Et manchi pietà*: il film di Anagoor è proiettato sul grande schermo alle spalle dell'orchestra e le due azioni, filmica e musicale, sono sincrone.

Nel montaggio qui presentato la scena poi dissolve su un dettaglio del quadro di Artemisia.

Con: Silvia Frigato (soprano) e l'ensemble Accademia d'Arcadia.

1.4 La fiamma che conduce lo sguardo: la drammatizzazione ecfrastica del rogo che brucia le tele di Artemisia

da *Et manchi pietà*, 2012

Estratto dal II capitolo del film, *Il rogo*. La scena, nella versione originale, dura anche in questo caso il tempo dell'esecuzione del madrigale di Monteverdi *Se i languidi miei sguardi* (6'46"). Il rogo d'amore evocato dal brano, nella resa visiva, diventa fuoco vivo e la progressione delle fiamme che bruciano le tele della Gentileschi obbliga l'occhio dello spettatore a cogliere i dettagli di un'immagine che si dà per sottrazione: in questo caso l'ekphrasis performata si dà come processo narrativo di una sottrazione visiva.

Nell'estratto riportato, la costruzione video si compone di una prima sequenza in cui ad essere in primo piano è il video dello spettacolo che, come si vede dall'estratto precedente, è alle spalle dell'orchestra; di una seconda sequenza che mette in primo piano la cantante Silvia Frigato; di una terza sequenza in cui la scena viene ricomposta in un campo totale, così come appare allo spettatore.

1.5 Il tempo visibile a immagine della natura: i giovani intrecciano ghirlande; lo sguardo della madre, lungo, si fissa su di loro

da *Lingua Imperii*, 2012

In questa scena (19'07"- 22'; lo spettacolo dura nel complesso 1h e 34'), che è una delle prime scene dello spettacolo (la precedono: il primo dialogo tra i due gerarchi tedeschi e il primo intervento del corifeo di *Lingua Imperii*), durante l'elencazione dei quindici *Consigli per un genitore in lutto* (qui in inglese, ripetuti in seguito in altre lingue a comporre quella babele linguistica che caratterizza lo spettacolo), i giovani performer intrecciano ghirlande nel tempo naturale di cui quell'azione necessita per essere compiuta. L'ultima ad entrare in scena è una donna matura, dalle forme materne, il cui sguardo si posa immobile sui ragazzi mentre il suo corpo sembra farsi pietra. È questo suo gesto, a cui aderisce lo spettatore, a fermare il tempo, o meglio a far sì che proprio nel tempo immobile del suo sguardo, l'immagine si stratifichi in un portato immaginativo complesso: gli echi dei sacrifici, da Ifigenia alla Shoah, con cui si era aperto lo spettacolo, risuonano e confluiscono in quell'affresco doloroso che, nelle menti di ognuno, tiene insieme e ricomponi i frammenti.

La ripresa video alterna campi totali, dai quali è possibile comprendere la composizione della scena così come appare nel suo complesso agli occhi degli spettatori, a campi medi e primi piani, quasi a seguire ipotetici percorsi dello sguardo dello spettatore che si insinua tra i movimenti degli attori.

1.6 Il cumulo tremendo: l'immagine che lenta si forma, in un lampo folgora e si stratifica

da *Lingua Imperii*, 2012

Questa scena (27'40" -31'), che segue la precedente, si dà inizialmente come composizione di un rito: i giovani con le loro corone in testa e gli adulti che li hanno aiutati, spogliati dei propri indumenti, tracciando una diagonale, si portano al centro del palco, a costruire un cumulo di corpi seminudi, inerti, abbandonati l'uno sull'altro. I *Consigli per un genitore in lutto* sono ripetuti, in sottofondo, a costruire una babele linguistica in cui voci di donne e lingue diverse si rincorrono, si sovrappongono, in una medesima sofferenza. Non appena l'ultimo attore si stende e il cumulo raggiunge la forma tremendamente tipica, la composizione si scioglie violentemente. Al contrario della scena precedente, la folgorazione dell'immagine si dà e si scioglie in un lampo, in un'interruzione brusca del tempo, ad accendere nelle menti degli spettatori un'istantanea: l'immagine fulminea non si autoproclama ma accoglie su di sé la stratificazione di immagini che la mente dello spettatore le sovrappone, in un accumulo visivo di immagini di torture, di campi di sterminio, di condannati.

La ripresa video, come l'estratto precedente, è costruita come alternanza di campi totali e di piani di ripresa più

ravvicinati, fino a primissimi piani che scrutano dettagli che lo spettatore teatrale può solo immaginare.

1.7 Il tempo di una pittura in movimento: la tensione del gesto tra la ragazza e la sua giumenta

da *jeug, 2008

In questo spettacolo, di cui si riporta il trailer, la forte tensione tra uomo e natura, si esprime attraverso il dialogo muto e l'essenzialità del gesto nel rapporto tra una ragazza (l'attrice Anna Bragagnolo) e la sua giumenta (Pioggia). La costruzione visiva, con tagli di luce seicenteschi che mettono in risalto la plasticità dei corpi, i chiaroscuri pittorici, il contenimento della scena in uno spazio visivo pulito, che l'occhio dello spettatore può contenere nel suo insieme, tutto ciò suggerisce allo spettatore l'impressione di trovarsi dinnanzi a una pittura in movimento. L'effetto ecfastico dunque, la capacità di distribuire temporalmente un'immagine altrimenti fissa, muovendola secondo il movimento dello sguardo dello spettatore, si verifica prodigiosamente in questo intreccio performativo di spazio e tempo.

L'estratto è il trailer della performance. L'azione, nella versione dal vivo, era separata dal pubblico da un velo di garza perché la cavalla non fosse distratta da presenze estranee. L'espedito tecnico aveva però anche un effetto simbolico, avvolgendo in un'aura misterica la visione. Anche la macchina da presa, il cui occhio però può zoomare su particolari di volta in volta differenti, si posiziona dietro il diaframma di garza e il medesimo effetto auratico è riprodotto dal video.

Fine prima parte

carrellata di volti semi-immobili: effetti Medusa

(da *Et manchi pietà, Lingua Imperii* - i volti proiettati compaiono sul grande schermo che fa da fondale alla scena nel caso di entrambi gli spettacoli; i vocalizzi sullo sfondo della seconda carrellata di volti sono emessi dagli attori in scena)

Parte seconda

2. Immagine e memoria nell'ékphrasis performata

Capitolo dedicato alle immagini memoriali evocate attraverso la parola o attraverso la costruzione di un vero e proprio teatro della memoria: il racconto della memoria può darsi per via linguistica o visiva ma, in entrambi i casi, il fine è di risvegliare o suscitare una visione interiore.

2.1 La vis poetica durissima e terribile: il dinamismo delle immagini mentali

da *Virgilio Brucia*, 2014

Ancora un estratto dal settimo e ultimo capitolo dello spettacolo (*Libro Secondo – Ilio Brucia*). Si tratta di un esempio di come, lì dove i corpi trovano momenti di stasi, la parola assume i principi del movimento, dando spazio e dinamismo

alle immagini mentali. Le immagini della fuga convulsa da Troia in fiamme, le urla, le lotte e l'infinita catena di lutti sono rese da Marco Menegoni attraverso un'esplosione linguistica che espone una *vis* poetica durissima e terribile, costantemente accompagnata da una partitura sonora che ne enfatizza gli effetti drammatici.

L'estratto, dopo un campo totale che ben rende l'idea della visione frontale di cui gode il pubblico, mostra in primo piano il poeta. Egli catalizza la forza espressiva – gestuale e vocale – dell'intera scena. Lo spettatore, che su di lui concentra il proprio sguardo, ha però il vantaggio di non perdere mai di vista l'equilibrio compositivo dell'insieme, importante per comprendere la distribuzione degli effetti espressivi, la tensione che si crea tra l'immobilismo dell'ascolto (della corte di Augusto) e il movimento suscitato dalla parola. L'effetto sonoro, una presenza forte che evoca il rumore del vento o dello scorrere impetuoso del fiume, è registrato in presa diretta.

2.2 Il dolore del racconto che pietrifica e il levarsi del canto

da *Virgilio Brucia*, 2014

Come sopra. Enea, attraverso la voce del poeta (e dell'attore) racconta uno dei momenti più tragici della sua fuga da Troia: la morte e l'apparizione dell'ombra di Creusa. Il dolore ha un effetto pietrificante e solo il canto a cui si abbandona la corte, facendosi così partecipe della poesia, esprime la condivisione di un momento di lutto. Con estremo coraggio Virgilio, celebrando il potere, cristallizzato in quella sua maschera d'oro, evoca immagini di lutto, mostrando il dolore che si cela dietro ogni atto di dominio e che da ogni atto di dominio è provocato.

L'inquadratura mobile e ravvicinata scorre sui volti della corte di Augusto, come è possibile far scorrere l'occhio sul bassorilievo di un tempio, per poi allontanarsi e riprendere la scena in un campo totale.

2.3 Il novello aedo: figure del pensiero e svelamento dei processi mentali della conoscenza

da *Lingua Imperii*, 2012

Si tratta della prima scena (11'.30" - 17'. 10") in cui il *corifeo* di L.I. prende la parola. L'attore è un *medium* e la parola si fa strumento della visione anche per gli spettatori: il teatro è il luogo della visione, dove si guardano non solo le figure che prendono corpo sulla scena ma anche le figure del pensiero. L'attore (Marco Menegoni), con gli occhi chiusi a rievocare la visione interiore, raccoglie parole e vicende tratte più o meno fedelmente dal primo coro dell'*Agamennone* di Eschilo, rievoca immagini e ne interroga il senso. Il suo tono, da lettore moderno dell'epica antica, gli consente di svelare agli spettatori non solo i contenuti della vicenda ma anche i processi mentali della conoscenza che finiscono per diventare agili strumenti di legittimazione del potere.

Il monologo dell'attore è preso da un'inquadratura fissa da un angolo di ripresa normale laterale, che consente di inserirne la figura intera dell'attore nel contesto scenico, benché esso compaia nel suo complesso soltanto all'inizio della sequenza e in alcuni passaggi dell'estratto in cui l'angolo di ripresa si alza.

2.4 La messa in scena di processi di memoria e oblio: l'evanescenza del canto, del gesto, della

parola

da *Lingua Imperii*, 2012

La scena (1.00 – 1.08'.25"), che si compone di canto, azioni, riproduzione in forma scritta della lettera di una bambina redatta in punto di morte, problematizza, soprattutto a livello visivo, il contraltare della memoria: l'oblio. La memoria è un sobbalzo della psiche, un'attività del pensiero istantanea, uno sconvolgimento interiore improvviso; l'oblio è un atto volontario, un gesto sottrattivo, che passa per la cancellazione dei segni. Sia memoria che oblio possono essere atti di potere di forza uguale e contraria. I "suggeritori" impongono a giovani "esecutori" di tradurre in forma gestuale visioni interiori: si tratta di un'imposizione memoriale violenta. La scena è in parte improvvisata perché per nessuno, nemmeno per il regista, è noto che cosa i suggeritori dicano ai ragazzi i quali eseguono quindi una partitura gestuale che si codifica forse nel corso delle repliche, ma che non è originariamente segnata in forma di didascalia prescrittiva. Le parole della piccola Judith si sgretolano sotto gli occhi dello spettatore: il segno si cancella nell'oblio. Il canto armeno (l'attrice cantante è Gayané Movsisyan) raccoglie e culla il dolore dell'uomo.

La ripresa video alterna campi totali e campi di ripresa ravvicinati, quasi ad entrare nell'intimo dei rapporti che gli attori instaurano tra di loro, quasi a forzare quel segreto che resta comunque impenetrabile. Il silenzio penetrante e la musica che lentamente entra a dare nuovo respiro alla scena sono registrati in presa diretta.

Segue parte della seconda delle tre sequenze (56'.05"-59'.55") del dialogo tra due generali nazisti. Un dialogo che verte su questioni linguistiche che potrebbero giustificare (o meno) lo sterminio di una popolazione caucasica di probabile discendenza ebraica: le teorie razziali vengono affiancate alle teorie linguistiche. Il dialogo è tratto da *Le Benevole* di Jonathan Littell.

Nello spettacolo, ognuno dei due generali occupa lo spazio di uno schermo a led posto in alto in proscenio (come si vede nel fotogramma che chiude l'estratto), alle due estremità della scena. Tra i due piccoli schermi si allarga quindi l'intera scena e, sullo schermo grande che fa da fondale, viene proiettata la traduzione del loro dialogo. Quello che il video riproduce è allora un effetto di avvicinamento della visione che, in questo caso, senz'altro modifica la percezione dell'insieme.

2.5 Il teatro della memoria: l'atto di contemplazione diventa dirompente taglio della tela

da *Fortuny*, 2011

L'atto di memoria, quando non è imposto, è una riemersione improvvisa che mette in movimento ciò che era fisso, facendolo rivivere. Quando una grande tela di Tintoretto, *San Marco salva un saraceno durante un naufragio*, viene calata al centro della scena in *Fortuny*, si compie un atto di scoperta violenta. Senza timore di ferire l'opera, l'atto di contemplazione si trasforma nel gesto dirompente di infliggere un taglio alla tela. Dalla ferita l'opera sanguina una polvere d'oro di cui gli attori rivestiranno i loro corpi subendo, a loro volta, una metamorfosi.

Al campo lungo, da un angolo di ripresa rialzato, che mostra come la scena sia costruita nel suo complesso, l'inquadratura si avvicina ai corpi degli attori e poi a quel gesto di tagliare la tela. L'occhio della macchina da presa (evidentemente in presa diretta) consente dunque un avvicinamento che entra nei gesti, focalizzandosi in questo caso su un momento dello spettacolo che abbiamo considerato emblematico per comprendere la poetica del gruppo.

Segue il trailer dello spettacolo che, nel montaggio, bene rende il senso di un teatro della memoria, come luogo dove le immagini scorrono fluide le une nelle altre, dove il pensiero riattiva momenti e gesti antichi, dove sulle figure si addensano molteplici significati, fino a contenere l'oscillazione fra poli opposti. Nel teatro della memoria si fa esperienza della tensione.

Il trailer dello spettacolo si dà come montaggio di passaggi e scene significative, ripresi sempre da una prospettiva ravvicinata. Anche il sonoro è, in questo caso, frutto di un montaggio che vuole comunque rendere l'atmosfera dello spettacolo.

Fine seconda parte

carrellata di volti semi-immobili: effetti Medusa

(da *Et manchi pietà, Lingua Imperii* – i volti proiettati compaiono sul grande schermo che fa da fondale alla scena nel caso di entrambi gli spettacoli)

Parte terza

3. L'ékphrasis e il racconto spezzato

Se caratteristica dell'ékphrasis, derivante da un procedere del discorso che imita l'esperienza visiva, è fatto di essere una scrittura scandita in cellule giustapposte, questo aspetto si trasferisce, nel teatro di Anagor, nella costruzione drammaturgica per episodi o capitoli. Nel fregio teatrale di Anagor, le visioni possono essere evocate dalla parola, fantasmi tutti interiori, possono essere rese da un'azione performativa che si dipana silente, o ancora da immagini che salgono, a loro volta evocate come spiriti (il più delle volte dal canto), su supporti a cristalli liquidi.

3.1 La discesa agli Inferi: metopa teatrale al cospetto della morte

da Virgilio Brucia, 2014

La scena è tratta dal V capitolo dello spettacolo (*VI Libro / Discesa nel mondo dei morti*). La prima parte riportata è un estratto del video proiettato sul grande schermo che fa da fondale alla scena: negli inferi del nostro stesso mondo, nella forma della macchina che tutto divora che è la coercizione a cui l'uomo sottopone l'animale per ordinare e controllare l'informe naturale, assistiamo alla nascita, dolce e crudele, di cuccioli di animali d'allevamento. Nella seconda parte, il coro di anime che invade la scena, indicando al pubblico la direzione dello sguardo, omaggia con il canto quei corpi che si apprestano a venire alla luce, quelle immagini di nascite di sangue che sono già preludio di morte.

Nella prima parte il montaggio video è frutto di una composizione di parti del video proiettato durante la performance:

le immagini sono accelerate e il sonoro è, in questo caso, sovrapposto in una fase compositiva successiva. A teatro, ciò che il pubblico vede corrisponde allora alla seconda parte dell'estratto: le immagini proiettate sul grande schermo (che solo in certi passaggi vengono accelerate) sono quasi cullate dal canto del coro di ombre (John Taverner, *Funeral Canticle*).

3.2 Il fregio teatrale: la distribuzione di immagini in cornici e dispositivi

da *Tempesta*, 2009

Si riporta il trailer dello spettacolo perché, nel montaggio, mostra chiaramente come, sulla scena la distribuzione delle immagini in cornici e dispositivi corrisponda a un preciso movimento dello sguardo nello spazio. Se nello spettacolo tutto ciò che viene mostrato accade potenzialmente in uno stesso momento, che è il momento del lampo, l'istante dell'immagine che folgora, la distribuzione e la moltiplicazione dell'immagine in dispositivi la distende in una sorta di fregio teatrale che dà alla drammaturgia, più che una forma narrativa, una forma efrastica di mappa o atlante, una teoria di oggetti.

3.3 Nelle pieghe della composizione spettacolare: la folgorazione di spazi e tempi

da *Wish me Luck*, 2010 – video sinottico.

Un'installazione per due schermi LCD, come un moderno dittico, mostra le immagini in movimento di un'inquietante Venezia dalle cui acque sorge una gioventù che ribolle, pronta a scatenare la propria ribellione nell'atto blasfemo della distruzione delle gondole. L'atto di rivolta cinquecentesco entra in dialogo con l'adolescente in rivolta oggi. Sono immagini di una città antica, che sembra ormai non esistere più e che pure esiste. Una stratificazione di immagini finisce per sovrapporre spazi e tempi nella mente dello spettatore.

L'estratto è parte del video proiettato per l'installazione.

3.4 Ai limiti dell'ékphrasis: l'ineffabilità del dolore. Il grido soffocato nel silenzio, solo, può dire l'osceno

carrellata di volti muti. Da *Et manchi pietà, Lingua Imperii, Fortuny, Virgilio Brucia*.

Conclusione

La tesi prende le mosse dall'ipotesi che sia possibile applicare alcuni principi dell'ékphrasis alla scena teatrale, nella convinzione che l'ékphrasis contenga, fin dalle sue origini, presupposti del performativo. Tale ipotesi si è rivelata fondata e abbiamo quindi mostrato casi di incorporazione dello sguardo del lettore nel testo, modalità attraverso cui il lettore è invitato a prendere parte a un'esperienza di visione performativa. Si sono poi valutate le possibilità di una lingua che compone l'immagine davanti agli occhi dell'ascoltatore-lettore o che, in altri casi, chiede all'ascoltatore-lettore di contribuire a quel gesto compositivo con uno sforzo memoriale e immaginativo.

L'ékphrasis monta e smonta visioni, compone e scompone immagini. Le immagini, nella dimensione performativa, possono assumere a propria volta le retoriche e le dinamiche del discorso ecfrastico. L'ékphrasis, in definitiva, può essere di parola o di immagine.

Questo significa che l'oggetto definito e teorizzato nella prima parte della tesi, l'ékphrasis performata appunto, si rivela uno strumento utile per uno studio della visualità e della costruzione della visione teatrale che può muovere tanto dall'analisi dei testi quanto dall'analisi della scena.

Nello specifico dei testi, è possibile guardare alle didascalie teatrali come spazi di implicita performatività visiva: il discorso didascalico può infatti alludere preventivamente (come fatto cioè di “drammaturgia preventiva”) a funzioni ecfrastiche di montaggio visivo della scena, che si costruisce, per l'autore e il lettore, prima di tutto a livello mentale. Ma possono essere considerati luoghi di testualità ecfrastica anche forme dialogiche e monologiche il cui fine sia di comporre un'immagine che può poi prendere concretamente forma sulla scena o che può limitarsi ad essere vivida evocazione mentale.

Apriamo una parentesi per indicare un campo di ricerca non esplorato che, tra filosofia, letteratura, storia dell'arte e teatro, potrebbe definirsi come una sorta di sottogenere ecfrastico: il dialogo d'arte. Durante la scrittura della tesi, a più riprese, ci si è occupati di testi che riportano in forma dialogica un discorso ecfrastico: il principio performativo insito nel dialogo, le possibilità di incorporazione degli sguardi nei processi dialogici, gli effetti di composizione e scomposizione dell'immagine oggetto di quel discorso, tutti questi elementi potrebbero concorrere alla definizione di una scrittura che, intrecciando generi e discipline, consente un particolare trattamento dell'immagine (nello specifico pittorica). Indichiamo questo possibile percorso per una ricerca futura nella convinzione che uno studio dell'ékphrasis performata offra delle basi teoriche solide per ricostruire la storia e le

implicazioni di una forma letteraria a cavallo tra generi e discipline. Beckett stesso ha fornito degli esempi in questo senso (basti pensare ai dialoghi con George Duthuit) ma, ritornando a uno sguardo d'insieme, diremo la testualità beckettiana ha fornito soprattutto esempi di una scrittura ecfraistica pensata per il libro, per la pagina scritta, e una scrittura pensata per una voce che, dal buio, dirige la visione: in entrambi i casi l'ékphrasis richiede allo spettatore o al lettore non tanto uno sforzo di comprensione dell'andamento narrativo, quanto uno sforzo puramente immaginativo. Si dirà che in questo risiede la differenza fondamentale tra l'ipotiposi e l'ékphrasis: mentre la prima è volta a descrivere l'immagine inserita in una dinamica narrativa, inserita cioè in un processo temporale, la seconda è volta ad esplorare la temporalità presente nell'immagine stessa. Lì dove l'ipotiposi scorre sulla visione, l'ékphrasis vi si sofferma, la stratifica, la fa esplodere. Il lettore-spettatore è invitato e condotto in una reale esperienza visiva: egli vede veramente, l'esperienza artistica lo costringe ad uno sforzo visivo reale.

In questo senso, il teatro che racconta le sue storie attraverso un modello prevalentemente visivo (di parola o di immagine) mette in discussione il procedere narrativo di un'opera organica, non certo per negare tale modo di procedere, ma senz'altro mostrandosi meno interessato a costruire le sue trame sul logico concatenarsi dei fatti. Più volte, nel corso della tesi, è stato utilizzato il termine “denarrativizzazione” con il quale, lo ribadiamo in sede di conclusione, non si vuole indicare un teatro che nega la narrazione, ma semplicemente un teatro che, nella forma del montaggio visivo (ancora, di parola o di immagine), «sfugge alle teleologie, rende visibili le sopravvivenze, gli anacronismi, gli incontri di temporalità contraddittorie che riguardano ogni oggetto, ogni avvenimento, ogni persona, ogni gesto».⁹ Lo spettacolo teatrale, allora, può essere pensato come il luogo in cui è possibile fare esperienza del montaggio, della rottura della continuità, dell'unità stilistica e complessiva della forma narrativa. Questo per quanto riguarda il montaggio come forma spettacolare, come possibilità di mettere in serie esperienze visive allo stesso tempo autonome e in dialogo tra loro.

Ma occorre ricordare che abbiamo usato il termine “montaggio” anche in relazione alla singola immagine. Nello specifico, venendo appunto all'ékphrasis di immagini, abbiamo mostrato come, sulla scena, sia possibile seguire i processi di montaggio o smontaggio visivo: l'immagine può mostrarsi nel suo farsi, può pervenire a stati di arresto, può subire processi di dinamizzazione. Il dispositivo teatrale, già di per sé (etimologicamente) predisposto alla visione, quando accoglie le possibilità dell'ékphrasis, mostra il funzionamento del pensiero ecfraistico e problematizza, in sostanza, l'esposizione dell'immagine. Qualsiasi operazione ecfraistica si rivela frutto di una scelta.

⁹ Le parole, già citate, sono di Georges Didi-Huberman. Si veda: Georges Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, in Andrea Pinotti, Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009, p. 250.

Ad essere espressa è la parzialità di ogni riproduzione visiva: nessuna immagine è data allo sguardo o è suggerita alla mente in modo neutro. L'ékphrasis performata sottolinea i meccanismi di questa scelta, di per sé mai innocente, mostrando i processi che conducono a una certa presentazione dell'immagine. Quando l'ékphrasis entra nel dispositivo teatrale, lo spettatore oscilla emotivamente tra due poli: da una parte il suo sguardo è rivolto a un oggetto che lo coinvolge, lo attira, nella performance; dall'altra egli è consciamente esterno, “a una certa distanza” dall'immagine che si produce in scena, una distanza che consente la riflessione sulle scelte non ingenuie e mai neutre che hanno portato a quel tipo di esposizione dell'immagine.

Una teoria dell'ékphrasis performata obbliga a riflettere sulle modalità di rappresentazione dell'immagine, sia essa espressa in forma gestuale o su supporti visivi provenienti, all'origine, da altre esperienze mediali: l'immagine folgorante; l'immagine carica di una dialettica memoriale che le deriva dall'assunzione di retoriche efrastiche; l'immagine in movimento; il fermo-immagine. E in questo senso potremmo indicare un ulteriore percorso di analisi che si occupi nello specifico di studiare i fermi-immagine in scena, l'“immobilità congelata nel gesto”. Si prospetterebbe allora una ricerca che, attraversando la storia del teatro e quella della danza, muovendo tra testi prescrittivi (manualistica ma anche forme didascaliche presenti nelle drammaturgie) e analisi della performatività, potrebbe rivelare principi teorici, descrittivi, rappresentativi del gesto sospeso, della pura immagine in scena.

In sede di conclusione diremo che, nonostante gli esempi applicativi (Samuel Beckett e la teatralità di Anagor) afferiscano a esperienze teatrali di area contemporanea, l'ékphrasis performata si rivela strumento utile per una riflessione sulla visualità che funziona per il teatro di ogni tempo, a maggior ragione trattandosi di una categoria di analisi che può essere applicata tanto allo studio della scena quanto all'analisi testuale.

Entrando nello specifico dei due casi studio, diremo che l'opera di Samuel Beckett, ripercorsa attraverso la sua personale esperienza visiva e la sua riflessione filosofica, ha consentito di mettere a fuoco i processi di dinamizzazione e di fissazione dell'immagine che sono propri di una retorica del movimento di matrice efrastica. L'autore si pone di fronte al reale, scrutando i movimenti della mente e le possibilità di congelamento dell'immagine e del gesto. L'ékphrasis performata, nei suoi scritti e nel suo teatro, si esprime attraverso la temporalizzazione delle immagini, il montaggio delle scene per frammenti di immagine, la messa in rilievo di alcuni dettagli che emergono da quel buio (anche metaforico) in cui altri sprofondano.

Tutte queste caratteristiche, come abbiamo cercato di sottolineare nel secondo studio proposto dedicato ad Anagor, rivelano in scena i processi dello sguardo, smontandone le retoriche.

L'ékphrasis performata è allora l'atto che ferisce l'immagine, scuotendola dal suo torpore o, addirittura, dal suo congelamento (a cui l'uomo stesso l'ha condannata). Ma è anche, al contrario, l'atto che mostra, rivelandoli nel loro farsi, i meccanismi che conducono al congelamento dell'immagine (meccanismi che sono propri, per esempio, delle retoriche del potere). Possiamo assistere cioè a due movimenti: alla dinamizzazione di un'immagine fissa, alla fissazione in una risultante definitiva di un movimento presupposto. Se ritorniamo un momento a Luciano e alla vicenda della bellissima donna di Smirne, cambiando in parte la prospettiva da cui guardare all'episodio, vedremo chiaramente le implicazioni di questo doppio movimento. Ricorderemo che Licino, personaggio del dialogo in questione, si era per caso imbattuto in una donna la cui bellezza lo aveva reso di sasso. Per descrivere vividamente, rendendole onore, la bellissima donna di Smirne, Licino ricorre a un centone di immagini note (statue e pitture principalmente): egli costruisce la visione per arrivare a un esito di fissità in cui la donna, nel discorso, viene di fatto trasformata in immagine statuaria. Scrive a questo proposito Vouilloux:

Si la belle femme méduse, en le pétrifiant d'admiration, celui qui la contemple, comme le soutenait Lucien, la statue, en retour, fige et retien dans sa matière les traits du modèle vivant d'après lequel elle a été sculptée. Mais alors, entre chair et marbre, qu'est-ce qui est le plus familier ou le plus inquiétant, de la statue qui imite la beauté vivante ou de la mortelle qui s'égale à la perfection marmoréenne?¹⁰

Gli effetti dell'ékphrasis performata sono tutti racchiusi in questo episodio, quasi un doppio dell'altra biunivoca pietrificazione che abbiamo incontrato, quella di Enea e Didone quando per la prima volta si incontrano nel tempio di Giunone. La bellezza rende di pietra. L'impossibilità, per la parola, di rendere questa bellezza, la fissa a sua volta in una risultante "pietrificata": l'ékphrasis si occupa di come l'uomo rende l'immagine (di cosa può rendere) e, allo stesso tempo, degli effetti che l'immagine produce su di lui. Studiando questo doppio movimento si giunge alla grande questione a cui anche il discorso efrastico, spinto ai limiti dell'ineffabilità del dolore e della bellezza, conduce: la verità nell'arte sta probabilmente nell'accettarne la falsificazione.

L'ékphrasis performata apre dunque a quest'ultima grande questione: oscillando tra la forma mimetica e la forma nozionale,¹¹ essa pone il problema dell'immagine come apparenza e del suo rapporto con il reale. Senza entrare nello specifico filosofico, diremo che l'ékphrasis costringe continuamente ad interrogarsi sul modo più efficace di rendere la realtà visibile, anche nelle sue espressioni estreme (ed ineffabili) di dolore e bellezza: dove l'immagine non riesce più a dire? Dove

10 Bernard Vouilloux, *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Falmmarion, 2002, p. 15.

11 Ricorderemo che, secondo le definizioni di Cometa, con ékphrasis mimetica si intende ogni operazione efrastica che trasporta in forma linguistica un oggetto/immagine/visione esistente; mentre l'ékphrasis nozionale consiste nel descrivere vividamente qualche cosa che non si dà nel mondo reale.

la parola stessa si arresta chiedendo che la visione si completi solo mentalmente?

Se guardiamo per esempio alla possibilità di rappresentare la morte a teatro, percorreremo i secoli scoprendo straordinarie *ékphrasis* di parola e straordinarie *ékphrasis* di immagine; ci imbatteremmo negli sguardi negati o nell'esposizione di immagini crude, la cui estetica, agli occhi di uno spettatore contemporaneo, rimanda al realismo cinematografico. Si tratta di un altro percorso d'analisi possibile, in questo caso, davvero, sul crinale degli abissi della visione.

Bibliografia

La bibliografia comprende prevalentemente i testi da cui sono state tratte citazioni, riportando di volta in volta l'edizione consultata. Compaiono anche alcuni testi capitali per il lavoro di ricerca preventivo alla stesura della tesi, ma non sono stati riportati i dati bibliografici di opere di cui si fa semplice menzione.

Sono stati citati in lingua originale, il più possibile, i testi in latino, in francese, in inglese. Dei primi viene sempre fornita la traduzione, degli altri le traduzioni non sempre vengono fornite tanto più che analisi e commenti che le seguono costituiscono, nella maggior parte dei casi, una sorta di parafrasi.

Le opere di Samuel Beckett sono state studiate, per quanto possibile, rifacendosi alle prime edizioni e nelle lingue originali (inglese e francese). Sono del resto state prese in considerazione le traduzioni che lo stesso Beckett aveva fatto delle sue opere e, per la comprensione di alcuni passaggi, si è fatto ricorso anche alle traduzioni italiane. Nella bibliografia si riportano tutte le edizioni consultate, in ordine cronologico, secondo la data di pubblicazione.

Saggi critici

Agamben Giorgio, *Stanze: la parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.

Agamben Giorgio, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

Agamben Giorgio, *Signatura Rerum. Sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

Alechinsky Pierre *et alii*, *Celui qui ne peut se servir des mots. À Bram Van Velde*, Montpellier, Fata Morgana, 1975.

Alfonzetti Beatrice, *Drammaturgia della fine. Da Eschilo a Pasolini*, Roma, Bulzoni, 2008.

Amendola Alfonso, Gabriele Frasca, Antonio Iannotta (a cura di), *Nero chiaro. Lo spazio beckettiano*

e le messe in scena di Giancarlo Cauteruccio, Roma, Editoria&Spettacolo, 2010.

Anedda Antonella, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli Editore, 2009.

Arasse Daniel, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996.

Arcuri Fabrizio e Ilaria Godino (a cura di), *Prospettiva. Materiali intorno alla rappresentazione della realtà in età contemporanea*, Pisa, Titivillus, 2011.

Atik Anne, *Comment c'est. Souvenirs sur Samuel Beckett*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2003.

Aristotele, *Poetica*, nelle seguenti edizioni (rinvii attraverso il nome dei curatori): Gallavotti Carlo (a cura di), Milano, Mondadori, 1974; Dupont-Roc Roselyne et Lallot Jean (a cura di), Paris, Éditions du Seuil, 2011.

Aubignac abbé (d'), *La pratique du théâtre*, edité par Hélène Baby, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2001.

Badiou Alain (avec Nicolas Troung), *Éloge du théâtre*, Paris, Flammarion, 2013.

Barthes Roland, *S/Z*, Paris Éditions du Seuil, 1970.

Barthes Roland, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980.

Barthes Roland, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988.

Barthes Roland, *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1999.

Barthes Roland, *Oeuvres complètes 1972-1976*, vol. IV, Paris, Édition du Seuil, 2002.

Belpoliti Marco, *Camera straniera. Alberto Giacometti e lo spazio*, Milano, Johan&Levi Editore, 2012.

- Benjamin Walter, *Parigi, Capitale del XIX secolo. I «Passages» di Parigi*, Torino, Einaudi, 1986.
- Benjamin Walter, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1995.
- Benjamin Walter, *Infanzia berlinese intorno al Millenovecento in Opere complete*, a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2001-2008.
- Benjamin Walter, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Torino, Einaudi, 2012.
- Berger John, *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*, Milano, Il Saggiatore, 2009.
- Bertoni Clotilde, Fusillo Massimo, Simonetti Gianluigi (a cura di), *Nell'occhio di chi guarda. Scrittori e registi di fronte all'immagine*, Roma, Donzelli, 2014.
- Bettini Maurizio, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992.
- Bettini Maurizio, *Contro le radici. Tradizione, identità, memoria*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- Bettini Maurizio, Lentano Mario, *Il mito di Enea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2013.
- Black Peter and Moorhead Désirée (a cura di), *The Prints of Stanley William Hayter. A Complete Catalogue*, Mount Kisco (NY), Mayer Bell Limited, 1992.
- Bolzoni Lina, *La stanza della memoria*, Torino, Einaudi, 1995.
- Bolzoni Lina, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Roma, Laterza, 2008.
- Bordat Denis, Boucrot Francis, *Les Théâtres d'ombres. Histoire et techniques*, Paris, L'Arche, 1956.
- Brecht Bertold, *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 2001.

Caillois Roger, *L'occhio di Medusa. L'uomo, l'animale, la maschera*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1998.

Caillois Roger, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 2008.

Calimani Dario, *Fuori dall'Eden*, Venezia, Cafoscarina Edizioni, 1996.

Calvino Italo, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995.

Cascetta Annamaria, *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Firenze, Le Lettere, 2000.

Catoni Maria Luisa, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica. Gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, introduzione di Salvatore Settis, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

Cavecchi Mariacristina e Patey Caroline (a cura di), *Tra le lingue tra i linguaggi. Cent'anni di Samuel Beckett*, atti del convegno, Milano 30 novembre-1 dicembre 2006, Milano, Monduzzi Editore, 2007.

Ceserani Remo, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

Chon Ruby, *Just Play: Beckett's Theatre*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

Colomba Sergio (a cura di), *Le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett*, Roma, Bulzoni, 1997.

Cometa Michele, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012.

Contini Roberto e Solinas Francesco (a cura di), *Artemisia Gentileschi: storia di una passione*, Pero, 2011 (catalogo della mostra tenuta a Milano nel 2011-2012).

D'Amicone Silvio, *I cieli di Giorgione. Astrologia e divinazione nel Fregio delle Arti*, Treviso, ZeL Edizioni, 2010.

De Marinis Marco, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.

Diderot Denis, *Salons*, nelle seguenti edizioni (rinvii attraverso il nome dei curatori): Seznec Jean et Adhémar Jean (texte établi et présenté par), Oxford University Press, 1957; Delon Michel (textes choisis, présentés, établis et annotés par), Paris, Gallimard, 2008.

Diderot Denis, *Teatro e scritti sul teatro*, trad. italiana e introduzione di Marialuisa Grilli, Firenze, La Nuova Italia, 1980.

Diderot Denis, *Lettera sui ciechi per quelli che ci vedono*, a cura di Mirella Savorelli, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1999.

Diderot Denis, *Lettre sur les aveugles. Lettre sur les Sourds et Mouets*, présentation, notes, dossier par Marian Hobson et Simon Harvey, Paris, Flammarion, 2000.

Diderot Denis, *Saggi sulla pittura*, a cura di Guido Neri, Milano, Abscondita, 2004.

Diderot Denis, *Paradosso sull'attore*, a cura di Paolo Alatri, Roma, Editori Riuniti, 2007.

Dinoi Marco, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Firenze, Le Lettere, 2008.

Dow Fehsenfeld Martha, More Overbeck Lois, *The Letters of Samuel Beckett. Volume I: 1929-1940*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

Dow Fehsenfeld Martha, More Overbeck Lois, *The Letters of Samuel Beckett. Volume II: 1941-1956*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

Dubos Jean-Baptiste, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, introduzione di E. Franzini, trad. italiana di M. Bellini e P. Vincenzi, Palermo, Aesthetica, 2005.

Dujardin Édouard, *Il monologo interiore*, con un introduzione di Jacqueline Risset, Parma, Pratiche, 1991.

Dumarsais-Fontanier, *Les Tropes*, publiées avec une introduction de M. Gérard Genette, Genève, Slatkine Reprints, 1967.

Ejzenstejn Sergej, *Il colore*, trad. it. di G. Bellezza *et alii*, Venezia, Marsilio, 1982.

Elio Teone, *Progymnasmata*, texte établi et traduit par Michael Patillon, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

Eschilo, *Le Tragedie*, traduzione, introduzioni e commento a cura di Monica Centanni, Milano, Mondadori, 2003.

Filostrato Maggiore, *Immagini*, a cura di Letizia Abbondanza, prefazione di Maurizio Harari, Torino, Aragno Editore, 2008.

Filostrato Maggiore, *La Pinacoteca*, a cura di Giuseppe Pucci, traduzione di Giovanni Lombardo, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2010.

Fo Dario, *Mistero Buffo: giullarata popolare*, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 2014.

Fontanier Pierre, *Les figures du discours*, introduction par Gérard Genette, Paris, Flammarion, 1968.

Francastel Pierre, *Guardare il teatro*, traduzione di Brunella Toresin, Bologna, Il Mulino, 1987.

Frantz Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

Frasca Gabriele, *La lettera che muore. La "letteratura" nel reticolo mediale*, Roma, Maltemi, 2005.

Frasca Gabriele (a cura di), *Per finire ancora. Studi per il centenario di Samuel Beckett*, Pisa, Pacini Editore, 2007.

Fried Michael, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*,

University of Chicago Press, Chicago-London, 1988.

Fried Micheal, *Contre la théâtralité: du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007.

Fubini Enrico, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Einaudi, 1976.

Gaudibert Pierre et Putman Jacques (catalogue par), *Bram Van Velde* [exposition Musée de Grenoble 7 mai-6 juin 1981], Grenoble, Musée de Grenoble, 1981.

Genet Jean, *L'atelier di Alberto Giacometti*, Torino, Il melangolo, 1992.

Genette Gérard, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

Genette Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

Genette Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Éditions de Seuil, 2004.

Guaita Camilla (a cura di), *Teatro e arti visive*, Roma, Bulzoni, 2008.

Harmon Maurice (ed.), *No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*, Cambridge, Harvard University Press, 1998.

Hart Clive, *Language and structure in Beckett's plays*, Colin Smythe, Gerrards Cross, 1986.

Haynes John (photographs by), Knowlson James (textes by), *Images of Beckett*, Cambridge, CUP, 2003.

Havelock Eric Alfred, *Preface to Plato*, Cambridge, Belknap press of Harvard University Press, 1963.

Hubert Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire Beckett*, Paris, Éditions Champion, 2011.

Iannotta Antonio, *Lo sguardo sottratto: Samuel Beckett e i media*, Napoli, Liguori, 2006.

Isidoro di Siviglia, *Etimologie o Origini*, a cura di Angelo Valastro Canale, Torino, Utet, 2004.

Issacharoff Michael, *Le spectacle du discours*, Paris, Librairie José Corti, 1985.

Jamoussi Lassaad, *Le Pictural dans l'oeuvre de Beckett. Approche poïétique de la choseté*, Tunis, Sud Édition, 2007.

Jay Martin, *Downcast eyes. The denigration of vision in XX Century French thought*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1994.

Juliet Charles, *Rencontres avec Bram Van Velde*, Montpellier, Fata Morgana, 1978.

Juliet Charles, *Rencontres avec Samuel Beckett*, Paris, POL, 1999.

Juliet Charles et Duthuit Georges, *Bram van Velde. Lithographies originales*, Paris, Maeght éditeur, 1993.

Knowlson James, *Damned to Fame*, London, Bloomsbury, 1996.

Lancioni Tarcisio, *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Milano, Mondadori, 2009.

Lemonnier-TeXier Delphine, *L'esthétique de la trace chez Samuel Beckett: écriture, représentation et mémoire*, Rennes, PU Rennes, 2012.

Lessing Gotthold Ephraim, *Laocoonte*, a cura di Michele Cometa, Palermo, Aesthetica edizioni, 1991.

Lord James, *Giacometti: a Biography*, London, Faber& Faber, 1986.

Lüscher-Morata Diane, *La souffrance portée au langage dans la prose de Samuel Beckett*, Amsterfam, Editions Rodopi, 2005.

- Mallarmé Stéphane, *Divagations*, Paris, Bibliothèque-Charpentier Fasquelle Éditeurs, 1922.
- Marazzi Antonio, *Antropologia della visione*, Roma, Carocci, 2008.
- Marchiori Fernando, *Beckett&Puppet. Studi e scene tra Samuel Beckett e il teatro di figura*, Pisa, Titivillus, 2007.
- Marin Luis, *Della rappresentazione*, a cura di Lucia Corrain, Roma, Maltemi, 2001.
- Maurin Frédéric, *Robert Wilson. Le temps pour voir, l'espace pour écouter*, Paris, Actes Sud, 2010.
- Mazzoni Stefano (a cura di), *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, Firenze, Le Lettere, 2011.
- McMillan Dougald and Fehsenfeld Marha, *Beckett in the Theatre. The Author as practical Playwright and Director*, London, Calder e New York, Riverrun Press, 1988.
- McMillan Dougald and Knowlson James (a cura di), *The theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. I, *Waiting for Godot*, London, Faber&Faber e New York, Grove Press, 1993.
- Meldolesi Claudio, Molinari Renata, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007.
- Meltzer Françoise, *Salome and the dance of writing. Portraits of Mimesis in Literature*, The University of Chicago Press, Chicago, 1987.
- Meneghelli Donata (a cura di), *Teorie del punto di vista*, Scandicci, La Nuova Italia, 1998.
- Mengaldo Pier Vincenzo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.
- Mengaldo Pier Vincenzo, *La vendetta è racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

Mengaldo Pier Vincenzo, *Due ricognizioni in zona di confine*, Parma, Monte Università Parma Editore, 2015.

Mitchell William John Thomas, *Iconology: image, text, ideology*, Chicago-London, the University of Chicago Press, 1986.

Mitchell William John Thomas, *Pictorial turn: saggi di cultura visuale*, a cura di Michele Cometa, Palermo, Duepunti, 2008.

Modica Massimo, *L'estetica di Diderot*, Roma, Antonio Pellicani Editore, 1997.

Monteverdi Anna Maria, *Nuovi media. Nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Milano, Franco Angeli Editore, 2011.

Mouawad Wajdi, *Seuls. Chemin, texte et peintures*, Montréal, Laméac, 2008.

Mucci Lorenzo, *Beckett, l'ultimo drammaturgo rifondatore. Come la sua «umanità in rovina» ha rigenerato la scrittura per le scene*, Roma, Bulzoni, 2004.

Nancy Jean Luc, *Corpo Teatro*, Napoli, Cronopio, 2011.

Nixon Mark and Feldman Matthew (edited by), *The International Reception of Samuel Beckett*, continuum reception Studies, Bloomsbury Academic, 2009.

Oppenheim Lois (edited by), *Samuel Beckett and the Arts. Music, Visual Arts and Non-Print Media*, New York, Garland, 1999.

Oppenheim Lois, *The painted word. Samuel Beckett Dialogue with Art*, Michigan, University of Michigan Press, 2000.

Ortega y Gasset Josè, *La disumanizzazione dell'arte*, Roma, Luca Sosella Editore, 2005.

Ottai Antonella (a cura di), *Passages. Drammaturgie di confine*, Roma, Bulzoni, 2008.

Palmisciano Riccardo, D'Acunto Matteo (a cura di), *Lo Scudo di Achille. Esperienze ermeneutiche a confronto. Atti della Giornata di Studi, Napoli 12 maggio 2008*, «AION (filol)» 31, 2009.

Panofsky Erwin, *Hercule à la croisée des chemins et autres matériaux figuratifs de l'Antiquité dans l'art plus récent*, Paris, Flammarion, 1999.

Pasolini Pier Paolo, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 2008.

Pasolini Pier Paolo, *Per il cinema. Sceneggiature (e trascrizioni)*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2001.

Patrizi Giorgio, *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma, Donzelli, 2000.

Peppiatt Marcel, *Nello studio di Giacometti*, Milano, Mondadori Electa, 2011.

Picon-Vallin Béatrice (dir. da), *Le film de théâtre*, Paris, CNRS ed, 1997.

Picon-Vallin Béatrice (dir. da), *Les écrans sur la scène: tentations et résistances de la scène face aux images*, Paris, L'Âge d'Homme, coll. «ThXX», Série Études, 1998.

Pier John et Schaeffer Jean-Marie (sous la direction de), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.

Pinotti Andrea, Somaini Antonio (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009.

Pizzo Antonio, *Teatro e mondo digitale. Attori, scena e pubblico*, Venezia, Marsilio, 2003.

Platone, *Fedro*, trad. di Giuseppe Cambiano, Torino, Utet, 1981.

Platone, *Repubblica*, in *Tutti gli scritti*, a cura di Giovanni Reale, traduzione di Roberto Radice, Milano, Bompiani, 2000.

Pountney Rosemary, *Theatre of Shadows: Samuel Beckett's Drama 1956-76. From All that fall to Footfalls with commentaries on the latest plays*, Barnes and Noble Books, Totowa (New Jersey), 1988.

Proust Françoise, *L'histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Éditions du Cerf, 1994.

Puliani Massimo, Forlani Alessandro Forlani, *PlayBeckett. Visioni multimediali nell'opera di Samuel Beckett*, Matelica, Halley Editrice, 2007.

Puppa Paolo, *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana del Novecento*, Torino, UTET, 2003.

Puppa Paolo, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Roma, Bulzoni, 2010.

Putman Jacques (a cura di), Bram Van Velde, Paris, Arcurial, 1989.

Ragghianti Claudio Ludovico, *Arti della visione. Spettacolo*, Torino, Einaudi, 1976.

Ramos Julie (dir.), *Le tableau vivant ou l'image performée*, Paris, INHA / Mare&Martin, 2014.

Ravenna Giovanni, *Ekphrasis, descriptio. Teoria, pratica e generi*, Padova, Clesp, 1980.

Rizzolatti Giacomo, Sinigaglia Corrado, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2006.

Sabbatino Pasquale, *La bellezza di Elena: l'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1997.

Samuel Beckett, «Revue d'Esthétique», numéro hors-série, Paris, Editions Jean-Michel Place, 1990.

Sanchis Sinisterra José, *La scena senza limiti*, Perugia, Edizioni Corsare, 2003.

Sanchis Sinisterra José, *Narraturgia. Dramaturgia de textos narrativos*, edición realizada en

colaboración con el Estado de Chihuahua y el Estado de Hidalgo, 2012.

Sartre Jean-Paul, *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Torino, Einaudi, 1960.

Sauron Gilles, *Augusto e Virgilio. La rivoluzione artistica dell'Occidente e l'ara pacis*, Milano, Jaka Book, 2013.

Scarry Elaine, *Dreaming by the Book*, Princeton, Princeton University Press, 2001.

Segre Cesare, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.

Segre Cesare, *La pelle di san Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino, Einaudi, 2003.

Sumi Geoffrey, *Ceremony and Power. Performing Politics in Rome between Republic and Empire*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005.

Svenbro Jesper, *Storia della lettura nella Grecia antica*, traduzione di Valeria Laurenzi, Roma-Bari, Laterza, 1991.

Thomson Duncan, *Arikha*, London, Phaidon, 1994.

Van Der Marck Jan (a cura di), *Bram Van Velde* [exposition Walker Art Center, December 8, 1964-January 10, 1965], Minneapolis, Walker Art Center, 1965.

Van Hulle Dirk, Nixon Mark, *Samuel Beckett Library*, Cambridge University Press, 2013.

Venturi Gianni e Farnett Monica (a cura di), *Ecfraresi. Modelli ed esempi fra medioevo e rinascimento*, Roma, Bulzoni, 2004.

Vernant Jean Pierre, *Mito e pensiero presso i Greci*, Torino, Einaudi, 1978.

Vescovo Piermario, *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio, 2007.

Vescovo Piermario, *La Virtù e il Tempo. Giorgione: allegorie morali, allegorie civili*, Venezia, Marsilio, 2011.

Vicentini Claudio, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012.

Virgilio, *Eneide*, traduzione e cura di Alessandro Fo, Torino, Einaudi, 2012.

Vouilloux Bernard, *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Falmmarion, 2002.

Yates Frances A., *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1985.

Wagner Peter (edited by), *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin, Walter de Gruyter, 1996.

Warren Friedman Alan, Rossman Charles, Sherzer Dina (edited by), *Beckett Translating/Transalting Beckett*, Pennsylvania State University Press, 1987.

Webb Ruth, *Ekphrasis, Imagination amd Persuasion in Ancient Rethorical Theory and Practice*, Burlington, Ashagate, 2009.

Wenders Wim, *L'atto del vedere*, Milano, Ubulibri, 1998.

Whitelaw Billie, *Billie Whitelaw...Who He?*, New York, St. Martin's Press, 1995.

Articoli, saggi in riviste e miscellanee

Altman Rick, *De l'intermédialité au multimedia: cinéma,médias, avènement du son*, in «Cinemas: revue d'études cinématographiques», vol. X, n. 1, 1999, pp. 37-53.

Arikha Avigdor, *On Abstraction in Painting*, in AAVV, *Arikha*, Paris, Hermann e London, Thames & Hudson, 1985, pp. 201-204.

Avantaggiato Luigi, *MultiBeckett. Samuel Beckett tra vecchi e nuovi media*, in «Biblioteca Teatrale», 81-82, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 39-79.

Bartuschat Johannes, *L'ékphrasis dans la poésie allegorique médio-latine et dans l'Amorosa Visione de Boccaccio*, in «Camena», n. 8, dicembre 2010 (on-line al link: http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/7_article_5_Bartuschat-2.pdf).

Benveniste Emile, *L'appareil formel de l'énonciation*, in «Langages», 5e année, n. 17, 1970, pp. 12-18.

Bertolini Emile, *Percorsi dello sguardo. Il problema della lateralità delle immagini artistiche nei Salons di Diderot*, in «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», vol. V, n. 2, 2012, pp. 69-90.

Bettetini Maria, *I linguaggi dell'arte*, in «Il Sole 24 ore», 1/04/2012, p. 26.

Burtin Tatiana, *Interartialité et remédiation scénique de la peinture*, in «Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques», n. 12, 2008, pp. 67-93.

Caselli Daniela, *Thinking of a 'Rhyme for "Euganean"': Beckett in Italy*, in *The International Reception of Samuel Beckett*, edited by Mark Nixon and Matthew Feldman, continuum reception Studies, 2009, pp. 209-233.

Caretti Laura, *La tarantella di Nora*, in *La didascalia nella letteratura teatrale scandinava: testo drammatico e sintesi scenica*, Atti del VII Convegno Italiano di Studi Scandinavi, Firenze 21-23 maggio 1986, a cura di Merete Kjølner Ritzu, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 37-49.

Collareta Marco, *La scrittura 'arte figurativa'. Materiali per la storia di un'idea*, in *Visibile parlare. Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di C. Ciociola, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997, pp., 135-146.

Debiais Vincent, *La vue des autres. L'ékphrasis au risque de la littérature médiolatine*, in «Cahier de civilisation médiévale», 55, 2012, pp. 393-404.

De Martino Francesco, *Ekphrasis et pubblicità. Descrivere e valorizzare nell'antica Grecia*, in «Estetica. Studi e ricerche», rivista semestrale, 1/2013, pp. 9-22.

Didi-Huberman Georges, *L'image brûle*, in Laurent Zimmermann et Ecole Doctorale Pratiques et Théories du Sens (dir.), *Penser par les images: autour des travaux de George Didi-Huberman*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2006, pp. 24-38.

Dubel Sandrine, *Ekphrasis et enargeia: la description antique comme parcours*, in C. Lévy, L. Pernot (a cura di), *Dire l'évidence. Philosophie et rhétorique antiques*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 249-264.

Eigenmann Eric, *Mise en scène de l'effacement (Corps et narration dans le théâtre de Beckett)*, in «Critique», n. 519-520 (n. spécial Samuel Beckett), Paris, 1990, pp. 681-689.

Esslin Martin, *A poetry of Moving Images*, in *Beckett translating/ translating Beckett*, edited by Alan Friedman, Charles Rossman, Dina Sherzer, London, Pennsylvania State University Press, 1987, pp. 65-76.

Fenzi Enrico, *Di alcuni palazzi, cupole e planetari nella letteratura classica e medievale e nell'Africa di Petrarca*, Torino, Loescher, 1976 [Estr. dal Giornale storico della letteratura italiana, vol. 153, fasc. 481-482].

Floridi Lucia, *Il realismo dell'arte e il paradosso del retore muto*, in «Prometeus», 39, 2013, pp. 87-106.

Gontarski Stanley E., *Review: The world première of 'Ohio impromptu', directed by Alan Schneider at Columbus, Ohio*, in «Journal of Beckett Studies», 8, London, John Calder, 1982, pp. 133-136.

Guccini Gerardo, *Beckett – Copi/Beckett – Beckett. Un percorso a specchio di Andrea Adriatico*, in *Non io nei giorni felici: Beckett, Adriatico e il teatro del desiderio*, a cura di Stefano Casi, Corazzano, Titivillus, 2010, pp. 117-143.

Guccini Gerardo, *Tre insegnamenti didascalici: Eschilo/ Sardou/ Beckett*, in «Ampio raggio. Esperienze d'arte e di politica», 4, Bologna, Laminare editrice, 2012, pp. 55-73.

Harrow Susan, *New Ekphrastic Poetics*, «Franch Studies: A Quarterly Review», vol. 64, n. 3, July 2010, pp. 255-264.

Jay Martin, *Scopic Regimes of Modernity*, in *Vision and Visuality*, a cura di Hal Foster, Dia Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture, Seattle, Bay Press, 1988, pp. 3-23.

Jovičević Aleksandra, *Nuove prassi della regia nel teatro contemporaneo e nelle arti performative: Estetica e Inestetica*, in «Biblioteca Teatrale», luglio-dicembre 2009, Roma, Bulzoni, pp. 27-64.

Labrusse Rémi, *Beckett et la peinture: la témoignage d'une correspondance inédite*, in «Critique», 519-520 (n. spécial Samuel Beckett), Septembre, 1990, pp. 670-680.

Labrusse Rémi, *Hiver 1949. Tal-Coat entre Georges Duthuit et Samuel Beckett*, in *Tal-Coat devant l'image*, Ed. Claire Stoullig, Geneva: Musée d'art et d'histoire, Calmas: Musée d'Unterlinden, Antibes: Musée Picasso, Winterthur: Kunstmuseum, 1992, pp. 99-112.

Lombardo Giovanni, *Aspetto verbale e tecniche dell'enargeia. La dimensione "aoristica" della descrizione*, in «Estetica. Studi e ricerche», rivista semestrale, 1/2013, pp. 23-34.

Lorusso Pasquale Antonio, *Blob: l'apoteosi del frammento*, in «Biblioteca Teatrale», 81-82, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 187-205.

Mazzara Federica, *Il dibattito anglo-americano del Novecento sull'ekphrasis*, consultabile all'indirizzo: <http://discovery.ucl.ac.uk/4712/1/4712.pdf>.

Mazzocut-Mis Maddalena, *Teatro e arti figurative in Denis Diderot*, in Camilla Guaita (a cura di), *Teatro e arti visive*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 15-21.

Müller Jürgen E., *L'intermedialité, une nouvelle approche interdisciplinaire: perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision*, in «Cinéma: revue d'études cinématographiques», vol. X, n. 2-3, 2000, pp. 105-134.

Muraro Michelangelo, *L'istinct du théâtre et les arts à Venise*, in *La sociologie de l'art et sa*

vocation interdisciplinaire. L'oeuvre et l'influence de Pierre Francastel, Paris, Denoël Gonthier, 1974, pp. 119-128.

Nencioni Giovanni, *La "galleria" della lingua*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», S. III, XII, 4, 1982, pp. 1525-1561.

Palumbo Lidia, *Portare il lettore nel cuore del testo. L'ekphrasis nei dialoghi di Platone*, in «Estetica. Studi e ricerche», rivista semestrale, 1/2013, pp. 35-46.

Procopio Patrizia, *Danzare per fantasmata: l'immagine del movimento nella teoria coreutica di Domenico da Piacenza*, in <http://www.iliesi.cnr.it/iniziative/Procopio.pdf>.

Puchner Martin, *Textual Cinema and Cinematic Text: The ekphrasis of Movement in Adam Thorpe and Samuel Beckett*, in http://webdoc.sub.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic99/puchner/4_99.html.

Quondam Amedeo, «*Ut pictura poesis*». *Classicismo e imitazione*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, vol. II, Milano, Electa, 1987, pp. 553- 558.

Ravenna Giovanni, *Per l'identità di ekphrasis*, in «*Phantasia: il pensiero per immagini degli antichi e dei moderni*», atti del convegno internazionale, Trieste 28-30 aprile 2005, a cura di Lucio Crisante, Trieste, EUT, 2006, pp. 21-30.

Rizzarelli Maria, *I 'fotogrammi' di Arezzo: Pasolini e Piero della Francesca*, in «Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale», 86, dicembre 2010, consultabile all'indirizzo: http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=589.

Saison Maryvonne, *Mettre en scène l'irreprésentable*, in «Revue d'Esthétique», numéro hors-série, Paris, Editions Jean-Michel Place, 1990, pp. 84-87.

Un livre de Samuel Beckett et Avigdor Arikha: "Au loin un oiseau", in «Revue de l'art», vol. 44, 1979, p. 103.

Van Hulle Dirk, *L'Obscène et la (dé)composition textuelle dans l'oeuvre théâtrale de Samuel Beckett*, in «Genèses théâtrales», CNRS éditions, 2010, pp. 143-155.

Vert Xavier, *Image dialectique et contamination dans La ricotta de Pier Paolo Pasolini*, in «Images Revue. Histoire, anthropologie et théorie de l'art», 2, 2010.

Vescovo Piermario, *Ecfrasi con spettatore (Dante, Purgatorio, X-XVII)*, in «Lettere Italiane», vol. XLV, 1993, pp. 335-360.

Vicentini Claudio, *Du Bos e la recitazione teatrale*, in *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, a cura di L. Russo, Palermo, Aesthetica Preprint, Supplementa, 2005, pp. 77-89.

Vilar Pierre, *Un pantalon cousu de fil blanc: Beckett et l'épreuve critique*, «études françaises», volume 42, n. 2, 2006, pp. 85-102.

Scritti di Samuel Beckett

Molloy, Paris, Les Éditions de Minuit, 1951.

Malone Meurt, Paris, Les Éditions de Minuit, 1951.

En attendant Godot, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952.

L'Innommable, Paris, Les Éditions de Minuit, 1953.

Watt, New York, Grove Press, 1953.

Watt, Paris, Olympia Press, 1953.

All That Fall, London, Faber and Faber, 1956.

Fin de partie, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.

Acte sans parole, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.

Krapp's Last Tape and Embers, London, Faber and Faber, 1959.

Actes sans parole II, Paris, Les Éditions de Minuit, 1959.

Happy Days, London, Faber and Faber, 1962.

Murphy, London, John Calder, 1963 [1938].

Film, London, Faber and Faber, 1964.

Imagination morte imaginez, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965.

Come and Go, London, John Calder, 1967.

Eh Joe, London, Faber and Faber, 1967.

Sans, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.

Le dépeupleur, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970.

Not I, London, Faber and Faber, 1972.

Au loin un oiseau, with five original etchings by Avigdor Arikha, New York, The Double elephant press, 1973.

That time, New York, Grove Press, 1976.

Company, London, John Calder, 1979.

Disjecta. Miscellaneous writings and dramatic fragment, a cura di Ruby Cohn, New York, Grove Press, 1984.

The Complete Dramatic Works, London, Faber and Faber, 1986.

Nohow On (Company, Ill Seen Ill Said, Worstward Ho), London, John Calder, 1989.

Disiecta. Scritti sparsi e un frammento drammatico, ed. inglese curata da Ruby Cohn, traduzione e cura dell'ed.italiana di A.Tagliaferri, Milano, E.G.E.A., 1991.

Dream of Fair to Middling Women, Dublin, Black Cat Press, 1992.

Bande et Sarabande, Paris, Les Éditions de Minuit, 1994.

The complete short prose 1929-1989, edited by S. E. Gontarski, New York, Grove Press, 1997.

Poesie, a cura di G. Frasca, Torino, Einaudi, 2002.

Teatro, a cura di Paolo Bertinetti, Torino, Einaudi, 2005.

Watt, a cura di Gabriele Frasca, Torino, Einaudi, 2008.

In nessun modo ancora, a cura di Gabriele Frasca, Torino, Einaudi, 2008.

Racconti e prose brevi, a cura di Paolo Bertinetti, Torino, Einaudi, 2010.

Sitografia

Si riportano i siti che sono stati regolarmente consultati. In data 26/11/2015, per ognuno, è stato verificato l'accesso.

Siti consultati per soggetti elaborati nella prima parte della tesi:

<http://www.annamonteverdi.it/digital/>

<http://www.ekphrasisjournal.ro/>

<http://www.arabeschi.it/category/ekphrasis/>

http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=802

Siti consultati per lo studio dell'opera beckettiana:

<https://www.reading.ac.uk/beckett/>

<http://www.samuelbeckett.it/>

<http://www.beckettarchive.org/>

<http://www.ubu.com/film/beckett.html>

<http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/web/beckett/>

<http://www.irishtheatre.ie/>

<http://company-sj.com/>

<http://www.fondation-giacometti.fr/en/>

Siti consultati per lo studio dedicato al teatro di Anagoor:

<http://www.anagoor.com/>

<https://vimeo.com/anagoor>

<http://www.etmanchipieta.com/>

http://www.centralefies.it/factory/anagoor_9.html

<http://www.iltamburodikattrin.com/interviste/2014/virgilio-brucia/>

http://www.teatro.it/rubriche/napoli_teatro_festival_2015/infandum_regina_iubes_renovare_dolore_m_43832

