

Il *figurale* a teatro

Bacon e l'evento sulla scena del Novecento

Giuliana Altamura

1. *L'evento del figurale*

Nel suo studio sulla pittura di Francis Bacon, Gilles Deleuze definisce l'opera dell'artista come *figurale*, ossia capace di esorcizzare il figurativo e quindi il narrativo tramite l'isolamento della Figura al centro del suo quadro: una volta isolata, la realtà dipinta su tela diventa un *fatto* e non più una mera illustrazione.¹

Ciò che ci proponiamo in questa sede è di applicare la categoria del *figurale*, nei termini in cui Deleuze se ne è sapientemente servito per spiegare l'arte di Bacon, alla rivoluzione teatrale del Novecento, in modo da poterne evidenziare il significato evenemenziale e individuare come possa essere declinato oggi lo specifico dell'arte scenica.

«La pittura oggi sta attraversando una fase particolarmente complicata», affermava Bacon nel 1962, «e uno dei problemi è che appena metti più figure sulla stessa tela si sviluppa un racconto. E in quell'istante stesso, ecco la noia. Il racconto parla più forte della pittura. La verità è che siamo ai primordi: non siamo ancora riusciti a eliminare la narrazione tra una figura e l'altra».²

Scopo della pittura, scrive Deleuze, dev'essere quello di strappare la figura al figurativo.³ L'arte del XX secolo ha reso possibile tale processo da una parte spingendosi verso una forma pura, seguendo quindi la via dell'astrazione, dall'altra percorrendo l'irto cammino del *figurale*, soluzione che il filosofo definisce «più diretta e più sensibile».⁴

Il teatro nel Novecento è segnato dalla stessa volontà di rompere con il realismo rappresentativo. Il teatro d'avanguardia, a partire dalla prima messinscena dell'*Ubu Roi* di Jarry, ha intrapreso una direzione che potremmo definire altrettanto *figurale*, in quanto alternativa al teatro classico-realista di natura narrativo-illustrativa e a quello simbolista, che pure aveva tentato con esiti fallimentari – e vedremo perché – di affrancarsi dal narrativo seguendo però una via che troverebbe corrispondenza, in pittura, in quella dell'astrazione.

¹ Cfr. G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, trad. it. di S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata 2004.

² F. Bacon, *La brutalità delle cose. Conversazioni con David Sylvester*, trad. it. di N. Fusini, Edizioni «Fondo Pier Paolo Pasolini», Roma 1991, p. 23.

³ G. Deleuze, *Francis Bacon...*, cit., p. 29.

⁴ *Ivi*, p. 31.

Nel corso del Novecento si assiste a un processo di smantellamento delle convenzioni teatrali, di rinuncia alla narrazione intesa come susseguirsi di eventi logicamente determinati e alla complessità psicologica dei personaggi, l'abbandono insomma del testo drammatico per un testo performativo. Il teatro non è più il luogo della finzione e ciò comporta un nuovo utilizzo dello spazio, una nuova attenzione al tempo, una ridefinizione del ruolo dello spettatore.

Se Bacon pensava a una riformulazione della pittura era anche in ragione dell'affermarsi delle nuove arti e della fotografia in particolare, proprio perché aveva strappato alla pittura la funzione documentativa e illustrativa. La stessa esigenza fu avvertita in ambito teatrale con l'avvento del cinema, che chiamava evidentemente il teatro a ritrovare il proprio specifico, il suo essere *evento*, contrapposto alla riproducibilità di un'arte di certo più evoluta dal punto di vista tecnico ai fini di una ri-produzione, appunto, del reale. Il teatro era ora chiamato a esprimere un «mondo effimero, ma vero», un mondo «tangente al reale»: «L'illusione non si fonderà più sulla verosimiglianza o l'inverosimiglianza dell'azione – scriveva Artaud – ma sulla forza comunicativa e la realtà di tale azione. [...] Giochiamo la nostra vita nello spettacolo che si svolge sulla scena. [...] Le convenzioni teatrali hanno fatto il loro tempo. [...] Abbiamo bisogno di credere a ciò che vediamo».⁵

È proprio in tale concezione poetica della performatività che emerge tutta la forza del *figurale* come espressione della differenza che eccede il segno, la parola, la scrittura, liberando il potere indicibile dell'immagine.

Deleuze, studiando l'opera di Bacon, ravvisa nei suoi quadri la presenza di tre elementi costitutivi: una struttura materiale, fatta di grandi campiture di colore vivido e uniforme; un tondo-contorno, sorta di pista che può avere le forme più svariate, dal cerchio alla barra, al cubo; l'immagine in posizione, o Figura, che il tondo-contorno isola dalla struttura materiale. Quest'ultima svolge una funzione spazializzante che fa venire meno ogni relazione di profondità, distanza, luce e ombra. La Figura si trova a compiere una sorta di rudimentale tragitto segnato da questi luoghi.

Nei tre elementi indicati da Deleuze, e soprattutto nel loro nesso dinamico, non è difficile individuare un parallelismo con le funzioni di un teatro che, una volta rinunciato all'apparato scenografico realista, si trova faccia a faccia con i principi essenziali e costitutivi della propria arte.

All'interno del tondo-contorno la Figura – che sia essa coricata o seduta – sembra aspettare, ma «ciò che accade, o è sul punto di accadere, o è già accaduto, non è uno spettacolo, una rappresentazione».⁶ La Figura vive un movimento di reclusione

⁵ A. Artaud, *Il Teatro Alfred Jarry*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, a cura di G. R. Morteo e G. Neri, Einaudi, Torino 1968, pp. 6-8.

⁶ G. Deleuze, *Francis Bacon...*, cit., p. 33.

dato dalla campitura che si arrotola attorno al luogo seguendo il contorno e avvolgendola, imprigionandola. Tramite la reclusione la Figura diviene tale.

Il tondo-contorno ci sembra allora determinare una vera e propria scena, definire uno spazio teatrale nel senso più sacro di linea di demarcazione oltre la quale l'attore cessa di essere un uomo e comincia a *significare*, diventa Figura. Potremmo allora pensare alla struttura materiale come al luogo teatrale in senso lato, la realtà all'interno della quale viene poi a delimitarsi una scena e in cui è contenuto un pubblico, ponendo l'occhio dello spettatore *all'interno* del quadro, attore anch'egli del nesso dinamico, dello scambio in due sensi che va dall'interno della pista-scena verso la struttura e viceversa. Non è un caso infatti, e lo vedremo, che quando Bacon rappresenta un'altra figura nel quadro, un *testimone*, lo pone nella struttura, fuori dal tondo-contorno che isola il *doer*.⁷

Se la Figura di Bacon sembra (at)tendere beckettianamente verso la struttura materiale, è d'altra parte soggetta a una tensione tutta interiore, a un'attesa che si svolge in se stessa: lo sforzo spasmodico per diventare Figura. Il suo corpo così si trasforma in sorgente del movimento, «il problema non è più quello del luogo, bensì dell'evento».⁸ Nulla di più specificatamente teatrale. Il teatro è il suo evento. Ciò che vorremmo motivare in questa sede è che si tratti dell'unica arte capace, per via del proprio costituzionale dinamismo, a tracciare il confine mobile del senso divenendo scrittura di superficie, ma senza perdere allo stesso tempo lo spessore proprio del *figurale*, che poi altro non è che lo *spazio silenzioso del desiderio*.

Nella *Logica del senso*, Deleuze riprende la dottrina stoica degli *eventi* che – contrapposti ai *corpi* con i loro stati di cose – sono effetti incorporei, *verbi* non presenti né vivi, ma infiniti nel senso dell'*Aiôn* (eterno divenire che si divide all'infinito in passato e futuro), i quali insistono nel tempo, al contrario del presente che vi esiste.⁹ Gli eventi rappresentano quindi il paradosso del puro divenire, identità infinita dei due sensi. Tale paradosso destituisce le profondità platoniche e riporta i conflitti in superficie, lì dove si dispiega il linguaggio, sul piano che è carattere del discorso.

Il senso all'interno di una proposizione – continua Deleuze – consiste proprio nell'evento puro degli stoici, nell'espresso, incorporeo alla superficie delle cose, entità complessa irriducibile. Non esiste al di fuori della proposizione, ma è la frontiera che separa le proposizioni e le cose: volge una faccia alla proposizione e l'altra allo stato di cose.

Attraversare lo *specchio*, la linea di frontiera del senso verso il linguaggio, fa venir meno la designazione per passare in una regione in cui il linguaggio non ha più

⁷ *Doer*, o *attuante*, è la denominazione assunta dall'attore nell'Arte come veicolo di Jerzy Grotowski, basata appunto sul rifiuto della rappresentazione a favore dell'atto, delle azioni realmente compiute.

⁸ G. Deleuze, *Francis Bacon...*, cit., p. 41.

⁹ G. Deleuze, *Logica del senso*, trad. it. di M. de Stefanis, Feltrinelli, Milano 2005.

rapporto con i designati ma con gli espressi, ossia col senso. Il senso, in quanto linea di frontiera, dispone di una propria impenetrabilità e costituisce a sua volta una serie di paradossi. Particolarmente importanti ai fini del nostro discorso sono i primi che Deleuze ci presenta: quello della *regressione* e dello *sdoppiamento sterile*. Il *paradosso della regressione* o della «proliferazione indefinita» parte dalla constatazione che il senso è sempre presupposto appena si inizia a parlare: si tratta di una regressione infinita del presupposto che sancisce l'impotenza di chi parla e la superiorità del linguaggio, il suo potere infinito di «parlare sulle parole».¹⁰ Avremo sempre dunque la simultaneità di almeno due serie: ogni nome è preso prima nella designazione che opera, poi nel senso che esprime e che diventa designazione del successivo. Ogni serie sussumerà allora due serie omogenee, una significante, l'altra significata. Se il significante è «ogni segno in quanto presenta in se stesso un aspetto qualunque del senso», il significato non è mai il senso, ma serve da «correlativo» per quel particolare aspetto del senso che vi è trattenuto.¹¹ Le due serie sono simultanee, divergono allo stesso tempo e rappresentano le due facce dell'istanza paradossale dalla quale sono animate, perché «l'una manca sempre all'altra»: così si può dire che l'istanza «manca al suo posto», è la «combinazione della casella vuota e del perpetuo spostamento di un pezzo».¹²

Per uscire da tale paradosso si può soltanto immobilizzare una proposizione, fissarla il tempo necessario per estrarne il senso: è il *paradosso dello sdoppiamento sterile*, così definito perché constata la sterilità dell'evento come senso. Estratto dalla proposizione, il senso è indipendente da essa, sospeso, ma solo come un doppio evanescente, «fantasma senza spessore».¹³

Dato il naturale eccesso della serie significante rispetto a quella significata (come notava Lévi-Strauss, l'universo ha significato prima che ci si cominciasse a domandare cosa significasse), le due serie sono e saranno sempre una in eccesso e l'altra in difetto, determinando lo spostamento continuo di quella *casella bianca* che è l'elemento paradossale volto ad assicurare l'attribuzione del senso grazie all'emissione delle singolarità. Se sono eventi, le singolarità «comunicano in un solo e medesimo Evento che non cessa di ridistribuirle e le loro trasformazioni formano la *storia*».¹⁴ Gli eventi sono «singolarità ideali» che appartengono all'*Aiôn* illimitato, sono le uniche idealità concepibili ed è qui che lo stoicismo destituisce la metafisica del platonismo: «destituire le essenze per sostituirvi gli eventi come getti di singolarità».¹⁵ Il senso è quindi prodotto della circolazione del non senso, non

¹⁰ *Ivi*, p. 33.

¹¹ *Ivi*, p. 41.

¹² *Ivi*, p. 44.

¹³ *Ivi*, p. 35.

¹⁴ *Ivi*, pp. 53-54.

¹⁵ *Ivi*, p. 54.

deriva da alcuna profondità alla maniera dei pre-socratici, né dalle altezze platoniche, ma si costituisce in superficie.

L'unica verità eterna è quella dell'evento puro e il saggio stoico dev'essere in grado di coglierlo indipendentemente dalla sua effettuazione nel presente, ma in quanto eterno passato ed eterno futuro. Allo stesso tempo, però, deve volerne l'incarnazione in uno stato di cose e nel proprio corpo, diventarne quasi-causa, incarnare la verità dell'evento.

La logica del teatro come evento e il cuore del suo linguaggio non potrebbero essere spiegati meglio, a nostro avviso, che tramite la rilettura dell'evento stoico deleziano. Deleuze stesso usa non a caso una metafora teatrale paragonando il comportamento del saggio stoico – modello per chiunque voglia vivere nel *vero* – a quello dell'attore che, recitando, rimane nell'istante, mentre il personaggio che interpreta spera nel futuro e ricorda il passato ed è in questo senso che l'attore *rappresenta*.

Fare corrispondere il minimo di tempo rappresentabile nell'istante con il massimo di tempo pensabile seguendo l'*Aiôn*. Limitare l'effettuazione dell'evento a un presente senza mescolanza, rendere l'istante tanto più intenso e teso, tanto più istantaneo quanto più esprime un futuro e un passato illimitati, tale è l'uso della rappresentazione: il mimo, non più l'indovino.¹⁶

Lo stoico non solo comprende e vuole l'evento, ma lo rappresenta e quindi lo seleziona e un'«etica del mimo» prolunga la logica del senso.¹⁷ L'attore-mimo parte quindi dalla consapevolezza dell'evento puro, dell'Atto come unico senso possibile, per raddoppiarne l'effettuazione, limitarne le mescolanze in un istante che impedisca loro di debordare. L'attore «raddoppia l'effettuazione cosmica [dell'evento] con un'altra [...] superficiale, tanto più netta» che limita la prima: diventa «commediante dei propri eventi», compie una *contro-effettuazione*.¹⁸

Bacon può dipingere la Figura come evento, fermare su tela quell'istante che si apre all'infinito dell'*Aiôn* delimitandola allo stesso tempo, ma solo il teatro in quanto arte dinamica *in praesentia* è capace di replicare quel *paradosso sterile* che permette di bloccare l'istante ed estrapolarne il senso senza tregua, in un *continuum* temporale che restituisce precisamente il doppio di quello che noi tutti viviamo. Il lavoro del saggio per Deleuze è un lavoro di *rappresentazione*, significa raddoppiare in ogni atto il senso eterno dell'Atto senza fine. Il teatro allora non solo è figura perfetta della vita, ma comprensione intima della sua verità più segreta, duplicazione della *contro-effettuazione* del saggio, contro-effettuazione della sua contro-effettuazione.

¹⁶ *Ivi*, p. 132.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ivi*, p. 135.

L'evento diventerà dunque «ciò che deve essere rappresentato in ciò che accade», così come l'attore assumerà le fattezze di un «contro-dio», capace di cogliere come eterno presente ciò che gli uomini leggono come passato e futuro.¹⁹ L'attore, come il saggio, appartiene all'Aiôn. Il suo paradosso è quello di rimanere nell'istante per interpretare qualcosa che non cessa di sperare o ricordare: non interpreta un personaggio, ma il senso dato dalle componenti dell'evento, liberate dai limiti degli individui e delle persone, assumendo un ruolo «impersonale e preindividuale».²⁰

La *contro-effettuazione* del saggio – e quindi, a un secondo livello, dell'attore – consiste nel cogliere se stesso come evento. È l'unico modo in cui l'individuo può estrarre l'Evento puro in cui tutti gli eventi comunicano, per poi tornare su se stesso «attraverso tutti gli altri, con tutti gli altri».²¹ È l'unica maniera in cui egli può salvare la superficie, non sprofondare nella ferita da cui la struttura del senso emerge, salvare quindi sia la vita che il linguaggio che dalla superficie stessa dipende: ci si salva proprio con la contro-effettuazione, «essere mimo di *ciò che effettivamente accade*», compiere un «mitragliamento della superficie per trasmutare il pugnamento dei corpi».²² È questo ciò che può e deve insegnarci il teatro dopo il crollo della metafisica.

L'attore è l'uomo cristallizzato nello spasmo, mentre tende verso la struttura materiale dello sfondo baconiano, ossia il *flusso* cui appartiene lo spettatore, la vita. In questo senso la *cattura* della Figura compiuta da Bacon, prigioniera del tondo-contorno, corrisponde alla violenza dell'attore strappato alla vita e posto sulla scena, fuori dal tempo-flusso, a duplicare l'evento nell'Evento.²³

La serie degli spasmi delle Figure di Bacon è legata per Deleuze alla triade amore-vomito-escremento, richiamo della triade ubuesca *merdre-physique-phynance* che per prima ha destabilizzato il rigore logico del teatro classico agli albori del XX secolo: le forze alimentari di autoconservazione unite alle pulsioni distruttive riemergono sulla scena dalla ferita profonda del corpo per decostruire il linguaggio teatrale e metterlo in discussione. Se però Jarry il precursore mantenne intatta la maschera della messinscena svuotandola semplicemente dall'interno, sarà con Artaud che l'urto di queste forze spingerà verso una ridefinizione dello statuto teatrale.

¹⁹ *Ivi*, p. 134.

²⁰ *Ivi*, p. 135.

²¹ *Ivi*, p. 159.

²² *Ivi*, p. 144.

²³ «Dire, nel modo più in-espressivo e radicale, l'indicibilità dell'Evento» – scrive Sergio Fava a proposito del rapporto di Carmelo Bene con la filosofia di Carlo Sini – «compreso quello del linguaggio dicente-il-mondo o sé-dicente» (Sergio Fava, *Carmelo Bene e Carlo Sini: la resa dei conti con il linguaggio. Cosmologia e semiologia*, relazione al convegno «Le arti del '900 e Carmelo Bene», Orsa, Torino, GAM 24-26 ottobre 2002).

È Deleuze stesso, ancora una volta, a paragonare la Figura di Bacon al *corpo senza organi* di Artaud: si tratta di disfare l'organismo «a vantaggio del corpo», inteso come carne e nervo.²⁴ Nella *Prima conversazione* con David Sylvester, Bacon afferma: «L'immagine che cerco sta come una specie di funambolo sulla corda tesa che separa la pittura cosiddetta figurativa da quella astratta. Ma non potrà che venire dall'arte astratta, pur non avendoci niente da spartire. Detto diversamente, si tratta di lavorare sulla figura fino a che tocchi il sistema nervoso con la massima intensità e violenza».²⁵ Il parallelo con la ricerca di Artaud è evidente.

Il corpo della Figura di Bacon tenta di fuggire da se stesso attraverso uno dei suoi organi. Il grido diventa un'operazione attraverso cui l'intero corpo fugge dalla bocca. Deleuze lo definisce «atletismo derisorio» e a noi pare non discostarsi affatto dall'«atletica affettiva» artaudiana: «Bisogna ammettere nell'attore l'esistenza di una sorta di muscolatura affettiva, corrispondente alla localizzazione fisica dei sentimenti. L'attore è simile a un vero e proprio atleta fisico, ma con questo sorprendente correttivo: all'organismo atletico corrisponde in lui un organismo affettivo, parallelo all'altro, quasi il suo doppio benché non operante sullo stesso piano».²⁶

Allo stesso modo dell'attore novecentesco, la Figura baconiana fissa dunque una «partitura degli impulsi vivi» con il proprio corpo, per dirla con Grotowski.²⁷ Non si recita più, esiste solo l'*atto* come azione totale. Anche Grotowski, come Bacon, affermava di cercare una terza via fra vita quotidiana e illusione, da sempre in lotta per l'egemonia teatrale: egli cercava una situazione che non fosse né imitazione della vita né sforzo di fantasia, «ma in cui fossimo in modo di ottenere la reazione umana che potesse essere, letteralmente, contemporanea allo spettacolo ed essere, al suo interno, qualcosa di totalmente reale».²⁸ Si trattava di ritrovare gli impulsi che fluiscono dal profondo del proprio corpo e guidarli con chiarezza verso un certo punto indispensabile nello spettacolo, quello stesso punto che in Bacon diventa uscita da se stesso, abbandono della carne macellata da parte dello spirito, e nell'attore grotowskiano ascesa verso forme di energia più sottili.

Un'attenta osservazione delle posture in cui le Figure di Bacon sono ritratte permetterebbe, inoltre, di riscontrarvi l'evidente incarnazione dei principi del pre-espressivo di Barba intesi come stato intermedio fra quotidiano e rappresentazione e quindi propri di quel *totalmente reale* ricercato da Grotowski: la via di mezzo fra il realistico e l'astratto perseguita da Bacon, il *figurale* appunto, si con-

²⁴ G. Deleuze, *Francis Bacon...*, cit., p. 104.

²⁵ F. Bacon, *La brutalità delle cose...*, cit., p. 16.

²⁶ G. Deleuze, *Francis Bacon...*, cit., p. 43; A. Artaud, *Un'atletica affettiva*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 242.

²⁷ J. Grotowski, *Teatro e rituale*, cit. in F. Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Laterza, Bari-Roma 2007, p. 66.

²⁸ *Ibid.*

cretizza in corpi dagli equilibri totalmente alterati, sorretti da sostegni instabili, vittime di impulsi e contro-impulsi che li spingono in direzioni opposte, isolando – e quindi semplificando – particolari tensioni avulse dal loro contesto, col risultato di un immenso spreco di energia persino quando tutto ciò che la Figura fa è aprire un rubinetto.²⁹

Il poter definire le Figure di Bacon come pre-espressive, attestanti quindi una forma di *purezza* che è quella dell'Evento deleuziano, ci permette di collocarle in uno spazio che precede, appunto, la rappresentazione, attenendosi a una dimensione antecedente la significazione e la scrittura, la dimensione che Lyotard definisce con il termine di *spessore*, concetto fondamentale per comprendere la teoria del *figurale*.

È proprio a Lyotard, infatti, che Deleuze rimanda nella *Logica della sensazione* e sarà necessario avvicinarci al suo *Discorso, figura* per poter approfondire la nostra argomentazione che tenterà di spiegare con il *figurale* quello che potremmo definire come lo *specifico ritrovato* del teatro.³⁰

²⁹ L'esempio fa riferimento all'opera di Bacon *Figure standing at a Washbasin*, 1976.

³⁰ J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, a cura di F. Mazzini, Mimesis, Milano 2008. Prima di procedere con un'analisi del concetto di *figurale*, vorremmo fare riferimento a quello di *immaginale* proposto da Henry Corbin nei suoi studi teosofici, in modo da poter evitare una possibile confusione tra i due (cfr. H. Corbin, *Corpo spirituale e Terra celeste. Dall'Iran mazdeo all'Iran sciita*, trad. it. di G. Bemporad, Adelphi, Milano 1986). Fra le percezioni sensibili e le categorie dell'intelletto, Corbin situa il luogo dell'«Immaginazione attiva» (o «agente») con una propria funzione cognitiva che permetterebbe di accedere «a una regione o realtà dell'Essere» altrimenti interdetta (*ivi*, p. 14). Corbin ha individuato tale *luogo* nel mondo spirituale dell'Iran mazdeo e sciita, ponendo l'accento sulla facoltà cognitiva del *mundus imaginalis*, da cui la definizione di immaginale. Le forme immaginali rappresenterebbero dunque una terza via rispetto a quelle sensibili e a quelle intelligibili e occuperebbero una posizione mediana e mediatrice fra le due. I teosofi sciiti e ismailiti leggono nella storia la metafora della «Vera Realtà» e nell'immaginale l'incarnazione spirituale della stessa (*ivi*, p. 19). La Forma immaginale compie una trasmutazione dei dati sensibili per risolverli nella purezza del mondo sottile: si tratta quindi di un processo di *dematerializzazione* grazie al quale viene a compiersi l'*apparizione* intesa come svelamento del reale nascosto, il vero senso dell'Accadimento letto come «annunciazione dell'anima a se medesima» (*ivi*, p. 42). Nella geografia immaginale dunque ogni accadimento è accadimento psichico, «esseri e cose si rivelano quali *atti* di un pensiero personale, ne sono le ierurgie» (*ivi*, p. 56). L'immaginale possiede insomma ancora una *fisica*, non astrae platonicamente le Idee, ma si tratta di una fisica come luogo epifanico, specchio teso sulla realtà che rappresenta ancora forme, ma dell'anima. Certo l'immaginale di Corbin trova evidenti punti di contatto con il figurale di Lyotard-Deleuze nel suo situarsi fra il dato fisico e l'astrazione intellettuale, trovandosi così a incarnare una realtà psichica. D'altra parte, però, è d'obbligo sottolineare la totale assenza nel concetto di figurale di ogni metafisica: l'unica verità che si manifesta nell'avvento del figurale è quella dell'evento, anzi dell'evento stesso del manifestarsi, nessuna *Sophia* svelata in attesa di una trasfigurazione finale, nessuna «Luce di Gloria» che giunga dall'alto a illuminare il sensibile per trascenderlo, ma solo la forza motrice e interamente umana del desiderio a operare una trasfigurazione (*ivi*, p. 56). Il figurale è altro dalla significazione, ciò che non può essere inteso con categorie intellettuali e di conseguenza sfugge alla codificazione e proprio per questo deriva sì da una dematerializzazione del reale, ma ad opera del sistema nervoso, non dell'anima come incarnazione angelica. La forza che

2. La differenza del linguaggio teatrale

Lyotard parte dalla constatazione che il dato non è un testo, possiede uno *spessore*, appunto, una *differenza* costitutiva che non va *letta*, ma *vista*: è questa differenza che non smette mai di esaurirsi nel significare il dato. La trascendenza del simbolo implicata dall'arte è costituita dalla figura, intesa come manifestazione spaziale di tutto ciò che il discorso non può incorporare, non può interiorizzare in significazione, non senza esserne destabilizzato. L'arte vuole la figura e non il discorso, vuole quindi il silenzio che è il contrario del discorso, bellezza e insieme violenza, ma ne resta comunque la condizione perché appartiene al dato che si deve esprimere. Non c'è discorso senza questa opacità, questo *spessore* inesauribile. «Il silenzio risulta dalla lacerazione a partire dalla quale un discorso e il suo oggetto si dispongono faccia a faccia, dando così inizio al lavoro di significazione».³¹ Tale violenza appartiene al fondo del linguaggio, è il punto di partenza, dal momento che l'oggetto per essere significato dev'essere freudianamente costituito e perduto. È questa violenza a rendere l'oggetto un segno e a fare del discorso una cosa, ponendo uno spessore che – scrive Lyotard, utilizzando una metafora non casualmente teatrale – «allestisce una scena».³²

Alla dimensione di questo spessore ineludibile rapportiamo quell'*ambiguità* del reale cui fa riferimento Bacon quando afferma che «si vuole che l'immagine somigli alla cosa reale, ma sia al tempo stesso profondamente evocativa e liberi aree di sensazione diverse dalla semplice illustrazione dell'oggetto. [...] La forma illustrativa rivela immediatamente, tramite l'intelletto, il suo significato, mentre la forma non-illustrativa passa prima per la sensazione e solo dopo, lentamente, riporta alla realtà. [...] Questo modo di arrivare alla forma è di per sé più vicino alla realtà proprio per la sua intrinseca ambiguità».³³

L'intera struttura dei quadri di Bacon, come nota Deleuze, gioca un ruolo di specchio virtuale non riflettente, come «spessore opaco» dove «non c'è nulla dietro, bensì dentro».³⁴ È questo spessore a determinare la deformazione dei corpi e della Figura.

La profondità data dallo spessore è una *lateralità* che appartiene all'inconscio o all'espressione, eccede il linguaggio. Il senso si presenta come assenza di significazione, per cui «costruire il senso non è nient'altro che decostruire la significazio-

agisce verso l'assimilazione del dato fisico in una lotta irriducibile proviene dal corpo, dal *basso*, non manifesta altra realtà che quella della *sensazione*, di cui parleremo. Non riteniamo dunque opportuna un'assimilazione di immaginale e figurale, dal momento che – per quanto la categoria di immaginale possa trovare applicazione in campo conoscitivo – difficilmente a nostro parere il suo significato può essere scisso dalla componente metafisica che l'ha determinato negli studi di Corbin.

³¹ J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, cit., p. 42.

³² *Ivi*, p. 43.

³³ F. Bacon, *La brutalità delle cose...*, cit., pp. 44-45.

³⁴ G. Deleuze, *Francis Bacon...*, cit., p. 46.

ne».³⁵ Il *figurale* sarà tutto ciò che è altro dalla significazione, decostruzione della scrittura, spazio della figura visto e non compreso.

È quindi la *negazione*, intesa come differenza iniziale, a ordinare le due esperienze del parlare e del vedere: implicata nel visibile in quanto distanza, «spaziatura costitutiva dello spazio che costituisce lo spessore», essa rappresenta il segreto che il pittore (ma, aggiungiamo noi, l'artista in senso lato) rende visibile, il segreto della manifestazione, ossia la profondità.

Nel pensiero poi, il vedere si raddoppia, riflettendosi nella parola così come la visione si riflette nel raddoppiamento pittorico: «quando noi riflettiamo sul quadro, riflettiamo sulla riflessione».³⁶ La negazione è necessaria al vedere in quanto distanziamento che allontana il vedente dall'oggetto, dotando entrambi di spessore. Il linguaggio, come già suggerito da Deleuze, appartiene alla superficie e non possiede quindi lo spessore, anzi il suo ruolo è proprio quello di arginare la profondità della distanza originaria per permettere di significarla. La parola quindi non può partecipare del sensibile, se non tramite la presenza di un «non-linguaggio nel linguaggio», che è quello della figura, «uno spazio figurale» che «si mantiene ai bordi del discorso offrendo il suo oggetto come immagine».³⁷ Dal momento che, l'abbiamo visto, il sensibile si trova in uno scarto ineludibile con il sensato, è la *forma-figura* ad aprire la distanza fra occhio e oggetto, l'impulso del desiderio che tende verso il sensibile e che è alla base dell'arte.

Questo *non-linguaggio nel linguaggio* è il linguaggio *figurale*, il linguaggio che rompe con il codice per liberare il senso, lasciarlo passare attraverso le sue crepe: è il linguaggio della poesia e del sogno, trasgressione linguistica e appagamento del desiderio. L'arte non è altro che «il gesto del desiderio» e il teatro, in quanto arte del gesto, lo diviene doppiamente, assumendo lo spessore insito nel suo realizzarsi *in praesentia* come un linguaggio di secondo livello tramite il quale riflettere su se stesso, riassumere costantemente in figura la propria storia.³⁸ La dimensione ostensiva del teatro racconta l'ostensione prima del mondo agli occhi dell'uomo.³⁹

³⁵ J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, cit., p. 49.

³⁶ *Ivi*, p. 61.

³⁷ *Ivi*, pp. 82-83.

³⁸ *Ivi*, p. 90.

³⁹ Riguardo la dimensione ostensiva del teatro, cfr. M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano 2003, p. 62. L'autoreferenzialità del teatro, il suo riferirsi a se stesso prima che ad altro, lo rimanda alla dimensione del linguaggio da un lato in quanto sistema chiuso, dall'altro come prima forma di presa di possesso del mondo da parte dell'uomo. Si legga in proposito quanto scritto da Carlo Sini in *Le arti dinamiche*: «La differenza di tutte le differenze, il doppio di ogni doppio è la parola, cioè l'aver dato nome allo sguardo che sta dietro lo schermo originario del vedere ed essere visti. È questo nome che li ha differenziati e così rivelati in uno spazio di reciprocità nel quale ora l'uomo può *giocar di maschera*, agire il suo desiderio e rappresentarlo, cioè rappresentarselo, facendolo appunto essere come desiderio. [...] In altri termini, l'uomo isola la funzione dello sguardo, il suo esser segno e il suo segnalare; vale a dire, questa funzione la ravvisa e la

Se Bacon ha sentito la necessità di allontanarsi dal figurativo rifuggendo allo stesso tempo l'astrattismo, è perché ha intuito che il codice della significazione non poteva essere del tutto disfatto senza ricadere nel caos. Il linguaggio dev'essere penetrato dal desiderio, piegato dai suoi silenzi, ma a condizione che determinate regole restino ben salde. Non si tratta infatti di destituire completamente il discorso, ma di donargli la carne del sensibile, di tracciare per quanto possibile le linee di quel desiderio che nasce dalla distanza irriducibile nel linguaggio fra noi e le cose. Spiega Lyotard avvicinandosi incredibilmente al segreto dell'arte di Bacon: in pittura troviamo da una parte «un'immanenza del senso nel segno», nella profondità di un colore o di una linea di forza orientata che suscita nel corpo un'attesa, e allo stesso tempo trascendenza perché il senso non è dato dalla linea o dal colore, «vi è, al contrario, nascosto».⁴⁰

Lyotard porta ad esempio il Mallarmé di *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, che sottrae radicalmente il linguaggio alla sua funzione comunicativa, rivelando un potere che la eccede, il «potere di figurare e non solo di significare».⁴¹ Grazie al lavoro del poeta sulla tipografia, *Un coup de dés* non ha semplicemente da essere letto e razionalmente inteso, ma da essere visto: lo spazio bianco del silenzio-negazione porta sulla pagina il sensibile e il sensibile si dispone spazialmente fra le parole parlando alla nostra percezione e forza immaginativa. Tutto il sensibile posseduto in potenza nel sensato viene esposto grazie alla mobilità delle parole, alla loro danza sulla pagina bianca.

Tale mobilità del linguaggio è posseduta ontologicamente dal teatro, dalla sua dimensione spaziale in cui sono corpi vivi a diventare figure, corpi cui il movimento appartiene come ragion d'essere. L'altro dalla significazione, il figurale, dà così spessore al discorso tracciato dai loro movimenti. I corpi restituiscono l'impenetrabilità dello spessore che solo l'arte scenica è capace di rendere in tutto il suo feroce segreto. Il teatro va etimologicamente visto oltre che letto, possiede in sé sia la realtà che il segno, è la referenza che incarna se stessa in un discorso che si rivela figurale per antonomasia, in cui l'evento rappresentato può trovare una momentanea cristallizzazione senza dover rinunciare al movimento per estrapolarne l'eternità del senso che proprio in tale mobilità risiede. «Questo linguaggio – scriveva Artaud – non può essere definito se non attraverso le sue capacità di espressione dinamica nello spazio, contrapposte alle capacità espressive della parola dialogata. Ciò che il teatro può ancora strappare alla parola sono le sue capacità di espansione oltre le singole parole, di sviluppo nello spazio, di azione dissociatri-

mette in scena: la mette in scena nel discorso» (C. Sini, *Le Arti dinamiche. Filosofia e Pedagogia*, in Id., *Figure dell'enciclopedia filosofica*, libro VI, Jaca Book, Milano 2004, pp. 45-46 e 57).

⁴⁰ J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, cit., p. 110.

⁴¹ *Ivi*, p. 95.

ce e vibratoria sulla sensibilità».⁴² Il linguaggio teatrale sta nella spinta del desiderio che unisce i segni alle cose, sta tutto nella sua profondità costitutiva, nel presente della sua tridimensionalità.

Anche Bacon avvertiva una necessità del tutto teatrale quando isolava le figure, dislocava un'onda e una spiaggia in una struttura artificiale – una scena – per poterne estrarre il senso evenemenziale, e allo stesso tempo sentiva che non poteva bastargli, provava la necessità di dipingere *sequenze* che mutano, immagini in movimento: «Il mio sogno sarebbe dipingere stanze di quadri con soggetti diversi, ma fatti in serie. Immagino stanze colme di quadri che si dispongono in fila, come fossero delle diapositive».⁴³

Ciò che resta del teatro a spettacolo terminato sono solo tracce, così come della vita. Carlo Sini definisce la figura come «un precipitato di mondo», «evento del mondo nei segni di un corpo».⁴⁴ Il figurarsi è un continuo sfigurarsi, così come accade alle Figure di Bacon. Il corpo *segnato* reca traccia degli eventi che l'hanno preparato e attraversato, determinandone quella che il filosofo definisce l'*aura*. Ogni cosa allora sarà figura, anche un gesto o un grido o una parola, qualsiasi «*resto* o testimonianza del passaggio del mondo».⁴⁵ Se la figura in quanto corpo segnato diventa traccia dell'evento, l'aura invece è sempre capace di rinviare al suo senso profondo, ne rappresenta il *limite*, ciò che consente alla figura di continuare a s-figurarsi e trascendersi, la soglia del suo continuo transitare. Tale limite si materializza da una parte nel supporto empirico in cui la figura si iscrive (il significante), dall'altro nel supporto invisibile, trascendentale, racchiudendo il senso fondatore della relazione fra significato e significante. Ecco allora che l'aura di cui parla Sini rimanda allo spessore di Lyotard, alla soglia del senso nell'evento di Deleuze. Il limite della figura come segno dell'umano, continua il filosofo, è un termine cui possiamo avvicinarci indefinitamente, senza mai raggiungerlo, perché tracciandolo lo spostiamo in là. Questo movimento infinito appartiene all'istanza che egli definisce *foglio-mondo*, ossia «duplicazione del mondo nella raffigurazione del sapere», dove la raffigurazione è la «ripetizione analogica dell'evento», concetto che richiama direttamente – lo vedremo – il *diagramma* baconiano alla base del suo processo creativo.⁴⁶

La parola ha progressivamente perduto il suo valore espressivo originale, quella che Lyotard definisce la *densità* del suo primordiale essere segno, che si mantiene invece – sempre più inconsapevolmente, come suggerisce Sini – negli ideogrammi orientali. A questo «processo di decadimento iconico» di cui il nostro alfabeto non

⁴² A. Artaud, *Il teatro della crudeltà. Primo manifesto*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 204.

⁴³ F. Bacon, *La brutalità delle cose...*, cit., pp. 22-23.

⁴⁴ C. Sini, *Il limite della figura*, in Id., *Il sapere dei segni*, Jaca Book, Milano 2012, p. 12.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ivi*, p. 34.

è che l'ultimo prodotto, si è affiancato uno spostamento, un *transfert* del rapporto di designazione su quello di significazione che ha portato a confondere il significato con l'oggetto, fondando così «un doppione del mondo che la tradizione mitica del platonismo chiama [...] intelligibile» e che ha sancito l'illusione della significazione all'interno del circuito chiuso della lingua.⁴⁷

In realtà il linguaggio di conoscenza – spiega bene Frege – si fonda proprio sulla ricerca da parte della parola dell'oggetto *assente* di cui essa parla, richiedendo in questo senso una forma di trascendenza.⁴⁸ Il linguaggio dell'arte esige anch'esso una trascendenza, ma di tipo simmetrico: da una parte la parola tende verso l'oggetto per assimilarlo al significato, dall'altra si apre allo spazio della visione e del desiderio – ecco che torna il *figurale* – e tenta di comporre una *figura* con del significato.

Se il linguaggio della conoscenza ambisce a possedere ciò che non è, quello dell'arte cerca direttamente di esserlo. Frege afferma che il solo mezzo che abbiamo per parlare è *camminare* per vedere.⁴⁹ E non è molto diverso da quanto scrive Sini a proposito della saggezza perduta degli ideogrammi cinesi, per cui «le cose non sono che [...] i punti d'incontro delle azioni», in cui l'occhio vede «cose in moto», cose che «*evolvono* il loro fato»: cose e azioni sono un tutt'uno.⁵⁰ Si tratta dell'importanza del tratto come «gesto che configura il mondo» ed è esattamente il senso del gesto teatrale.⁵¹ Nel teatro del Novecento inteso come evento è l'occhio dello spettatore-testimone a camminare intorno alla scena per vedere, e ciò che vede è il costituirsi stesso del segno, il cammino dell'attore che di-segna con i suoi occhi una realtà altra e compossibile. L'evenemenzialità del suo gesto pone la differenza fra la figura e il supporto, differenza del limite «che custodisce in sé la distanza infinita tra l'origine e la destinazione del tratto».⁵² L'aura dell'attore in quanto segno è il limite infinito della sua figura mobile, in continua trasformazione, è la densità costitutiva del suo spessore che può esistere solo in virtù del suo *cammino* sulla scena il quale, a differenza del tragitto che le Figure baconiane possono suggerire confinate nel loro tondo-contorno, avviene realmente, sotto il nostro sguardo.

Sia Lyotard che Deleuze si rifanno al Freud della *Negazione* per spiegare come realtà, soggettività e desiderio si costruiscano insieme attraverso la violenta disgre-

⁴⁷ *Ivi*, p. 20; J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, cit., p. 137.

⁴⁸ G. Frege, *Senso e significato*, in Id., *Logica e aritmetica*, a cura di C. Mangione, Bollati Boringhieri, Torino 1977, pp. 374-404.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ C. Sini, *L'ideogramma cinese e la sua aura*, in Id., *Il sapere dei segni*, cit., p. 43.

⁵¹ *Ivi*, p. 48.

⁵² *Ivi*, p. 49.

gazione della situazione originaria dell'identificazione.⁵³ È il gioco del *fort-da* (li-qui): l'oggettività si costituisce col venir meno della madre, con l'allontanarsi del seno; l'autoerotismo si istituisce con la ricostruzione dell'auto-sufficienza dell'Io-piacere, fondando inoltre la «perversione polimorfa» dell'infanzia, l'erranza narcisistica che precede l'oggettivazione, la scissione della realtà.⁵⁴ Quando poi il bimbo accede al linguaggio può oggettivare, distanziare la madre come oggetto visibile. Nella realtà, ciò che sfugge, si apre una profondità referenziale. Questo avviene tramite l'alternanza iniziale di un *fort* e un *da*, un'assenza-presenza che permette di porre al parlante nel discorso ciò che non è. Con l'estendersi della distanza che separa l'oggetto dall'interno nasce il desiderio. Le pulsioni stesse mutano in desiderio tramite il passaggio nel linguaggio.

Negazione significa dunque divisione di ciò che era originariamente uno, l'infante al seno. Tale teoria diventa per Lyotard modello della conoscenza. Voler sapere è girare – *camminare* – attorno a un oggetto di cui continua sempre a sfuggire un lato. Al pubblico teatrale del Novecento non può che star stretta la visione frontale del teatro all'italiana, c'è bisogno – si è visto – di porre la scena al centro, di accerchiarla, girare – metaforicamente e non – intorno a quello spazio figurale che è luogo del desiderio in cui la verità si presenta non nell'ordine della scienza, ma nel disordine dell'evento teatrale. È l'evento a spalancare la voragine fra significazione e designazione, voragine attraverso la quale la verità sopravviene, *accade*.

La negazione, in quanto differenza, è il primo dei tre elementi che Lyotard individua nella *dispositio* del mito, basata su di un'operazione di condensazione che equivale all'iniziazione. La sequenza della forma mitica è infatti costituita dalla differenza iniziale –, seguita dall'opposizione +/- e risolta poi nel +. Il +/- è l'omologo, nel sistema istituzionale, del termine non-iniziato, il neutro, ciò che è allo stesso tempo «uomo e donna, buono e cattivo, puro e impuro».⁵⁵ Tale termine, grazie al suo essere condensato, deve permettere un rovesciamento della negazione. Condensazione e rovesciamento sono operazioni relative al processo primario, che restano impensate in quello logico-secondario, e il loro scopo è quello d'introdurre nel discorso la differenza, ossia l'evento. Le due operazioni agiscono come censura per cicatrizzare la differenza e mutarla in opposizione. Il mito aveva proprio la funzione di permettere all'uomo di assimilare la differenza iniziale nel sistema della significazione. Per farlo istituisce una temporalità, una successione di elementi che nel processo primario non viene percepita come tale. L'ordine è dettato dal linguaggio che ne necessita per poter contenere la differenza, al costo però di perderne l'impenetrabilità dello spessore di cui si è detto. La differenza è invece

⁵³ Il saggio *La negazione* di S. Freud (titolo originale: *Die Verneinung*) è del 1925 ed è contenuto nelle *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino 1980, vol. XX, pp. 197-201.

⁵⁴ J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, cit., p. 166.

⁵⁵ *Ivi*, p. 190.

fuori dalla dimensione cronica, è la sua «minaccia d'impossibilità», è ciò che – per dirla con Deleuze – insiste nel tempo come eterno passato e futuro: sono gli eventi. L'evento deleuziano, si è visto, è il senso inteso come frontiera che separa le parole dalle cose, effetto di superficie, mentre nella definizione di Lyotard risiede nella distanza stessa in quanto differenza, spessore. Le due teorie potrebbero apparire in contraddizione: da una parte l'evento si fa linguaggio, anima la *buona forma*, dall'altro la sgretola con la forza della spazialità. In realtà l'evento rappresenta in entrambi i casi l'elemento anomalo, la casella bianca che si sposta animando sì la superficie, ma proprio in virtù della sua doppia-faccia contemporaneamente rivolta alla realtà e alle cose, quindi pregna di quella distanza che è la negazione e costituisce lo spessore stesso.

L'evento teatrale riesce a incarnare perfettamente questa duplicità: esso rappresenta infatti il senso come dinamismo, scrittura di superficie che manifesta lo spessore in quanto spazio del desiderio da cui esso si produce, giungendo sulla scena per istituirne il linguaggio. Potremmo allora definire l'evento teatrale come il solo linguaggio capace di incorporare la differenza e manifestare allo stesso tempo lo spessore nel linguaggio stesso, proprio in quanto *contro-effettuazione* della vita stessa. Solo a teatro la *forma* ha la possibilità di diventare linguaggio, quindi scrittura di superficie, mantenendo vivo lo spessore della differenza in virtù del suo essere *in praesentia* (l'occhio può girare attorno al suo oggetto del desiderio) e del suo dinamismo costitutivo (per cui è capace di riprodurre il paradosso dell'evento-*Aiôn* che insieme insiste ed esiste nel tempo).

Lyotard applica il concetto di differenza al campo visivo: «il campo visivo costituisce l'oggetto di una *correzione*, di un appiattimento costante, che mira a eliminare la differenza e rendere omogeneo lo spazio in un sistema di opposizioni».⁵⁶ L'occhio compie un movimento sintetizzante volto a escludere l'alone che circonda le cose, allontanando ciò che non riesce immediatamente a identificare e mettendo a fuoco l'oggetto del suo guardare. Il luogo del *figurale* sarà allora in questo caso il campo di visione rimosso dall'attenzione focalizzata, ma che comporta una «vasta frangia periferica a spazio curvo».⁵⁷ La distanza fra questo spazio periferico e ciò che viene messo a fuoco offre la «discontinuità qualitativa» del qui e dell'altrove «nella loro simultaneità», ossia la differenza.⁵⁸ L'evento visivo avrà luogo solo se si lascia emergere lateralmente tutto ciò che la visione secondaria ha eliminato per concentrarsi sul fuoco, attendendo di conseguenza alla *buona forma*. Cézanne è stato il primo ad abbandonare la rappresentazione razionale dello spazio per tentare di rendere il visibile nella «donazione originaria nella sua obliquità»,

⁵⁶ *Ivi*, p. 197.

⁵⁷ *Ivi*, p. 200.

⁵⁸ *Ibid.*

nella sua «laterale trasgressione dell'ottica geometrica».⁵⁹ La sua montagna decostruita cessa di essere un «oggetto da avvistare» per diventare in questo modo un «evento nel campo visivo».⁶⁰

Per approfondire il significato del *figurale* nell'arte, Lyotard prende in esame un *corpus* di lavori europei datati fra 1880 e 1930, area di frattura di cui, per lo spazio pittorico, Francastel ha mostrato una «sensibilità sismica» simile a quella del Quattrocento (così com'è accaduto, aggiungeremo noi, in ambito teatrale).⁶¹ È proprio in rapporto alle regole della scrittura geometrica dello spazio stabilite in epoca umanistico-rinascimentale infatti che lo spazio di Cézanne compie la sua funzione decostruttiva: «L'impressionismo si era limitato a sconvolgere i *tracciati rivelatori*, i contorni, sfumandoli nella luce; Cézanne viola [...] i *tracciati regolatori*, le forme organizzatrici, dello spazio rinascimentale», aprendo il sisma del secolo scorso negativamente, criticando la neutralità del piano come spazio geometrico in cui si può iscrivere indifferentemente testo o figura.⁶²

Come si è detto per la *dispositio* mitica, funzione della scrittura in quanto iscrizione sulla superficie è quella di trascrivere la differenza (l'evento, l'eterogeneità del fuoco e della periferia) in opposizione, incorporando lo squilibrio in un sistema strutturale tramite la rimozione del *figurale*.

Il Rinascimento, con il suo linguaggio geometrico, sgretola l'unità di figura e testo propria del Medioevo, in cui la differenza era «rigettata al di là del sensibile, nello spazio discorsivo [...] dell'opposizione».⁶³ L'arte rinascimentale elimina la differenza, blocca lo sguardo sull'oggetto rimuovendo il laterale, come se si osservasse attraverso la famosa scatola di Brunelleschi.

Se nel Medioevo il significante era l'intero sensibile, *libro-mondo* di Dio, e il significato il discorso divino, nel Rinascimento il significato è ciò che viene rappresentato, il significante una semplice finzione iscritta su un piano. La differenza (lo spessore) nell'arte medievale risiedeva nel significato, l'opposizione nel significante e si era dunque privi di una referenza, privi di *rappresentazione*. È per questo che il Medioevo non conosceva il teatro se non in forme parateatrali, il mondo stesso era già figura di *altro*. Nel Rinascimento invece la differenza si sposta sul designato e questo spostamento dello spessore porta alla nascita della rappresentazione: «L'immagine non è più il doppiante di un discorso, ma un "teatro/specchio" – ed è ancora una volta Lyotard a usare la metafora teatrale – che scava dietro al suo vetro una scena profonda in cui la fantasmatica diventa allucinatoria».⁶⁴ Il mondo viene insomma messo a tacere. Il teatro rinasce come luogo fisico, con una platea e un

⁵⁹ *Ivi*, p. 51.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ivi*, p. 205.

⁶² *Ivi*, p. 206.

⁶³ *Ivi*, p. 223.

⁶⁴ *Ivi*, p. 247.

palco frontale su cui poter *rappresentare*, scrivere un *testo* il cui rimando è prima di tutto a se stesso, alla propria realtà auto-referenziale, chiusa al pubblico il cui compito è solo quello di guardare ciò che viene messo a fuoco.

Con la decostruzione dello spazio rappresentativo, è come se Cézanne ci ponesse «all'ingresso dell'occhio, facendoci vedere ciò che si suppone passi su una retina [...], facendoci dunque vedere quel che è vedere». ⁶⁵ Lo spettatore è posto nello stesso luogo dell'oggetto, «tutto accade come se fosse la montagna a guardare l'immagine retinica di se stessa attraverso il foro di una pupilla». ⁶⁶ È la rivoluzione stessa del Novecento teatrale, in cui l'evento prende il posto della rappresentazione, in cui lo spazio scenico si apre a un pubblico che acquista una reale forza partecipativa e l'attore – come la montagna – può guardare se stesso farsi segno attraverso l'occhio che lo osserva.

3. *La necessità della parola*

«Il teatro – scriveva Artaud – deve essere [...] considerato il Doppio, non di quella realtà quotidiana e diretta di cui è a poco poco divenuto soltanto la copia inerte, vana quanto edulcorata, ma di un'altra realtà rischiosa e tipica, dove i principi, come i delfini, una volta mostrata la testa, s'affrettano a reimmergersi nell'oscurità delle acque. Ora questa realtà non è umana, ma inumana, e l'uomo [...] vi conta pochissimo. Sì e no potrebbe restarne la testa, e una sorta di testa assolutamente spoglia, malleabile e organica, nella quale sopravviva soltanto quel minimo di materia formale su cui i principi possano esercitare la loro influenza in modo compiuto e sensibile». ⁶⁷

Le Figure di Bacon hanno teste senza volto. Teste *spoglie, malleabili e organiche* si potrebbe dire con Artaud, oppure dotate di uno «spirito animale», come sottolinea Deleuze. ⁶⁸ Il filosofo riconosce nel loro tratto – e, si badi, non nella forma, ma nel tratto – i segni di un *divenire animale* della Figura. Il tratto pittorico di Bacon è capace di creare una «zona di indiscernibilità» fra uomo e animale, manifestando il loro «fatto comune». ⁶⁹

Nell'animalità come cancellazione del volto troviamo un rimando all'uso delle maschere con cui i primitivi tentavano d'immedesimarsi nelle prede all'interno dei rituali che precedevano la caccia, affinché nel pasto che sarebbe seguito potessero completare carnalmente tale sacra immedesimazione, maschere che Sini ha definito «prima origine del segno e di tutta la sapienza semiotica degli umani». ⁷⁰ Il teatro ai

⁶⁵ *Ivi*, p. 252.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ A. Artaud, *Il teatro alchimistico*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 165.

⁶⁸ G. Deleuze, *Francis Bacon...*, cit., p. 51.

⁶⁹ *Ivi*, p. 52.

⁷⁰ C. Sini, *La figura e il sapere*, in Id., *Il sapere dei segni*, cit., p. 58.

suoi albori sentiva già il bisogno di *segnare* il corpo dell'uomo perché nel suo tornare animale potesse diventare egli stesso espressione del *fatto comune*, la verità baconiana della carne maciullata dal susseguirsi inesausto degli eventi nell'Evento del Tempo. E certo – riavvicinandoci alla rivoluzione del Novecento che ha cercato proprio nell'origine rituale del teatro la sua matrice di senso – la maschera sarebbe stata al centro di una riflessione scenica partita già con Jarry, il cui Ubu dal volto mascherato incarnava esattamente la bestialità dell'uomo.

Nel corpo come carne macellata è il sostegno delle ossa a venir meno. E qui torniamo a Bacon: «La carne discende dalle ossa, e [...] le ossa s'innalzano sulla carne. [...] L'atletismo del corpo trova un naturale prolungamento in questa acrobazia della carne».⁷¹ La testa diventa dunque una sorta di «potenza illocalizzata» della carne e la bocca, in particolare, assume una funzione centrale, «non è più un organo particolare, ma è il foro attraverso cui l'intero corpo fugge e dal quale la carne discende».⁷²

La liberazione da se stessi attraverso la bocca, cui avevamo già accennato, assume a questo punto tutt'altra importanza se si considera la teoria della negazione freudiana ripresa da Deleuze e Lyotard, per cui la bocca come primo luogo di contatto col piacere del bambino diventa poi il mezzo tramite il quale sublimare il desiderio nella parola. «Il divenire animale in Bacon è una tappa nel cammino della Figura verso la sparizione», scrive Deleuze, e ciò rappresenta perfettamente la sparizione del *figurale* che passando attraverso la bocca – trovando la superficie della parola – scompare. Non dimentichiamo, però, che sulle labbra delle Figure di Bacon non c'è la parola ma il grido e il grido – Artaud insegna – è nervo, profondità della pulsione. Solo dopo il grido viene il sorriso, ma un sorriso da Gatto del Cheshire di Carroll – che significativamente Deleuze oppone ad Artaud come maestro della superficie – il cui compito è quello di siglare l'avvenuta sparizione del corpo.

La bocca rappresenta insomma tanto il mangiare – e quindi l'esperienza della mescolanza nella profondità – che il parlare, movimento di superficie. Ma il senso, in qualità di evento, sarà sempre tale dualità data assieme, pronto a riflettersi sulle proposizioni e sulle cose, articolando la loro «differenza corpo-linguaggio».⁷³

La parola diviene possibile grazie all'avvento del senso che separa i suoni dal corpo, li organizza e dà loro l'autonomia necessaria per esprimere. Mangiare diventa parlare quando il suono cessa di essere rumore del corpo per diventare espressione, e ciò è reso possibile solo grazie all'evento che articola ciò che ha separato attorno all'elemento paradossale di cui si è detto, la differenza di Lyotard, il luogo del desiderio.

⁷¹ G. Deleuze, *Francis Bacon...*, cit., p. 56.

⁷² *Ivi*, p. 67.

⁷³ G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 30.

L'evento incorporeo costituisce la superficie facendovi salire da una parte i corpi e dall'altro le proposizioni. Organizza questi termini come due serie che separa perché è così che si distingue esso stesso «dai corpi da cui risulta e dalle proposizioni che rende possibili». ⁷⁴ La linea di frontiera articola pure ciò che separa, così le linee divergenti convergono intorno all'elemento paradossale che è la quasi-causa degli effetti di superficie. Deleuze, all'interno di questo meccanismo, distingue tre figure: la superficie metafisica, la linea incorporea astratta e il punto decentrato. La prima è la superficie sulla quale si iscrivono gli effetti dell'evento, la seconda è la linea del senso che articola designazione ed espressi, il terzo è il punto del non-senso, l'elemento paradossale, la casella bianca.

Le tre figure che descrivono il meccanismo dell'evento trovano un'importante corrispondenza coi tre elementi strutturali dei quadri di Bacon: la struttura materiale su cui l'evento andrà a iscriversi, il tondo-contorno come linea del senso che contiene l'evento e lo distingue, la Figura in quanto punto del non-senso perché in divenire, perché evento. Ma abbiamo già visto questi stessi elementi rapportarsi al teatro come evento: il luogo teatrale, la scena, l'attore. È la nascita del linguaggio scenico che spiega il teatro come evento dacché l'evento è la nascita del linguaggio e il teatro la rimette in scena.

Naturalmente – e vorremmo fosse superfluo osservarlo dal momento che tutt'oggi persiste un teatro del dire e non del fare – il linguaggio scenico non è il linguaggio della declamazione o dell'illustrazione verbale, è ciò che le avanguardie e la ricerca novecentesca hanno voluto insegnarci. Infatti già Artaud si domandava:

Come è possibile che a teatro, almeno quale lo conosciamo in Europa, o meglio in Occidente, tutto ciò che è specificatamente teatrale, ossia tutto ciò che non è discorso e parola, o – se si preferisce – tutto ciò che non è contenuto nel dialogo [...] debba rimanere in secondo piano? [...] Sostengo che la scena è un luogo fisico e concreto che esige di essere riempito e di poter parlare il suo linguaggio concreto. Sostengo che questo linguaggio concreto, destinato ai sensi e indipendente dalla parola, deve innanzitutto soddisfare i sensi, che esiste una poesia per i sensi come ne esiste una per il linguaggio, e che questo linguaggio fisico e concreto cui alludo non è veramente teatrale se non nella misura in cui i pensieri che esprime sfuggono al linguaggio articolato. [...] Si può così sostituire alla poesia del linguaggio una poesia dello spazio, che si svilupperà appunto nel campo che non appartiene alle parole. ⁷⁵

E questo *campo che non appartiene alle parole* cos'è se non quello del *figurale* come finora l'abbiamo definito, della forza espressiva e vibrante di un corpo che desidera prima che la parola possa coprire la distanza fra il desiderante e la cosa? È lo stesso Artaud a dire che il teatro «nasce proprio nel momento in cui lo spirito per

⁷⁴ *Ivi*, p. 162.

⁷⁵ A. Artaud, *La messa in scena e la metafisica*, in *Id.*, *Il teatro e il suo doppio*, cit., pp. 154-156.

manifestarsi ha bisogno del linguaggio».⁷⁶ Esso parte dalla «*necessità* della parola, molto più che dalla parola già formata. Ma, trovando nella parola un intralcio, ritorna spontaneamente al gesto. [...] Ripercorre spontaneamente la strada che ha condotto alla creazione del linguaggio».⁷⁷

Tale percorso che libera i suoni dalla profondità rendendoli indipendenti dai corpi ed *espressivi* in superficie, è definito da Deleuze di «genesi dinamica».⁷⁸ Proviamo brevemente a ricostruirlo così come il filosofo ce lo presenta, a partire dalle teorie di Mélanie Klein.⁷⁹ In principio vi è un *teatro del terrore*, in cui il neonato è scena, attore e dramma. L'oralità, nelle forme della propria bocca e del seno materno, è vissuta come profondità senza fondo: il corpo della madre è svuotato aggressivamente, fatto a brandelli, pezzi alimentari. L'introiezione di questi oggetti parziali nel corpo del lattante è accompagnata dalla proiezione di aggressività rivolta contro di essi e alla loro ri-proiezione sul corpo materno: i pezzi introiettati sono quindi percepiti come tossici e velenosi, minacciano dal di dentro il corpo del bambino e non cessano di ricostituirsi sulla madre, generando la necessità di una re-introiezione perpetua. L'oralità è vissuta come un prolungamento del cannibalismo, «analità in cui gli oggetti parziali sono escrementi capaci di far saltare sia il corpo della madre sia il corpo del bambino, poiché [...] il persecutore è sempre perseguitato in questa mescolanza abominevole».⁸⁰

È la fase paranoide-schizoide, cui segue quella depressiva, in cui il bambino si sforza di ricostruire un oggetto completo e buono con cui identificarsi. Il Super Io ha inizio con questo oggetto buono che rimane in altezza: «ha assunto su di sé i due poli schizoidi [...]. Mantiene rapporti complessi con l'Es, come serbatoio di oggetti parziali [...], e con l'Io come corpo completo senza organi».⁸¹ L'Io si identifica da una parte con l'oggetto buono, modellandosi su di esso e sul suo odio per gli oggetti interni, dall'altro con gli oggetti parziali cattivi che si sforzano di afferrare l'oggetto buono. È il «vortice Es-Io-Super-Io».⁸² L'Oggetto buono per sua natura è un oggetto perduto: dal presocraticismo schizofrenico si passa al platonismo depressivo in cui il Bene è colto solo come oggetto di una reminiscenza. La posizione depressiva non possiede più simulacri, ma «idoli in altezza».⁸³

Dopo la fase schizoide e, potremmo dire, artaudiana, il bambino tira fuori dalle profondità una Voce che tenta di afferrare l'Oggetto buono del linguaggio come

⁷⁶ Id., *Il teatro e la cultura*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 132.

⁷⁷ Id., *Lettere sul linguaggio*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, cit., pp. 224-225.

⁷⁸ G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 170.

⁷⁹ Cfr. M. Klein, *La psicoanalisi infantile*, Martinelli, Firenze 1969.

⁸⁰ G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 166.

⁸¹ *Ivi*, p. 168.

⁸² *Ivi*, p. 169.

⁸³ *Ivi*, p. 170.

modello preesistente, che viene dall'alto. Freud parla infatti non a caso di origine acustica del Super-Io.

Le pulsioni sessuali, che erano già in profondità, si dissociano dal modello alimentare perché trovano nelle zone erogene – simulacri introiettati – nuove fonti e nuovi oggetti (il succhiamento si distingue dalla suzione). Dall'altro lato, però, si dissociano pure dalle pulsioni distruttive perché s'impegnano nella produzione delle superfici, distinguendo il simulacro dall'immagine.

Liberata in superficie la libido sia dalle pulsioni conservativo-alimentari che da quelle distruttive, il bambino «può credere di lasciare ai genitori il nutrimento e la potenza, e, in compenso, sperare che il pene, come *organo buono e completo*, verrà a porsi e proiettarsi sulla propria zona genitale, diventando il fallo che *duplica* il proprio organo e gli permette di avere rapporti sessuali con la madre senza offendere il padre».⁸⁴ Edipo è quindi «un eroe pacificatore di tipo erculeo», il fallo un elemento di raccordo in superficie e non di penetrazione in senso distruttivo.⁸⁵

«Le buone intenzioni, però – continua Deleuze – sono necessariamente punite».⁸⁶ Il Super-Io costituitosi come oggetto buono comincia a condannare le pulsioni sessuali in se stesso, comprende di mancare di quel pene di superficie capace di *riparare* la madre cui esso manca. Comprende che il pene è proprietà del padre e pretende il suo ritorno, tradendo così l'essenza paterna che era quella del ritrarsi. Edipo diventa allora angosciato perché, nel voler riparare la madre, il bambino l'ha castrata e sventrata, e nel voler far tornare il padre, l'ha tradito e ucciso.

È così che la buona intenzione viene punita con la castrazione, la sparizione del pene. È la ferita narcisistica. Con essa la linea fallica si trasforma in tracciato della castrazione e la libido che investiva la superficie dell'Io viene desessualizzata, producendo un'energia sublimata che reinveste la superficie del pensiero puro.

Con la ferita narcisistica ha origine il *fantasma*. Esso non è altro che il risultato dell'intenzione edipica di riparare la madre (libido narcisistica) e la successiva castrazione che porta a disperdere tutte le immagini (madre-mondo, padre-dio, io-fallo) per proiettarle su di un secondo schermo, una nuova superficie celebrale e metafisica prodotta dall'energia desessualizzata.

È su questa superficie metafisica che può nascere il fantasma, che poi non è altro che l'evento: «Ciò che appare nel fantasma è il movimento per cui l'io si apre alla superficie e libera le singolarità acosmiche, impersonali e preindividuali che imprigionava» mediante la ferita narcisistica dell'io.⁸⁷ Le singolarità sono liberate da un io che si dissolve o si assorbe alla superficie. L'individualità dell'io si confonde con il fantasma stesso.

⁸⁴ *Ivi*, p. 177.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ivi*, p. 179.

⁸⁷ *Ivi*, p. 188.

Il fantasma costituisce l'incorporeo, il senso al di sopra dei corpi, collega l'interno all'esterno come «luogo di eterno ritorno» che «non cessa di mimare la nascita del pensiero».⁸⁸ La sessualità si trova ad essere intermediaria fra la profondità dei corpi e le sublimazioni incorporee. Il fallo è l'elemento paradossale sempre mancante al suo posto che distribuisce le due serie pregenitale ed edipica, istanza di convergenza e sintesi disgiuntiva delle immagini che in esso convergono e trovano distribuzione. È in questo senso che Freud pone la sessualità all'origine del linguaggio. Ma perché la parola possa diventare linguaggio si deve attendere l'Evento.

Nel fantasma non vi è quindi solo la forza sessuale di Eros, ma anche il «movimento forzato di estensione», o movimento di desessualizzazione, di Thanatos, il quale agisce costituendo l'ampia superficie metafisica su cui proiettare gli oggetti della profondità.⁸⁹ Questo movimento – per tornare all'elemento cruciale della bocca – si produce fra le due grandi serie *mangiare e pensare. Parlare* non sarà altro che l'esito della loro lotta che termina con la liberazione dei suoni. Tale lotta altro non è che l'avvento dell'Evento puro ed è la nascita di questo Evento che il teatro rappresenta. Il teatro non è che il Verbo – nel senso originario di *azione* e non di *logos* – che mette in scena il Verbo, il fantasma-evento che si manifesta su di un piano *altro* e solo in questo senso metafisico, senza perdere l'ambivalenza della propria sintesi disgiuntiva.

Se il teatro è l'Evento, il teatro è pure il fantasma. Scrive Sini che la verità della figura è il suo stesso evento, che vi transita attraverso ponendo la differenza fra piano e sfondo: la figura che così prende forma «relega sullo sfondo e nello sprofondo la sua origine».⁹⁰ Sospendere l'azione equivale ad «appendere l'azione entro una sorta di ideale cornice, cioè confinarla su un supporto immaginativo, [...] farne appunto un *fantasma*».⁹¹ Tale è il senso dell'azione *incorniciata* sulla scena, dove il fantasma-evento-verbo può manifestarsi.

Ma la figura, continua Sini, in quanto precipitare, non può fermarsi, è sempre in procinto di trasformarsi: «L'universo è la provenienza [...]. Questa provenienza [...] esplose nella figura, vi emerge dinamicamente e la figura ha la sua differenza e consistenza per negazione dell'infinito possibile [...]. Il dove della figura è il limite di *ogni dove*».⁹² La figura è un rimando alla sua origine ed è destinata a cancellarsi perché mostra di continuo la «non tracciabilità del limite e il suo far segno lì dove *termina* [...] all'infinito la figura. [...] Nulla si è guadagnato e nulla si è perduto nella figura, se non il transito della vita eterna».⁹³

⁸⁸ *Ivi*, p. 193.

⁸⁹ *Ivi*, p. 211.

⁹⁰ C. Sini, *La figura e il sapere*, cit., p. 59.

⁹¹ *Ivi*, p. 58.

⁹² *Ivi*, p. 62.

⁹³ *Ivi*, pp. 63 e 65.

Il teatro ha allora la capacità non soltanto di *figurare*, ma pure – ed è il suo specifico – di mostrare il processo della figurazione. In altri termini, è capace di una scrittura senza registrazione dacché non registra la traccia, ma il processo del tracciare. È una sovra-scrittura del mondo che rende scrittura la scrittura stessa, riproducendo il processo intero di origine e sviluppo del pensiero, del sapere che scrive i corpi e li con-figura.

«Il sapere comporta l'aver l'essere a distanza: distante un segno, distante un detto».⁹⁴ Ma l'unico sapere per noi è l'evento stesso del sapere: il sapere ha l'accadente in figura di accaduto, ma è a sua volta accadente, evento traducibile nella distanza saputa dell'accaduto. Il teatro, infine, possiede il sapere come accadente in forma di accaduto, duplicando il suo procedimento ed essendo esso stesso accadente a sua volta, e questo perché l'accadente è la sua forma. Il teatro è l'unica arte a possedere l'accadente come forma.

3. Il teatro della sensazione

Il *figurale* altro non è che ciò che Cézanne chiamava *sensazione*: «La Figura è la forma sensibile riferita alla sensazione; la sensazione agisce direttamente sul sistema nervoso, che è la carne», al contrario dell'astrattismo che «si rivolge invece al cervello, [...] più prossimo alle ossa».⁹⁵ La sensazione – spiega Deleuze – è insieme il soggetto, inteso come sistema nervoso, e l'oggetto, ossia l'evento, l'io che diviene nella sensazione, il suo accadere attraverso di essa. Cézanne rappresenta i corpi non in quanto copia della realtà, ma sotto l'effetto della sensazione. La sua lezione sarà ben appresa da Bacon, che non rappresenterà il corpo, bensì «il fatto intensivo del corpo».⁹⁶ Entrambi tentarono di dipingere la sensazione, di registrare il *fatto*, realizzando un'arte che colpisce direttamente il sistema nervoso. Per Valéry, *sensazione* è ciò che si trasmette direttamente, evitando l'espedito di una storia da narrare.⁹⁷ Il teatro di Artaud, volto ad agire sui nervi rifiutando la narrazione, potrebbe essere definito alla stessa maniera *figurale*, vero e proprio *teatro della sensazione*.

La sensazione opera evidentemente delle deformazioni sul corpo, che passa attraverso di essa da un livello a un altro. Tale processo risulta evidente delle Figure di Bacon: ogni Figura diventa «una sequenza mobile o una serie», cosa che nel figurativo e nell'astratto non poteva accadere dacché – restando a un solo livello – essa non veniva mai realmente liberata da se stessa.⁹⁸

⁹⁴ C. Sini, *L'inquietudine del segno e la morte*, in Id., *Il sapere dei segni*, cit., p. 132.

⁹⁵ G. Deleuze, *Francis Bacon...*, cit., p. 85.

⁹⁶ *Ivi*, p. 104.

⁹⁷ La citazione di Valéry è riportata da Deleuze in *Ivi*, p. 86.

⁹⁸ *Ivi*, p. 87.

Bacon affermava di voler dipingere «il grido più che l'orrore», non la violenza del sensazionale, ma quella della sensazione che «è tutt'uno con la sua azione diretta sul sistema nervoso, sui livelli che attraversa».⁹⁹ Ancora una volta è Deleuze stesso a chiamare in causa Artaud: come per l'attore la crudeltà non dipende da ciò che è rappresentato, così per Bacon essa non deve nulla alla natura dell'oggetto che raffigura, dal momento che la sensazione è come una «vibrazione», un'«onda» nervosa che attraversa la carne, e la crudeltà che ne deriva non è che la «mera azione delle forze sul corpo».¹⁰⁰

I differenti livelli che il corpo attraversa – sia esso quello dinamico dell'attore oppure il suo *fatto intensivo* nella Figura di Bacon – derivano dal rapporto fra la sensazione e un altro elemento basilare tanto per il teatro quanto per l'estetica baconiana, perché strettamente connesso al *figurale*: il ritmo.

Sini, riprendendo Stern, scrive che l'esperienza del mondo viene incontro al soggetto dapprima in forma ritmico-musicale.¹⁰¹ Il bambino comincia col percepire le cose come *canti* (alla stregua delle divinità arcaiche) e aderisce al «ritmo di una concreta situazione emotivo-operativa».¹⁰² Vi sarebbe così il ritmo alla base della formazione del Sé e dei rapporti inter-soggettivi. Sini:

Il battere è il già stato che ritorna [...] il *due* in quanto immagine figurata dell'*uno*; e il levare è la novità dello slancio: aver da essere il futuro del ritorno. [...] Il corpo *animale* è un vivente *museo* del passato planetario e cosmico. [...] La presenza figurata è una *zona* di transito. [...] Questo comparire, scomparire e ricomparire che sostanzia l'esperienza è in realtà l'unico dire *metafisico* che ci possiamo permettere.¹⁰³

Il battere e il levare di cui parla Sini altro non sono che il *fort-da* freudiano richiamato da Lyotard, tempo del piacere scandito dalla differenza, dalla tensione fra un + e un -. In quest'«alternanza regolata del passaggio e della scomparsa di un nulla» si coglie la «condizione di ogni significanza».¹⁰⁴ La ripetizione di questo processo permette l'eccitazione e l'appagamento del desiderio, che è molto vicino alla morte, la differenza assoluta e irreversibile.

Il *figurale* d'altra parte, in quanto negazione propria dello spessore che si crea nella distanza fra soggetto e oggetto, corrisponde alla pulsione di morte. «L'opera – spiega Lyotard – è pensata [...] come un *oggetto transazionale* il cui statuto [...] non è né quello del fantasma [...] né quello reale dell'oggetto totale, ma analogo a

⁹⁹ *Ivi*, p. 88.

¹⁰⁰ *Ivi*, pp. 103-104

¹⁰¹ C. Sini, *Il ritmo come materia delle cose*, in Id., *Il sapere dei segni*, cit., p. 88. Cfr. D. N. Stern, *Il mondo interpersonale del bambino*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

¹⁰² C. Sini, *Il ritmo come materia...*, cit., p. 93.

¹⁰³ *Ivi*, pp. 106-107 e 114.

¹⁰⁴ J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, cit., p. 413.

quello del seno: dentro e fuori al tempo stesso». ¹⁰⁵ La fantasmatica deve negoziare un compromesso fra pulsione di morte e principio di realtà, dare una scarica misurata che permetta la ricarica e una nuova scarica della pulsione: «Il fantasma costruisce l'opposizione con la differenza; il poetico ricostruisce la differenza con questa opposizione». ¹⁰⁶ Se scopo della struttura mitica era quello di riassorbire la differenza, l'arte aspira invece a farla riemergere all'interno della struttura logica per scuotere i nervi di chi l'ascolta. L'ordine stesso del linguaggio deve subire il caos di questa potenza ritmica per poter essere reso sensibile:

Si può ridurre fisiologicamente l'anima a una matassa di vibrazioni. [...] Conoscere il segreto del *ritmo* delle passioni, di questa sorta di *tempo* musicale che ne regola il battito armonico, ecco un aspetto del teatro cui da tempo il nostro moderno teatro psicologico ha smesso di pensare. ¹⁰⁷

Scrivendo Fusini, riportando l'opera di Bacon a quella di Beckett, che il problema della rappresentazione raggiunge con entrambi un punto di non ritorno dal momento che sfuma da un ordine di discorso formale a un altro «genetico-ritmico», per cui non conta più la forma ma questa pulsazione. ¹⁰⁸ La Figura baconiana è l'evento che accade nel quadro cogliendo i nodi ritmici della realtà; parallelamente il teatro – per dirla con Grotowski – diventerà «*danzare la realtà* ([...] qualcosa come una *visione ritmica* rivolta alla realtà) [...]. L'essenza del teatro che cerchiamo è *pulsare, movimento e ritmo*». ¹⁰⁹

L'elemento ritmico è strettamente connesso nell'analisi deleuziana dell'opera di Bacon al discorso sui *testimoni*, termine che richiama il ruolo dello spettatore grotowskiano, vedremo con quanta pertinenza nell'analogia.

Lo sforzo di Bacon, si è visto, è teso a negare il figurativo e quindi la rappresentazione come racconto. Per farlo deve eliminare la funzione dello spettatore o comunque ripensarla. La Figura nei suoi quadri, infatti, si trova ad essere nella maggior parte dei casi assolutamente sola all'interno della struttura. Quando però vi compaiono altri corpi – spiega Deleuze – essi non sono altro che testimoni, il cui ruolo è quello di incarnare un elemento-riferimento o «costante» rispetto a cui è possibile stimare «una variazione». ¹¹⁰

«L'unico spettacolo», e qui sembra davvero di sentir parlare Grotowski. «è quello dell'attesa o dello sforzo, ma questi si producono solo nella più completa assenza

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 421

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 424.

¹⁰⁷ A. Artaud, *Un'atletica affettiva*, cit., p. 244.

¹⁰⁸ N. Fusini, *Beckett e Bacon*, Garzanti, Milano 1994, p. 64.

¹⁰⁹ J. Grotowski, *Giochiamo a Shiva*, cit. in Grotowski-Flaszen, *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 2001, pp. 38-39.

¹¹⁰ G. Deleuze, *Francis Bacon...*, cit., p. 135.

di spettatori».¹¹¹ Lo spettatore non è necessario, il suo compito è semplicemente quello di *testimoniare* il processo di ascesa dell'attore sui diversi livelli, la ricerca che egli compie su se stesso. Non vi è più una rappresentazione cui assistere, ma una rivelazione, un evento appunto. L'attore deve *fare* e non *illustrare*, offrendo «ciò che vi è di più intimo in lui, [...] i più impercettibili impulsi psichici».¹¹²

Sarà così che due figure poste nello stesso quadro di Bacon – e si badi bene, la Figura-testimone si troverà sempre al di fuori del tondo-contorno-scena – avranno sempre relazioni assolutamente non-narrative: condideranno solo un «*matter of fact*» comune.¹¹³ Negli stessi trittici non vi è alcuna progressione, è sempre il *matter of fact* a dover emergere. Bacon affermava di dipingere le Figure su tre tele diverse appositamente per evitare il racconto.¹¹⁴

Deleuze riconosce nei trittici tre ritmi: uno *attivo* di variazione crescente, uno *passivo* (decescente) e un terzo che denomina appunto *testimone*.¹¹⁵ È il ritmo stesso così a divenire Figura. Ci sembra di poter riconoscere in questa suddivisione una struttura archetipica: non solo i tre momenti della sequenza mitica (la negazione, l'opposizione e l'elemento positivo), ma pure ad esempio i tre possibili sviluppi di una fase di danza indicati da Doris Humphrey («A. un *climax* all'inizio della fase che poi discende [-]; B. una fase che comincia lentamente, ha il suo *climax* al centro e discende alla fine [+/-]; C. una fase che parte lentamente, raggiunge il *climax* e quindi termina» [+]) o i tre ritmi musicali individuati da Olivier Messiaen.¹¹⁶ Lo stesso *fort-da* originario da cui il Sé si costruisce è in realtà tripartito: l'assenza (-), l'avvicinamento come assenza/presenza (+/-), la presenza (+).

Il ritmo attivo/passivo può significare un movimento di discesa/salita o di diastole/sistole o di aumento/diminuzione o un passaggio da nudo a vestito o cambio di direzione spaziale. Il primato va indubbiamente alla discesa come «differenza di livello compresa nella sensazione».¹¹⁷

La Funzione-testimone, dal canto suo, non è fissa, ma circola nel quadro: quando delle Figure attive o passive hanno trovato il loro «livello costante», possono diventare allora *testimoni ritmici*.¹¹⁸ Il Testimone è definito come tale da Deleuze per la sua *orizzontalità*: segna infatti un ritmo non-retrogradabile, senza crescita né decrescita, mentre gli altri due sono retrogradabili, l'uno in direzione dell'altro. È

¹¹¹ *Ivi*, p. 35.

¹¹² J. Grotowski, *Il Nuovo Testamento del teatro*, in Id., *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970, pp. 42-43.

¹¹³ G. Deleuze, *Francis Bacon...*, cit., p. 127.

¹¹⁴ F. Bacon, *La brutalità delle cose...*, cit., p. 24.

¹¹⁵ G. Deleuze, *Francis Bacon...*, cit., p. 136.

¹¹⁶ E. Barba-N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Ubulibri, Milano 2005, p. 218.

¹¹⁷ G. Deleuze, *Francis Bacon...*, cit., p. 152.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 148.

dunque l'elemento orizzontale che determina il valore costante. È questo è in qualche modo rappresentativo della funzione del testimone in Grotowski, mantenere l'elemento orizzontale mentre l'attore cerca la *verticalità*. Poco importa se egli sia o meno in grado di vedere, perché nessuna storia si svolge sotto il suo sguardo.

Il testimone, nella sua funzione ritmica, incarna allora l'opposizione dello schema mitico, il neutro, l'elemento de-polarizzato, l'assorbimento dell'evento che sulla scena si produce al fine di poter istituire un terzo termine che rientri nel sistema significante.

A guidare la pittura, per Bacon, è il caso. Dipingere significa per lui compiere «segni manuali diretti a riorientare l'insieme visivo, e a *estrarre la Figura improbabile dall'insieme delle probabilità figurative*»: è così che il caso diviene pittorico.¹¹⁹

Nella *Terza conversazione* con Sylvester, l'artista spiega il suo *modus operandi*: egli getta il colore sull'immagine nella speranza che il caso possa ottenere una intensità maggiore.¹²⁰ Metà della sua pittura «è volta a interrompere quello che *gli* viene con facilità». ¹²¹ Certo Bacon sapeva bene *dove e come* mirare con lo straccio, non procede «a casaccio», amava la pittura ben disciplinata, e tuttavia riteneva che le sue tele più belle fossero proprio quelle che sembravano fatte a caso.¹²² «Il segno deve avere un'aria di inevitabilità», si tratta di «usare il caso per produrre un effetto che sembri controllato». ¹²³ Un «caso ispirato», insomma: «conosci perfettamente il gioco che stai giocando, ma è anche vero che quella mossa particolare non ti sarebbe riuscita con la volontà. [...] In fondo, l'arte è sempre istinto». ¹²⁴

Bacon si dimostra in questo pienamente stoico e vicino alla posizione teorica di Deleuze. Il filosofo espone nella *Logica del senso* i principi del gioco puro cui il gesto pittorico di Bacon sembra riferirsi: non vi sono regole pre-esistenti, per cui ogni colpo – di dadi per Deleuze, di straccio per Bacon – inventa le sue regole; l'insieme dei colpi afferma il caso e lo ramifica a ogni colpo; i colpi sono qualitativamente distinti, «forme qualitative di un solo e stesso lancio, ontologicamente uno». ¹²⁵ Ogni colpo – e qui, capiamo, si torna al concetto di evento – rappresenta già da sé una serie, «ma *in un tempo minore del minimo* tempo continuo pensabile; a tale minimo seriale corrisponde una distribuzione di singolarità». ¹²⁶

Il gioco puro non può essere giocato – si affretta a specificare Deleuze – ma solo pensato e come *non-senso*. Incarna infatti l'inconscio del pensiero puro, dacché

¹¹⁹ *Ivi*, p. 163.

¹²⁰ F. Bacon, *La brutalità delle cose...*, cit., p. 75.

¹²¹ *Ivi*, p. 76.

¹²² *Ivi*, p. 77.

¹²³ *Ivi*, p. 78.

¹²⁴ *Ivi*, p. 79.

¹²⁵ G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 59.

¹²⁶ *Ibid.*

«ogni pensiero [...] forma una serie nel tempo minore del minimo di tempo continuo coscientemente pensabile».¹²⁷ Solo il pensiero può affermare il caso.

La nascita – o dovremmo forse dire l'avvento – della Figura sulla tela di Bacon può essere così avvicinata alla *genesì passiva* deleziana, per cui gli individui sono costituiti da un numero finito di singolarità che selezionano e avvolgono nel sistema, estendendole sulle proprie linee e riformandole, sotto l'egida dell'elemento casuale del non-senso.

«In materia di messa in scena e di criteri d'impostazione» scriveva Artaud in termini incredibilmente simili a quelli che saranno poi di Bacon «ci affidiamo spavalidamente al caso. Nel teatro che vogliamo fare, il caso sarà il nostro dio. [...] Solo un miracolo può ricompensare i nostri sforzi e la nostra pazienza. E su questo miracolo contiamo».¹²⁸ Il compito attoriale, così come quello pittorico, consiste nell'uscire dalla probabilità tramite segni – il gesto teatrale come la traccia manuale pittorica – guidati dal caso, che possono avere un esito felice o meno.

L'atto pittorico baconiano consiste quindi nel tracciare dei segni casuali costituiti da tratti e linee; ripulirne o tamponarne con lo straccio o la spazzola delle zone; lanciare il colore con angolazioni e velocità diverse. Certo all'inizio erano presupposti dei dati figurativi nella testa del pittore, ma essi vengono sfigurati, «come una *catastrofe* sopravvenuta sulla tela nei dati figurativi e probabilistici»: ecco il cosiddetto *diagramma*.¹²⁹ Si tratta dei nervi del pittore che agiscono sul figurativo e lo trasfigurano in sensazione, nella stessa maniera in cui l'attore avanguardistico può operare su di un materiale iniziale – sia esso testuale o di altra natura – e trasformarlo attraverso i propri nervi, la fluidità del proprio corpo in azione.

L'astrattismo non poteva rappresentare per Bacon una reale via d'uscita dal figurativo perché incapace di elaborare un diagramma: invitava a trascendere il caos – la forza devastante dello spessore e della differenza – per raggiungere forme astratte. «Ha le mani pure, ma non ha mani», scrive Deleuze.¹³⁰ Le forme astratte non parlano ai nervi, elaborano un codice simbolico che resta spirituale e conseguentemente troppo cerebrale. È stata questa, a nostro avviso, la ragione del fallimento del simbolismo teatrale che – come si è detto – aveva tentato anch'esso una fuga dal figurativo che certo poi avrebbe preparato la rivoluzione delle avanguardie: non era stato capace di coinvolgere lo spettatore agendo sui suoi nervi, ma lasciandolo freddo davanti a un esercizio di ascetismo intellettuale.

Se il diagramma è analogico, il codice è digitale. L'analogico – spiega Deleuze – riferisce all'emisfero destro del cervello, ossia al sistema nervoso, il digitale al

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ A. Artaud, *Teatro Alfred Jarry. Primo anno – Stagione 1926-1927*, Id., *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 9.

¹²⁹ G. Deleuze, *Francis Bacon...*, cit., p. 152.

¹³⁰ *Ivi*, p. 170.

sinistro: l'analogico è quindi «un linguaggio di relazioni, che comporta i movimenti espressivi, i segni paralinguistici, il respiro, le grida ecc.»; come Artaud ha elevato il grido a linguaggio, così ha fatto la pittura con colori e linee.¹³¹ C'è un'«evidenza» dell'analogico opposta al digitale che «ha bisogno di essere appreso».¹³² Gli astrattisti elaborano un codice pittorico, il che è paradossale perché, «in luogo di contrapporsi all'analogia, la prende ad oggetto, diviene espressione digitale dell'analogico in quanto tale».¹³³ L'analogia passa così per un codice invece che per un diagramma, sfiorando l'impossibile. I simbolisti avevano creduto allo stesso modo di poter fare un teatro digitale, dimenticando la sua natura analogica.

Deleuze riconosce al linguaggio analogico in pittura tre dimensioni: i piani, il colore e il corpo.¹³⁴ Su di essi va ad abbattersi la catastrofe dell'evento-diagramma che libera le tre dimensioni:

Perché [...] non propaghi la catastrofe [...] è necessario che, a partire dal diagramma, i piani assicurino il loro congiungimento; occorre che la massa del corpo integri lo squilibrio in una deformazione [...]; ma occorre soprattutto che la modulazione, in quanto legge di Analogia, [...] sostituisca ai rapporti di valore una giustapposizione di tinte accostate secondo l'ordine dello spettro [...] [in] un doppio movimento di espansione e contrazione.¹³⁵

Il linguaggio teatrale non procede diversamente se si identifica nell'elemento cromatico quello del ritmo: la deformazione del corpo attoriale causata dall'evento – che ricongiunge i piani del luogo teatrale, dello spazio scenico e dello spazio rappresentato – si manifesta nel suo particolare dinamismo che in pittura non può che essere reso che con giustapposizioni di tinte, ma che sulla scena diventa ritmo come alternanza di un + e un –.

Per impadronirsi dell'evenemenzialità del dato, scrive Lyotard, – contrariamente a ciò che la fenomenologia e Cézanne speravano – l'unico modo non è l'intenzionalità, ma la passività. Tale passività è «un'immanenza presupposta nella sua relazione trascendente con l'oggetto; il soggetto vi si trova, in un certo senso, deposto».¹³⁶ L'evento può manifestarsi solo nello spazio della distanza coperta dal desiderio, è questo «il luogo di elezione della donazione».¹³⁷

Ma cos'è lo spazio del desiderio se non quello del sogno, in cui le pulsioni operano senza il controllo della coscienza? Il lavoro onirico agisce sul testo iniziale esattamente come il diagramma, sfigurando le regole del linguaggio. «È del tutto inutile

¹³¹ *Ivi*, p. 181.

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ivi*, pp. 183-184.

¹³⁴ *Ivi*.

¹³⁵ *Ivi*, pp. 184-185.

¹³⁶ J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, cit., p. 51.

¹³⁷ *Ivi*, p. 53.

parlare di pittura [...]» diceva Bacon, «perché se si riuscisse a spiegarla avremmo spiegato l'inconscio».¹³⁸

Nell'affermare che ciò che conta nel sogno non è l'enunciato latente che resterà comunque incomprensibile, ma il lavoro onirico, così come nel teatro-evento, aggiungiamo noi, il significato sta tutto nel processo costitutivo dello *spettacolo*, Lyotard ricorda la definizione freudiana di *Entstellung*, il procedere del sogno avente per motivo la censura, la quale costringe il desiderio a travestirsi, in modo tale che il sogno divenga «appagamento (travestito) di un desiderio (represso)».¹³⁹ Il contenuto latente è però composto sia da testo che da figura, possiede già del figurale per definizione *illeggibile*, per cui alla base del sogno vi è del materiale simbolico già di per sé ambiguo e disposto in modo tale da ingannare la censura. Lyotard la definisce una *pre-censura*, o rimozione originaria: «il desiderio viene interdetto nel suo fondo molto *prima* che entri in gioco la censura del sogno.

[...] La matrice originaria attira a sé il materiale preconscious e lo lavora fino a renderlo irricognoscibile, per appagare il desiderio e ripetere la forma-matrice che viene impressa su questo stesso materiale: il materiale risulta travestito perché la forma è rivestita di elementi tratti dalla realtà. [...] Il desiderio è appagato non dal contenuto del sogno, ma dall'atto di sognare».¹⁴⁰

Nel processo teatrale la matrice originaria, in quanto simbolica, implica allo stesso modo un'ambiguità iniziale: si rappresenta quello che non c'è, si dà forma al fantasma plasmandolo, *disegnandolo* nello spazio-corpo dell'attore che il desiderio riempie. Vi è quindi sin dal principio un figurale commisto di immagine e segno, la rimozione originaria dell'alterità di un corpo che era corpo prima di diventare segno e che precede la scrittura scenica. Ciò che conterà, anche in questo caso, sarà il processo di scrittura stessa nel quale il desiderio, la ragione del corpo e della sua differenza, potrà trovare risoluzione, dal momento che la sua matrice simbolica continuerà a imprimere la propria duplicità sul materiale elaborato. Il corpo dell'attore non cesserà mai di essere un corpo pur facendosi segno. D'altra parte, lo ribadiamo, il teatro è in grado di riassorbire la differenza in un linguaggio che si costituisce nello spessore fisico e dinamico della differenza stessa.

Freud afferma che il sogno «tratta le parole come fossero cose», taglia la catena sintagmatica e ne combina i pezzi».¹⁴¹ La metafisica del linguaggio articolato di Artaud compie la stessa operazione. Non si tratta di sopprimere le parole, ma di dare loro «all'incirca la stessa importanza che hanno nei sogni»:

¹³⁸ F. Bacon, *La brutalità delle cose...*, cit., p. 82.

¹³⁹ J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, cit., p. 294.

¹⁴⁰ *Ivi*, pp. 298-299.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 124.

Fare la metafisica del linguaggio articolato significa indurlo a esprimere ciò che di solito non esprime; [...] significa restituirgli le sue possibilità di scuotimento fisico, significa frazionarlo e distribuirlo attivamente nello spazio, [...] significa ribellarsi al linguaggio e alle sue fonti bassamente utilitarie, alimentari si potrebbe dire, alle sue origini di bestia braccata, significa infine considerare il linguaggio sotto forma di *Incantesimo*.¹⁴²

Nel linguaggio schizofrenico di Artaud – spiega Deleuze nella *Logica del senso* – la parola diventa azione, «azione di un corpo senza parti».¹⁴³ Si tramuta in grido, soffio, rumore e in essi la voce può farsi opaca, *significare* pur senza possedere un senso.

Le diverse operazioni compiute dall'*Entstellung* comportano necessariamente lo spessore del figurale. Nel sogno può avvenire infatti uno *spostamento*, per cui servirà uno spazio diverso da quello linguistico che è piano: lo spostamento richiede una sovrapposizione e quindi una «dimensione visiva», è necessaria la profondità per la rimozione.¹⁴⁴

Può esservi una *condensazione*, che trasgredisce lo spazio del discorso implicando un «cambiamento di stato» per cui «parole-cose, parole *comiche e strane*» acquisiscono spessore per via della loro «cosalità», perdendo trasparenza.¹⁴⁵ La parola acquista così spazialità, diventa anch'essa commistione, ed è esattamente questo l'utilizzo che vuole farne l'avanguardia teatrale: «Modificare la funzione della parola a teatro, significa servirsi della parola in senso concreto e spaziale, sino a confonderla con tutto ciò che di spaziale e di significativo sul terreno concreto il teatro contiene; significa manipolarla come un oggetto solido e che smuove le cose, prima nell'aria, e poi in un terreno infinitamente più misterioso e segreto, ma tale da consentire una estensione, e questo terreno segreto ma esteso non sarà poi difficile identificarlo da un lato con quello dell'anarchia formale, dall'altro con quello della creazione formale continua».¹⁴⁶ D'altra parte, se torniamo all'*Ubu Roi* come atto simbolico di fondazione delle avanguardie teatrali, la sua rivoluzione è cominciata esattamente nel momento in cui Gémier, primo interprete di Ubu, ha pronun-

¹⁴² A. Artaud, *Il teatro della crudeltà. Primo manifesto*, cit., p. 209; Id., *La messa in scena e la metafisica*, cit., p. 163. Jacques Derrida, nell'analizzare la rivoluzione artaudiana, parla della necessità di una *logomachia*, «vale a dire al di là della rassicurante educazione di una lingua colta, la guerra con le parole, la distruzione perforante e forsennata del linguaggio civile regnante sui suoi soggetti. [...] Bisognava separarsi dal linguaggio separato dal corpo, bisognava allontanarsi da un linguaggio di parole senza spazio e senza disegno, dalla *letteratura* degli scrittori, per far nascere un nuovo linguaggio: nuovo distacco per una lingua nella quale scrittura, musica, colore e disegno non si staccheranno più gli uni dagli altri» (J. Derrida, *Antonin Artaud. Forsennare il soggettivo*, a cura di A. Cariolato, Abscondita, Milano 2005, pp. 69 e 74).

¹⁴³ G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 85.

¹⁴⁴ J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, cit., p. 295.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 296.

¹⁴⁶ A. Artaud, *Teatro orientale e teatro occidentale*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 189.

ciato in scena la prima parola del dramma, il famigerato *Merdre!* L'aggiunta di quella *r* riporta foneticamente al brontolio del vorticoso e profondo ventre di Ubu, ne imita la digestione e l'insaziabilità animale, il divenire escremento del nutrimento e viceversa: l'aggiunta di quella *r* fa acquisire spessore alla parola, *cosalità*, permette l'intrusione del figurale nell'ordine linguistico rendendola un *anti-segno*.¹⁴⁷ È qui, a nostro modo di vedere, il senso della sua tanto discussa provocazione e non è un caso che sia proprio lo sconvolgimento della superficie linguistica a spalancare simbolicamente le porte del Novecento.

Per tornare alle operazioni compiute dall'*Entstellung* – così vicine al procedimento artistico – avremo poi la *considerazione della rappresentabilità*, che dispone un testo sostituendo alcune sue parti con figure che svolgono una funzione di «schema ritmico», con un funzionamento simile a quello della poesia: «la forma mette in comunicazione le parti secondo dei vincoli, e per quanto sia una forma, occorre che queste non siano iscritte in nessuna *lingua*. Perché? Perché ciò che appartiene alla lingua è votato alla comunicazione fra interlocutori, mentre la figura, così compresa, deve ostacolare questa comunicazione».¹⁴⁸

La *considerazione della rappresentabilità* – come suggerisce la definizione stessa – ci riporta così al teatro nel suo senso più puro ed etimologico, ci riconduce alla necessità del *vedere*, dell'espressività indefinibile del gesto che viene a contrapporsi al teatro di parola che per tanto tempo ha imperato sulle scene.

Infine – se una storia intesa come successione dalla parvenza crono-logica viene comunque a costituirsi, tanto sulla scena del sogno quanto nel sogno della scena – il merito va al processo definito di *elaborazione secondaria*, che – agendo contemporaneamente alle altre operazioni – ha la funzione di rendere il sogno intellegibile, cercando di cancellarne l'incoerenza figurativa. Si tratta tuttavia di un tentativo impossibile da portare a termine: «Il lavoro onirico [...] è [...] l'effetto sul linguaggio della forza esercitata dal figurale», forza che «impedisce d'intendere, ma fa vedere».¹⁴⁹

Definendo il teatro del Novecento come figurale, abbiamo dunque potuto comprenderne la natura evenemenziale nella sua duplicità, il suo essere spazio della differenza e quindi del desiderio, ma allo stesso tempo linguaggio capace di esprimere nell'eternità del suo accadere il proprio senso, forma che traccia l'impermanenza della forma stessa, fantasma che duplica la vita nel suo scriversi sulla scena del cosmo.

Il desiderio [...] conduce il nostro occhio verso il basso, rappresenta; insieme ci perdiamo dall'altro lato del vetro. A meno che, per qualche artificio, il vetro sia trat-

¹⁴⁷ Per la definizione di anti-segno cfr. L. Klieger Stillman, *The Morphophonetic Universe of Ubu*, in «The French Review», vol. L, n. 4, marzo 1977.

¹⁴⁸ J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, cit., pp. 302-303.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 323.

tato in modo da poterlo disconoscere e il desiderio appagato nelle sue richieste, a meno che noi ci troviamo ripiegati sul movimento stesso di questa spinta che in un primo momento ci gettava sulla scena, e si abbia infine la forza di mantenerci di fronte ad essa con l'occhio aperto. La funzione di verità sarebbe questo trattamento fantasmatico del vetro. Non esattamente specchio. [...] La *realtà* [...] conserva in sé una mancanza, molto importante poiché è proprio qui, nel difetto di inesistenza che sostiene l'esistenza, che si pone l'opera d'arte. [...] L'universo s'inabissa nelle opere perché in lui c'è del vuoto.¹⁵⁰

Il teatro può mostrarci il vuoto dell'universo dispiegando il suo corpo innominato davanti a noi. Basta solo avere la forza di mantenerci di fronte a esso con l'occhio aperto.

¹⁵⁰ *Ivi*, pp. 337 e 339.