

Luciano Mariti

SULLO SPETTATORE TEATRALE.
OLTRE IL DOGMA DELL'IMMACOLATA
PERCEZIONE

Stavrogin: *Nell'Apocalisse l'angelo giura che il tempo non esisterà più.*

Kirillov: *È molto giusto. Quando tutto l'uomo raggiungerà la felicità, il tempo non esisterà più, perché non ce ne sarà più bisogno. È un'idea giustissima.*

Stavrogin: *Dove lo nasconderanno?*

Kirillov: *Non lo nasconderanno in nessun posto. Il tempo non è un oggetto, è un'idea. Si spegnerà nella mente.*

F. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, Milano 1981, p. 284.

Lo spettacolo teatrale può fare a meno di tutto, anche dell'attore, ma non del tempo. Il mondo dispiegato dallo spettacolo non può non essere un mondo temporale. Un *Amleto* sprovvisto del «suo» tempo scenico, o meglio dei suoi *contrattempi*, si ridurrebbe a un filato, ma ottuso, percorso di vendetta; e invece sappiamo che è un giro di tempo scardinato che ingrossa l'onda anomala del dramma. E cosa sarebbe il *Gabbiano* di Čechov privato del suo innaturale e rarissimo decrescendo? Comporre un'azione o uno spettacolo senza qualità temporale è come costruire castelli di sabbia senz'acqua; e, alla fin fine, il valore stesso dello spettacolo – scrive Taviani – altro non è «che qualità di relazione con la memoria di chi l'ha visto»¹, cioè qualità del tempo.

È indubbio che l'atto fondamentale che trasforma la vita nella vita parallela della scena e la fa più vivida, più concentrata e più visibile, è l'atto fisico di ridurre lo spazio e comprimere il tempo. I pregi di uno spettacolo sono in gran parte di natura temporale: un libro

¹ Ferdinando Taviani, *Alla foce*, Prefazione a Cesare Garboli, *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta*, Milano, Sansoni, 1998, p. XLVII. Cfr. anche, sulla percezione dello spettatore, Idem, *Le due visioni: visioni dell'attore, visione dello spettatore*, in Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Milano, Ubulibri, 2005, pp. 286-297.

può avere i suoi punti tediosi, ma durante lo spettacolo, da un secondo all'altro, se il tempo non è precisamente quello giusto si rischia di perdere il pubblico. Il teatro è primitivo e organico «come il vino: se non è buono nel momento in cui lo si beve – scrive P. Brook –, tutto è perduto»². Allo stesso modo l'incompetenza di un attore dilettante si riconosce immediatamente perché non rispetta i «tempi» di battuta: entra in battere quando dovrebbe in levare e viceversa.

Molti altri infelici esiti performativi sono da attribuire a difetti temporali, storicamente acquisiti dalla separazione (fisica e ideologica) della «prosa» dalle arti temporali della musica e della danza, le quali hanno invece felicemente nutrito i teatri antichi e i teatri orientali.

L'importanza delle forme temporali, a cominciare dal ritmo con cui il regista o il performer disciplina la nostra voce interiore, è sbalorditiva. Come ogni arte del vivente, il teatro non è contenuto nel tempo, ma è in quanto è tempo. Tutti lo sappiamo, eppure negli studi performativi, persino nei più eletti, c'è un sensazionale disinteresse al riguardo. A fronte dei diecimila libri sullo spazio, gli studi sul tempo si contano sulle dita di una mano. Restano comunque illuminanti le acute e imprescindibili riflessioni dei registi pedagoghi sul ritmo nella recitazione (di cui qui non ci occuperemo)³. Maestri che non mancano, però, di confessare che il tempo è «un dono misterioso», come scrive Pitoëff⁴. Lo stesso Stanislavskij, a cui dobbiamo vincolanti riflessioni sul *tempo-ritmo*, sa che tempi e ritmi sono espressioni correnti fra gli attori, ma se «provate a farvi spiegare da uno di loro il significato» nessuno sarà capace di farlo⁵.

Perché questa disattenzione storiografica? È da imputare a una pigrizia mentale degli studiosi o al fatto, come diceva sant'Agostino, che tutti sappiamo che cosa è il tempo – quest'enigma terribilmente imbrogliato – ma non siamo capaci di spiegarlo? È perché il tempo è pura illusione (come avrebbe scoperto anche la Fisica relativistica),

² Peter Brook, *Il punto in movimento. 1946-1987*, Milano, Ubulibri, 1988, p. 214.

³ Riflessioni recuperate in un prezioso volume curato e introdotto da Roberto Ciancarelli, *Il ritmo come principio scenico. Ricerche e sperimentazioni del ritmo nel teatro e nella danza del Novecento*, Roma, Dino Audino Editore, 2006.

⁴ Georges Pitoëff, *La Rythmique et l'acteur*, «Rythme», n. 12, février 1924, pp. 30-31, nuovamente pubblicato in Adolphe Appia, *Œuvres complètes*, a cura di Marie L. Bablet-Hahn, Lausanne, L'Age d'Homme, 1988, vol. III, pp. 19-20.

⁵ Vasilij O. Toporkov, *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni*, Milano, Ubulibri, 1998, p. 41.

dato che il *presente* è paradossalmente nel momento in cui tende a non essere? Oppure dipende dal fatto che il tempo lo conosciamo solo e soltanto attraverso i suoi effetti spaziali: quando diventa orologio, quando si esprime nei segni ingiuriosi della vecchiaia portata con disinvoltura da coraggiosi malati di tempo, o prova a nascondersi nella plastificata primavera d'un trapassato volto femminile; quando lascia visibili tracce. (Tracce che la sapienza giapponese chiama *saba* – alla lettera *ruggine* –, in cui si depositerebbe l'essenza delle cose. Marchi della Storia che non significano che il tempo è irrimediabilmente trascorso, ma che proviene dal passato e quindi è coinvolto nel divenire).

Pensare il tempo è un'impresa teoretica complessa soprattutto perché il tempo non è solo la forma in cui ci appaiono i fenomeni, ma è anche la modalità con la quale ciascuno conosce e comprende se stesso, dato che ognuno di noi non solo ha memoria, ma è la memoria di se stesso: privato della memoria, non potrebbe che gettare ponti d'insensatezza sulla sua esistenza illusoria.

Il tempo, in genere, è funzionalmente distinto in tre aspetti – *durata, ordine, frequenza* –, e appare in qualche modo inseparabile dal suo fratello gemello che è lo spazio (la simultaneità, per esempio, riguarda più eventi temporali ma anche più oggetti nello spazio). Tuttavia, esiste una differenza tra spazio e tempo che appartiene alla dimensione antropologica (non a quella della Fisica in cui non ha senso separare il tempo dallo spazio, disgiungere il *cronòtopo*): mentre nello spazio possiamo muoverci con libertà in tutte le direzioni, la freccia del tempo appare unidirezionale e irreversibile. Tempo e spazio sono irriducibili: il divenire spaziale presuppone il tempo, ma il tempo è proprio anche di un ente immobile. Insomma, e nonostante tutto, il tempo differisce dallo spazio perché si articola in una sola dimensione. A detta di alcuni scienziati, il tempo sarebbe lo spazio, ma a una dimensione. E in effetti, stando semplicemente all'esperienza fattuale, l'*irreversibilità* del tempo è fondante e segna la dimensione della necessità e del determinismo che l'uomo non riesce a dominare⁶. Le frecce del tempo, che noi viviamo nella nostra dimensione quotidiana, sono state riassunte in tre forme: termodinamica (il calo-

⁶ Là dove noi percepiamo la freccia del tempo, sia la Fisica classica sia quella relativistica escludono qualsiasi asimmetria temporale delle sue leggi, le quali valgono allo stesso modo, in avanti o indietro nel tempo. «Le leggi del mondo fisico sono reversibili ma gli eventi no» (Edoardo Boncinelli, *Tempo delle cose, tempo della vita, tempo dell'anima*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2006, p. 51).

re passa dai corpi più caldi a quelli più freddi e non viceversa); elettromagnetica (la luce si propaga dalla lampadina all'ambiente e non il contrario); psicologica (ricordiamo il passato, non il futuro). Condizione, quest'ultima, che ci è familiare, in quanto la legge della termodinamica stabilisce i modi dell'entropia, vale a dire del futuro come degrado: che è, appunto, ciò che accade ai nostri corpi⁷.

Questa premessa è necessaria, perché una teoria della percezione non dovrebbe commettere un errore metodologico che spinge a parlare del tempo in un certo modo. L'errore metodologico è quello di spazializzare il tempo (ridurlo in termini di quantità, misurazione, distinzione, segmentazione) e di pensarlo come tale. Si commette l'errore di confondere il tempo con gli strumenti che lo misurano: col movimento e con la velocità e dunque con lo spazio, o anche di confonderlo con la linea interiore agostiniana che *misura* lo scandire degli istanti come i passi misurano l'andare su una spiaggia⁸. Il tempo, anziché essere inteso come tempo, viene spazializzato, come aveva già indicato Bergson nella critica al concetto di tempo aristotelico, mentre è flusso della mente, indivisibile ma mutevole *fluidofiume* (direbbe Joyce) che non si può fissare e segmentare se non snaturandolo. Un flusso eterogeneo che per paura della sua esauribilità chiamiamo *presente*.

Del resto una delle differenze più evidenti fra arte e scienza è proprio, rispettivamente, nella presenza e nell'assenza del tempo soggettivo. La scienza fa tendenzialmente operazioni spazializzanti: calcola, misura e quindi esclude il tempo della vita, mentre l'arte è tessuta di tempo vissuto e personale e quindi non può essere compresa a fondo da un atteggiamento scienziato. Un atteggiamento che, da una parte, mira a suddividere la natura secondo i punti delle articolazioni, come un buon macellaio, dissezionando e scomponendo; dall'altra, propugna una sistematica negazione della personalità quale condizione di eventi, nella convinzione che il nostro sia un mondo rigidamente impersonale. (Il che, alla lunga, come vedremo, porta

⁷ Secondo Carlo Levi, se esiste un senso del tempo interno distinto da quello osservato da geometri e astronomi, «il vero tempo nel quale viviamo la nostra misura interna», è proprio il decadimento del corpo (Carlo Levi, *L'orologio*, Torino, Einaudi, 1950, p. 24). Per Harald Weinrich esiste un «senso del tempo» a cui spetta creare le condizioni non solo «per sé, ma anche per tutte le altre attività sensoriali» (Harald Weinrich, *Il tempo stringe. Arte ed economia della vita a termine*, Bologna, il Mulino, 2006, p. 245).

⁸ Su questi aspetti, ma in una prospettiva filosofica, cfr. Alberto Giovanni Biuso, *La mente temporale. Corpo mondo artificiale*, Roma, Carocci, 2009, pp. 168-169.

alla negazione del teatro come arte del vivente). Le leggi della scienza sono obbiettive e vere per tutti. Al contrario – scrive Proust –, «la vita è vera per tutti ma differente per ciascuno», perché intessuta di tempo soggettivo, di durata interiore.

Inoltre, questo equivoco, che è sostanzialmente un equivoco fra *qualità* e *quantità* del tempo, è dovuto al linguaggio umano, lineare e predisposto a farci pensare per concetti spaziali che tendono a definire, a fissare la mobilità ed eterogeneità, per esempio, delle percezioni indefinite o confuse come quelle relative alle sensazioni o alle emozioni. Il che condiziona le scienze umanistiche, comprese quelle performative, che possiedono una scienza fatta di parole: incapace, per esempio – e non è poco! –, di descrivere la complessità di uno spettacolo o di un evento impostato sulla simultaneità. Il linguaggio, pertanto, sarebbe inadeguato a dire l'esperienza mobile del tempo, il suo fluire che consiste in quell'ininterrotto sentirsi durare che ciascuno prova dentro di sé: il durare *insieme* di ciò che è stato in quello che è ancora e che sarà.

Per avvicinare la qualità del tempo della vita occorre una intuizione del tempo irriducibile al movimento spaziale. Tutti ricordiamo il famoso paradosso di Zenone su «Achille e la tartaruga»: gli argomenti eleatici contro il movimento sono dovuti a una concezione del moto di Achille come infinitamente *divisibile* nello spazio; mentre se consideriamo che ogni passo dell'eroe è un'unità semplice e non scomponibile, allora è chiaro che dopo un certo numero di questi passi *indivisibili* Achille raggiunge e supera la tartaruga: «il movimento *non* coincide con lo spazio. Il secondo è divisibile, anche all'infinito, il primo è un'unità inscindibile dell'atto; lo spazio è una simultaneità omogenea, il movimento è una successione eterogenea»⁹. Dall'incomprensione del movimento deriva quella del tempo-durata che rimane inscindibile, come *unicum* indefinito ancorché dialettico e non come successione di istanti *numerabili* nello spazio.

Ora, per quanto riguarda gli studi performativi, occorre anzitutto ricordare come il tentativo di analizzare e specificare le forme temporali dello spettacolo, in assenza di criteri *iuxta propria principia*, abbia subito il fascino del modello più gettonato nelle scienze

⁹ *Ivi*, p. 168. Borges, in un breve saggio del 1953, in cui, con piede leggero e lucida perplessità, traccia la storia del concetto di eternità, utilizza l'argomento degli eleati per illustrare l'impossibilità di «sincronizzare il tempo individuale di ognuno di noi con il tempo generale delle matematiche» (Jorge Luis Borges, *Storia dell'eternità*, Milano, Il Saggiatore, 1983, p. 17).

umanistiche, che è quello narratologico divulgato da Genette e basato sulla nota distinzione, che si opera in narratologia, tra tempo della storia e tempo del racconto, e sulle categorie di *durata*, *ordine* (poi più opportunamente definito *velocità*) e *frequenza*. Una griglia, poggiata sull'instabilità innata dello spettacolo, che spesso da strumento diventa essa stessa oggetto e fine della ricerca, imprigionando l'analista. D'altra parte, esistono molteplici tempi che non entrano in una griglia preconstituita (i tempi della voce, del gesto e dell'azione, degli affetti e delle cose, della storia e del racconto, della percezione e del reale in scena).

Si tratta, inoltre, di un modello naturalmente destinato al dramma scritto, il cui tempo è di per sé fin troppo facilmente figurabile e prescritto da un'ideologia che presuppone il testo come mediatore di una scena idealizzata e unica. Ma soprattutto non può dar conto di quella *qualità* temporale specificamente performativa, secreta dalla relazione attore-spettatore¹⁰: relazione che è *vivente* in ragione delle forze, e non delle forme, del tempo. La percezione continua del tempo nell'accadere dello spettacolo, pur essendo una dialettica della durata (ritmo), è un processo indivisibile; non è la somma di una serie di forme predefinite¹¹ e non concerne il modo in cui lo spettatore legge il tempo, ma in cui vive e sente il tempo.

¹⁰ Nella prospettiva dell'analisi temporale del *dramma* – che non rientra nei limitati confini di questo studio –, è opportuno ricordare il modello elaborato da José García Barrientos (*Drama y tiempo. Dramatología I*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991), che pur partendo da quello narratologico di Gérard Genette (esposto per la prima volta in *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1972, p. 136, e poi modificato) lo accomoda a un uso più specificamente e idealmente performativo, prendendo in considerazione, oltre al tempo della *fabula* e del *dramma*, anche il tempo della *rappresentazione*. Interessante e stimolante è lo studio recente di Piermario Vescovo, *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio Editori, 2007, che non solo ha il merito di proporre una breve storia delle teorie della durata teatrale e della divisione in atti a partire dal XVI secolo, ma si pone come punto di riferimento per l'analisi testuale, fondata su una teoresi testata su un'ampia serie di drammi acutamente analizzati. Uno studio che marca la sua competenza nell'ambito del *dramma* e del *tempo del dramma*, ma «in una direzione di escogitazione latamente e potenzialmente rappresentativa» (p. 33). In una prospettiva diversa si colloca invece il volume sapientemente curato e introdotto da Paola Daniela Giovanelli, *Il tempo a teatro. Attori drammaturgie eventi dal Settecento all'età della regia*, Bologna, Clueb, 2007, che comprende saggi in cui si esprimono aspetti diversi della temporalità teatrale, relativi a eventi e occasioni storiche, alla messinscena, alla recitazione.

¹¹ Ne conviene anche un semiologo come Patrice Pavis: «Lo spazio, il tempo e l'azione s'inscrivono necessariamente nella storia, la nostra, quando si dispiegano al

È questo aspetto della percezione del tempo che qui specificamente ci interessa. Su cui si può tentare qualche indagine critica in un'altra direzione.

È da tempo caduto il dogma della «immacolata Percezione», cioè del corpo inteso come oggetto e non come corpo che è insieme esplorato ed esplorante. Un dogma che non è solo psicologico o cognitivo, ma anche sociologico: già profanato dal Living Theatre che ebbe chiara la coscienza di combattere contro un teatro spezzato, privo di una effettiva relazione fra attori e spettatori, in cui una minoranza si imponeva a una maggioranza: «Ogni sera centinaia di persone vengono ignorate fingendo che non esistano. E poi ci meravigliamo che l'attore sia cresciuto lontano dalla società, e ci chiediamo perché l'arte stessa si trascini zoppicando dietro la speranza di far parte della vita»¹². Una *declaratio* a cui farà eco quella rivoluzionaria di Grotowski: «Questo deve essere chiarito fin dall'inizio: non ci interessa un pubblico qualsiasi, ma un pubblico particolare»¹³.

In questi ultimi tempi si è approfondita in modo sorprendente la conoscenza delle tecniche dell'attore, tuttavia la percezione dello spettatore è stata considerata come un effetto indotto simmetricamente e automaticamente dall'espressività dell'attore, e non come l'altro, inevitabile, polo dialettico di una complessa vivente interrelazione.

Oggi siamo genericamente convinti che la percezione sia costruttiva e non soltanto rappresentativa: lo spettatore produce le proprie percezioni più di quanto non si limiti a rilevarle. Nessuno è invitato a teatro, ma ognuno ospita il teatro in se stesso. Sappiamo che il *Leib*, il corpo vivente e vissuto dello spettatore, cenestesicamente si installa nel mondo teatrale che abita; che è capace di conservare engrammi, e quindi di generare ricordi; che è costantemente intenzionato e semanticamente mobile. E finalmente possiamo anche dire che la percezione non è una questione ottica, ma connettiva, è lo «stare-con».

saputo e al vissuto di un pubblico. Quello che non si può più fare in compenso è di interpretarli in funzione di un testo o di un'intenzione preliminare di cui sarebbero la risposta. Ma chi se lo sognerebbe ancora?» (Patrice Pavis, *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, Torino, Lindau, 2004, p. 384). Questo studio, pubblicato nel 1996 (Paris, Nathan), affronta il problema dell'esperienza spazio-temporale alle pp. 199-214.

¹² Julian Beck, Judith Malina, *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, Milano, Ubulibri, 1982, p. 14.

¹³ Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 50.

La scoperta del Sistema Neuroni Specchio, che ha legittimato scientificamente molte conoscenze, frutto della pratica teatrale, ci permette di compiere qualche passo in avanti. Come è noto a tutti, si tratta di un sistema che regola – *a livello preriflessivo, preculturale* – le relazioni interpersonali attraverso un processo di *simulazione*, il quale genera non solo in chi *agisce* ma anche in chi *osserva* «uno spazio d'azione condiviso», uno stesso stato di modificazioni motorie, corporee ed emotive¹⁴.

Il meccanismo funzionale che è alla base, del doppio pattern di attivazione dei neuroni specchio è una «simulazione incarnata» (*embodied simulation*), che a sua volta produce una «sintonia intenzionale» interpersonale. Non si tratta di automatismo comportamentale. Non è stampo. Non è l'odiata imitazione. Non sono i corpi leggibili, ma i corpi incarnati che attraggono lo spettatore permettendogli di penetrare in maniera del tutto inconscia il mondo altrui, e di instaurare un legame diretto con l'attore, secondo una necessità biologica e non un automatismo. Entrando in risonanza con l'azione dell'attore, lo spettatore non solo partecipa in maniera immediata al processo dell'azione, ma soprattutto attiva la sua *competenza drammaturgica* in un corpo a corpo con l'attore. Il sistema è alla base, altresì, della comprensione dell'*intenzionalità* delle azioni altrui. L'attribuzione di intenzioni è messa in moto dall'attivazione obbligatoria del meccanismo di simulazione ed è anticipatoria e predittiva, perché l'osservatore e l'agente posseggono e condividono il medesimo repertorio motorio. Siamo forse programmati per prevedere, e comunque in grado di derivare dai comportamenti altrui il senso interno delle esperienze e delle motivazioni che ne stanno alla base, grazie al fatto che questi comportamenti percepiti attivano lo stesso meccanismo funzionale in base al quale noi stessi ci esperiamo come persone.

L'arte dell'attore, quindi, sta nell'accendere intenzioni e nel modificare l'arco di sviluppo previsto dal processo sensi-motorio, ini-

¹⁴ Numerosi gli articoli scientifici pubblicati sulla scoperta avvenuta nel 1996 dal team di neuroscienziati dell'università di Parma, sotto la guida di Rizzolatti. Si veda almeno, anche per la relativa bibliografia, Giacomo Rizzolatti, Corrado Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2006; Marco Iacoboni, *I neuroni specchio. Come capiamo ciò che fanno gli altri*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008. Cfr. anche i numerosi e interessanti saggi di Vittorio Gallesse. Riguardo alle implicazioni teatrali cfr. *Teatro e neuroscienze*, a cura di Francesca Bortoletti («Culture Teatrali», n. 16, primavera 2007), e il più recente *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, a cura di Gabriele Sofia, Roma, Edizioni Alegre, 2009.

bendolo – dato che l'azione è appunto potenziale – o trasformandolo, inducendo dubbio e disagio, disarmonie e disorientamenti. È fare una scommessa sul senso sfruttando la prevedibilità per aprire all'imprevisto e quindi a una nuova visione.

Ora – è l'aspetto interessante –, tra l'attivazione dei neuroni del programma motorio e l'esecuzione dell'azione, passano millesimi di secondo, circa mezzo secondo, in cui si prende coscienza dell'azione già avviata, stando almeno agli studi delle neuroscienze a cominciare da quelli pluridecennali di Benjamin Libet¹⁵.

Fermiamo l'attenzione su questo tempo. Nel rapporto attore-spettatore, a *livello precognitivo*, si apre una pausa: mentre l'azione automaticamente assume una direzione, si verifica una sospensione che ha a che fare con il formarsi della coscienza. Un'attesa che corrisponde all'arco di tempo che passa tra l'azione e il suo farsi dato di coscienza. Un intervallo di vuoto che getta le sue ombre nel tempo dell'avvenire.

Possiamo supporre che ciò che si realizza a livello *precognitivo* sia la radice da cui si sviluppa, a livello cognitivo, una caratteristica temporale relativa alla *durata* (che, essendo cambiamento nella permanenza, è l'unica, vera, categoria temporale), fondamentale nella percezione-azione dell'attore-spettatore. Penso ai *processi di sospen-*

¹⁵ Sono ormai celebri le ricerche condotte da Benjamin Libet, pioniere della ricerca neuroscientifica sulla coscienza, che per primo applicò metodi di indagine neurofisiologica per studiare la relazione tra l'attività cerebrale e l'intenzione cosciente di eseguire un determinato movimento volontario. I risultati sono stati molto dibattuti, aggiornati (dagli studi di Gerald Edelman e Giulio Tononi) e in parte confermati in contesti di laboratorio ancora più raffinati (per es. gli esperimenti condotti da Angela Sirigu e colleghi nel 2004, con un rilevante passo avanti compiuto dal team di John-Dylan Haynes nel 2008). Cfr. Benjamin Libet, *Mind Time. Il fattore temporale nella coscienza*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2007. Per una prima informazione bibliografica su Libet e gli studi più attuali, cfr. il recente *Siamo davvero liberi? Le neuroscienze e il mistero del libero arbitrio*, a cura di M. De Caro, A. Lavazza e G. Sartori, Torino, Codice Edizioni, 2010, in particolare pp. XI-XVI. A p. XI: «I risultati paiono indicare che i nostri atti (o almeno la classe di azioni oggetto di queste indagini) vengono causati da una attività preconsocia del cervello, che entra nella coscienza dell'individuo soltanto in un momento successivo, in media soltanto 206 ms prima che l'azione sia compiuta per quanto riguarda l'intenzione (il cosiddetto giudizio W, da *will*, volontà), e 86 ms prima per quanto riguarda l'azione vera e propria (il cosiddetto giudizio M, da *movement*). Da ciò, molti inferiscono che le intenzioni coscienti non sono all'origine del nostro comportamento volontario, perché esse seguono cronologicamente l'attività cerebrale di preparazione motoria – inaccessibile alla coscienza per un dato intervallo temporale –, facendo la loro comparsa solo quando il processo che porta al movimento è già stato innescato».

sione che dettano il ritmo e che generano, come poi vedremo, anche un correlato ben definito come la suspense, cioè quel tipo di temporalità veramente incarnata che calamita lo spettatore come nessun altro e in cui il tempo si rivela con un forte stato di coscienza, quasi che esso fosse la coscienza stessa.

Questo tempo interstiziale, che genera *forme di discontinuità*, sembrerebbe dar vita a una dialettica fondativa dei fenomeni temporali, delle forme ritmiche e musicali. Una dialettica della discontinuità che si basa sull'unità ritmica elementare ovvero su quell'unità composta da uno slancio (arsi) e un riposo (tesi), da un tempo forte e un tempo debole, da una breve e una lunga, da un accento e una pausa ecc., vale a dire composta da un tempo marcato dalla coscienza e da un tempo indistinto. Si pensi anche al fenomeno che induce a percepire, almeno fino a tre secondi, come *tic tac tic tac* il reale *tic tic tic tic* della sveglia (o il gocciolare del rubinetto), come se la mente, per sconfiggere la mortifera ma reale monotonia percettiva, avesse assoluto bisogno di uno scarto, di una distrazione, ossia di una accensione di ritmo. La stessa forza trascinate del ritmo è infatti nell'essere ripetizione ordinata, prevedibile ma non monotona.

L'azione, come abbiamo visto, è di per sé euristica, nel senso che le sue forme determinano in anticipo certi modi di osservazione e interpretazione. Troviamo infatti maggiore «spontaneità» e naturalezza nei movimenti che si lasciano prevedere, in cui sembrano preformati gli atteggiamenti o i movimenti futuri (si pensi all'estetica della «grazia» del balletto classico o ai decorsi di melodie che sono più facili a ricordarsi delle parti irregolari). Mentre il movimento troppo imprevisto basta inutilmente a se stesso perché non annuncia un'attesa che possa essere colmata. Allo stesso tempo è vero che la coscienza è sollecitata laddove il comportamento non obbedisce ad automatismi e consuetudini che, in quanto tali, non hanno bisogno di diventare autocoscienti: quando la via svia e il senso non è saturato, non si chiude su se stesso. Non a caso la pratica spettacolare conosce da secoli una tecnica efficace che consiste nel replicare per due volte la battuta o il gesto o la scena, ma con una inevitabile variante conclusiva alla terza ripetizione.

Il cervello è un organo che cerca schemi ricorrenti e prevedibili, ma con il piacere della variazione imprevedibile. E così facendo distingue l'arte dal meccanismo.

La dialettica della discontinuità è rintracciabile anche in altre tipologie di ritmo come in qualsiasi gesto che comprenda una contrazione e una decontrazione, in qualsiasi azione che comprenda una

tensione e una distensione, o in qualsiasi movimento che comprenda uno slancio e un riposo. La stessa differenza tra semplice pulsazione e forme di organizzazione mentale metrica e ritmica è che queste comportano la distinzione di tempi forti e deboli.

Pur non volendo tener conto degli stimoli di riflessione che vengono dagli studi cognitivi e neuroscientifici, di fatto tutti sappiamo che, ogniqualvolta un'azione o una scena presenta una sospensione temporale, si afferma nella coscienza dello spettatore la necessità di inventare il processo che la colmerà. Quindi il tipo di discontinuità basato sulla sospensione è l'unico modo strategico per configurare un'attesa, per promettere un rinnovamento, la soddisfazione di un desiderio, oppure, sociologicamente, di un bisogno. È l'unico modo che permette di cogliere il tempo come processo, e di trasformare lo spettatore in soggetto desiderante, che grazie al suo disporsi all'attesa scopre il desiderio di desiderare e trasforma la freccia del tempo nella freccia dell'azione¹⁶. Si pensi anche alle discontinuità temporali che, per quanto poco sopportate dai classicisti, hanno permesso a Shakespeare di far vivere la Storia come processo. È anche noto quanto Brecht abbia ritenuto funzionale la rottura dell'omogeneità.

Al contrario, ogni flusso uniforme che omogeneizza il tempo della finzione con il tempo dello spettatore indebolisce ed elimina la coscienza del processo. È il grado zero del tempo finzionale. Nelle sospensioni, invece, il tempo irreversibile resta aperto, perché la sospensione prepara sempre una nuova attesa. Sia nel frammento recitativo che nel macrotempo dello spettacolo, che inizia appunto da una rottura col quotidiano instaurando un'attesa. Un'attesa originariamente sacra, come quella del Dio invocato da quella specie di megafoni che furono i teatri greci. E non è un caso che un capolavoro teatrale ostenti l'attendere nel titolo come il famoso dramma di Beckett, in cui l'irreversibilità del tempo convive insieme con la sua circolarità distruttiva, in un ossimoro in cui c'è tutta la forza del teatro come luogo dei possibili temporali. Tempo di un'attesa, di una sospensione onnivora che si spalanca per divorare i personaggi: interminabile, impossibile da misurarsi e quindi impossibile da compiersi, da definire. Ciò che provoca persino un aspetto metateatrale

¹⁶ Si veda al riguardo il concetto di vettorizzazione, che si riallaccia a quello adottato per il cinema da Michel Chion, elaborato da Pavis nella prospettiva che la semiologia si arricchisca dei meccanismi del bisogno (sociologico) e del desiderio (psicanalitico). La freccia del desiderio è uno dei vettori che suddividono e dinamizzano la rappresentazione. Cfr. Patrice Pavis, *L'analisi degli spettacoli*, cit., p. 40 e sgg.

che ci dice: non è ciò che accade ad accadere nel tempo dello spettacolo, ma è il tempo stesso ad accadere.

Del resto, l'aspettare ha lo stesso etimo di *spectare*. A teatro si guarda con attenzione (*ad-tendere*) perché si hanno aspettative, orizzonti di attesa¹⁷. E lo stesso carattere specifico del tempo teatrale che Peter Szondi ha definito un «everlasting now», ossia una «successione assoluta di presenti», è piuttosto un aspettare, perché lo spettacolo avanza per ipotesi e quindi si apre a ogni istante al futuro in coalescenza con un presente che convive con il passato. Inoltre, sedurre non significa forse incarnare agli occhi di un altro la sua attesa? Il che, nella seduzione intenzionale, implica fatalmente un travestimento. E ogni trasformazione interiore non presuppone uno stato di sospensione, un'attesa speciale del corpo, una sua meditazione di primo grado che trascina lo spirito?

Venir attirati da qualcosa che si sottrae (soprattutto in ciò che è «scontato») è la molla della fascinazione teatrale. Per Stanislavskij le sospensioni, le stesse pause, i momenti di inazione «sono i momenti che la nostra attenzione attende e per i quali sorveglia tutto il percorso dell'energia», momenti che permettono di avvertire la dinamicità persino nell'immobilità¹⁸.

Il regista che vuol far sentire la durata e la dinamicità lavora sul discontinuo: tagli visibili, pause, buio. Ma già la strategia dell'*intreccio* (cioè la peripezia) rompe quella omogeneità di cui è fatta la logica temporale della *fabula*.

La posizione dello spettatore si fa ovviamente tanto più complessa quanto più lo spettacolo assume forme non lineari di sviluppo, dettate dalla pluralità degli avvenimenti e quindi delle linee di azione. Nel caso di tessiture polifoniche (in senso musicale, non bachтинiano), e cioè di linee di azione implicate logicamente ma autonome nel loro sviluppo, o anche di tessiture di linee di azioni simultanee, lo spettatore tende a disporle mentalmente in linearità anche se avvengono insieme, e pertanto deve pur sempre passare da una linea d'azione all'altra, servendosi di continue analessi. È costretto a fare attenzione a ciò che si presenta e insieme agli avvenimenti che si è la-

¹⁷ Una delle ragioni della fortuna del *Giardino dei ciliegi* di Čechov è una temporalità che, fin dall'inizio del dramma, è quella di un'attesa: l'attesa dell'alba, l'attesa di una primavera ancora incerta, di un treno il cui arrivo segna la fine di un'epoca.

¹⁸ Cfr. Konstantin Sergeevič Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di Gerardo Guerrieri, Prefazione di Fausto Malcovati, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 418-436.

sciato dietro, che però cambiano rispetto ai continui aggiornamenti del percorso progressivo e della strategia informativa. Come se lo spettatore avanzasse all'indietro e più lentamente. Gli stacchi e i passaggi da una linea d'azione a un'altra, da una vicenda a un'altra, rompono la linearità vettoriale del tempo¹⁹, e a causa della pluralità degli avvenimenti, che corrono a velocità differenti, lo spettatore perde l'oggettività temporale, acquisendo emozioni e percezioni metatemporali. Ma anche in questo caso, in cui la complessità dell'intreccio è massima e lo spettatore deve connettere tutte le fila delle azioni polifoniche o simultanee, la dialettica della durata è pur sempre dovuta a una tessitura di sospensioni e riprese.

Comunque, la sospensione è il metodo temporale più efficace soprattutto perché apre alla possibile negazione dell'azione e la rende quindi imprevedibile. Eugenio Barba scrive, con una sciabolata: «Ogni azione diventa storia quando qualcosa le impedisce di correre direttamente verso la propria conclusione»²⁰.

Mi si permetta ora qualche riflessione sulla musica.

In essa il valore del tempo è, ovviamente, fondamentale. Ma nella musica la materialità vitale si trova al confine della sua totale scomparsa; laddove la forza del teatro consiste proprio nel fatto che il tempo viene colto nel suo legame concreto e indissolubile con la realtà oggettiva e soggettiva. È comunque singolare che i maestri di teatro, in modo ricorrente, tendano a considerare lo spettacolo o la recitazione, nella loro eccellenza, come simili alla musica: da J.J. Engel a Stanislavskij, a Mejerchol'd, a Pitoëff, a d'Annunzio, a Barba (che lo assimila alla danza), fino a O. Welles, che «vedeva» musica nel cinema di Fellini. È evidente che vogliono parlare di quella musica senza musica che è il processo temporale dello spettacolo. O meglio di uno spettacolo che sentono essere, secondo la definizione engeliana delle arti energetiche, «energia in azione nel tempo, percepibile sensorialmente»²¹, quindi non forma ma *forza* dell'evento, come

¹⁹ In Francesco Casetti, Federico di Chio, *Analisi del film* [1990], Milano, Bompiani, 2009, p. 145, si fa notare che in cinema, dove in genere la linearità vettoriale è progressiva, esistono anche una vettorialità inversa, se la successione procede all'indietro (è il caso delle retroproiezioni cinematografiche), e una situazione anomala dovuta ai palindromi, cioè «a quei testi che anche letti all'indietro hanno un senso che sembra andare avanti». Ne è un esempio il film *La couple* di Paul Ruiz, del 1981, che può essere proiettato nei due versi e narrare due storie diverse.

²⁰ Eugenio Barba, *Brucciare la casa. Origini di un regista*, Milano, Ubulibri, 2009, p. 125.

²¹ Johann Jakob Engel (in *Ideen zu einer Mimik*, pubblicato a Berlino da My-

ciò che nel suo accadere costringe a cambiare. Oltre a essere anche un modo per definire un tipo di spettacolo che si specifica come danza del vivente, in cui la *stimolazione* prevale sulla *rappresentazione*²². La similitudine musica-teatro è altresì dovuta al fatto che di origine temporale è anche gran parte della logica matematica che sostiene la precisione della partitura recitativa e della regia, perché all'orecchio è più facile segmentare e frazionare (per es. distinguere tra i fonemi) che non all'occhio.

Ora, una specificità della musica è che ha «un significato inclusivo»²³. Lo stimolo musicale – o una serie di stimoli musicali – non indica concetti o oggetti extramusicali, bensì altri eventi musicali che stanno per verificarsi. Un evento musicale (sia esso una nota, una frase o un'intera sezione) ha significato in quanto ne annuncia un altro, accendendo la nostra attenzione nei suoi confronti. In breve, il significato musicale inclusivo è «il prodotto di un'attesa» così come lo è quello teatrale, e tanto più quando il teatro si avvicina alla danza.

L'attesa ovviamente si nutre delle esperienze passate o dei modelli in cui sono organizzati gli stimoli. Ma senza sospensione che crea attesa, ovvero senza impulsi sospesi, lo spettacolo, come la musica, è morto, o non è dinamico. Ecco la ragione che mi spinge a focalizzare sulla sospensione. E ad assumere indirettamente il modello temporale o musicale come modello dominante nella percezione dello spettacolo.

Ma torniamo allo spettacolo per analizzare la sospensione, compresa quella forma estrema di sospensione dell'azione che è la *suspense*. Una forma, quest'ultima, particolarmente interessante rispetto alla percezione temporale, perché in essa il tempo si dà a vedere e a sentire in tutta la sua forza. Un aspetto qualitativo, non quantitativo, del tempo spettacolare che forse rappresenta il massimo grado

lius nel 1785-86) è il primo ad avanzare il concetto di «attore musicale» e di performance come arte energetica in quanto «forza in azione nel tempo percepibile sensorialmente». Al riguardo mi permetto di rimandare al mio saggio introduttivo alla ristampa anastatica dell'edizione milanese del 1818-19 delle *Ideen*: Luciano Mariti, *Tra scienza dell'uomo e scienza dell'attore*, in Johann Jakob Engel, *Lettere intorno alla mimica*, Roma, Editori & Associati, 1993, pp. VII-LXXX.

²² Pradier ha messo in luce come si sia ormai verificato uno slittamento storico-analitico dall'ideologia della simulazione all'estetica della stimolazione (Jean-Marie Pradier, *Dall'ideologia della simulazione all'estetica della stimolazione*, in *Il corpo scenico*, a cura di Clelia Falletti, Roma, Editoria & Spettacolo, 2008, pp. 251-264).

²³ La definizione è di Leonard B. Meyer, *Emozione e significato nella musica*, Bologna, il Mulino, 1992, p. 66.

del sentire performativo, e certamente un potente magnete che ci lega allo spettacolo olisticamente con tutto il corpo-mente. È il momento in cui lo spettatore è in lotta, per simulazione incarnata, con il tempo, nel tentativo di arrestare o accelerare la sua corsa.

I processi di sospensione, nello spettacolo, sono in genere causati dal ritardo nel soddisfare qualcosa che si desidera e che deve accadere. Ma, perché l'avvento di una cosa desiderata possa ritardare, questa deve essere previamente anticipata. Hitchcock, che qui non possiamo non citare, spiega l'effetto *suspense* distinguendolo dalla sorpresa e dal mistero, e dice che si basa su avvisi e anticipazioni trasmessi al pubblico: «bisogna informare il pubblico ogni volta che è possibile»²⁴. In altri termini, non ci sarebbe *suspense* nella favola di *Cenerentola* se non fossimo prima avvisati che a mezzanotte dovrà lasciare il ballo. Il procedere dello spettacolo, inteso organicamente, è crescita di semine e raccolte (*planting* e *pay-off*), in cui a essere seminati sono avvisi e prospettive di azione che si realizzeranno o no. Scrittori drammatici e sceneggiatori sanno anche che, per salvare una scena debole, basta mettere l'orologio (*start the clock*), dare la scadenza sul palcoscenico: espediente su cui ironizza Ionesco alterando il funzionamento della pendola nella *Cantatrice calva*²⁵.

Il *terminus* temporale crea un'attesa entro la quale si sviluppa la tensione temporale che si traduce spesso in un forte sentire (ansia soprattutto²⁶, paura, o attrazione, o piacere che nasce dall'attesa del piacere), perché il *terminus* assomiglia alla fine di qualche cosa. E, ovviamente, la scansione di questi termini, nello svolgersi di una sequenza, è fondamentale non tanto perché chiude l'azione, ma perché la rilancia o la riapre al futuro.

Questo meccanismo emerge più chiaramente in uno dei modelli drammatici (e letterari) più ricorrenti. Ricordiamo, solo per portare qualche esempio fra tanti, la storia del blasfemo Don Giovanni, che è tutta nel quesito teologico: «Quanto tempo ha l'uomo per pentirsi?».

²⁴ La citazione è in François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Parma, Pratiche Editrice, 1992, p. 61.

²⁵ Al contrario, un orologio senza lancette, simbolo di un tempo immateriale, è presente nella prima pièce di Arthur Adamov, *La parodie*, pubblicata nel 1950 e messa in scena da Roger Blin nel 1952 al Théâtre Lancy di Parigi.

²⁶ Chi è ansioso accorcia o dilata il tempo. L'ansia in particolare è l'emozione legata alla sospensione. «La temporalità dell'ansia è *ante festum*, poiché (in quanto sospensione) l'ansia c'è prima che qualcosa accada, sebbene nell'imminenza di qualcosa che sta per accadere» (*Psiche. Dizionario storico di psicologia, psichiatria, psicoanalisi, neuroscienze*, Torino, Einaudi, 2006, vol. I, p. 86, s.v. di Giovanni Stanghellini).

Ma si pensi anche all'urgenza differita che si chiede ad Amleto per portare a termine la sua missione; oppure alla scadenza temporale posta da Shylock per il famoso prestito, o all'esemplare vicenda di *Ognuno. Il dramma della morte del ricco* di Hofmannsthal, nel quale la morte annuncia la sua ora fatidica a cui il ricco Epulone tenta vanamente di sottrarsi; o alle scadenze imposte a Faust o all'altro ebreo, Nathan il saggio, dell'omonimo dramma di Lessing, che dilazionando il tempo costruisce una trappola narrativa al Saladino. Allo stesso modo si comporta Shahrazàd nelle *Mille e una notte*, inaugurando non pochi romanzi implicati in scadenze o attese temporali, da *Madame Bovary* a *La storia meravigliosa di Peter Schlemihl* di Chamisso²⁷.

I processi di sospensione si basano, in gran parte, su un procedimento che consiste nel suscitare un impulso o un desiderio nello spettatore per poi allontanarne la soddisfazione. Esistono ovviamente modalità diverse per eccitare l'impazienza dello spettatore: ad esempio trattando lo spettacolo come fosse uno strip-tease, per citare un suggestivo paragone di Roland Barthes, in cui «tutta l'eccitazione si rifugia nella speranza di vedere il sesso (sogno del collegiale) o di conoscere la fine della storia»²⁸. Un'altra forma di sospensione si basa sul desiderio dello spettatore di voler assistere a determinati avvenimenti, o di voler conoscere determinati oggetti la cui visione o conoscenza è ritardata. È una sospensione che genera sospetto e che a Otello dilata la mente. In sintesi, quando il soddisfacimento del desiderio è ritardato o impedito, si producono i fenomeni di sospensione ai quali facciamo riferimento. Non a caso l'immaginazione popolare ha convertito l'inizio dell'innamoramento in un vero esercizio di amletica sospensione: «M'ama? Non m'ama?».

Le sospensioni si possono distinguere in spaziali e temporali²⁹: le *spaziali* in genere sono dovute a inibizioni o incognite visive, come tutte quelle scene intuibili, proprie del teatro classico. Ma può anche trattarsi di sospensioni dovute a una visione ostacolata da una maschera o da un travestimento, e, più sottilmente, a procedimenti per accrescere le incognite su una identità (in Pirandello). O per enfatiz-

²⁷ Per un'analisi esemplare della letteratura al riguardo, compresi alcuni drammi, cfr. Harald Weinrich, *Il tempo stringe*, cit. Di Weinrich ricordiamo anche il fondamentale *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, il Mulino, 2004.

²⁸ Roland Barthes, *Il piacere del testo*, traduzione di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1975, p. 10. Il paragone è tra *strip-tease* e narrazione letteraria.

²⁹ Riprendo l'efficace distinzione di Xavier Pérez, *La suspense cinematografica*, Roma, Editori Riuniti, 2001.

zare l'interesse su identità sconosciute come nella scespiriana *Tempesta*, e nei film sugli alieni.

Le sospensioni *temporali* si ottengono in genere seminando incognite sul passato, come accade nella drammaturgia di Čechov o di Ibsen e di tanti altri, spesso veicolate da *flashback*. O anche distribuendo incognite sul *presente*, tramite l'interruzione di un anello della catena temporale. Mentre, per quanto riguarda il futuro, la difficoltà di prevederlo rende i segnali di sospensione più visibili. È da notare che l'uso della *simultaneità* delle azioni produce inevitabilmente incognite, lasciando necessariamente in sospeso la visione di una parte essenziale dell'azione drammatica, fino a disgregare in frammenti lo spettacolo, come spesso accade nel teatro d'avanguardia o di ricerca.

In sintesi, le sospensioni ci pongono di fronte a un paradosso: lo spettacolo in quanto tale deve avanzare verso il futuro, ma in realtà fa di tutto per non avanzare, per sospendersi da questo impegno. Oppure, per rendersi interessante, avanza lungo false piste. O ancora sospende le sequenze e i relativi significati appena si dischiudono come pulcini dall'uovo: che è quanto accade, per esempio, nelle imprevedibili sequenze degli spettacoli dell'Odin Teatret (persino quando si chiamano *Amleto* o *Don Giovanni*), provocando shock cognitivi ed emotivi. Del resto, è proprio quando una tendenza o una consuetudine viene ritardata o inibita che il significato si oggettiva e diviene centro focale dell'attenzione. Ed è questo significato che ingrandisce e trasforma in storia l'azione, anche la più ordinaria.

Potremmo portare altri esempi di sospensione, e non è questo il luogo per descrivere i numerosi accorgimenti tecnici che la producono e che nel cinema hanno una loro terminologia precisa (lo *spannung*, le scene al *ralenti*, il *cliffhanger*, il *MacGuffin*); ma è evidente che la sospensione (rivelatasi nell'azione elementare), in quanto crea attesa, rappresenta l'unica possibilità per qualunque tipo di spettacolo di manifestarsi sensibilmente nel tempo.

La suspense (presente anche nella letteratura) è invece un accrescimento e un'intensificazione del tempo della sospensione, capace di produrre tensione fino allo *spannung*, e una contaminazione emozionale sensibilmente sensibile. Il passaggio dalla sospensione alla suspense è il passaggio all'estremo limite temporale del dramma³⁰.

³⁰ Per l'analisi filmica della suspense, che ha avuto una svolta negli studi di Noël Carroll sul modello del film classico, si veda, oltre al citato Pérez, anche *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, a cura

Nella suspense il tempo si dichiara come tale, si fa vedere e sentire. Non a caso il primo carattere della suspense, dovuto a questa avvertita consumazione del tempo, è che sembra quasi imposta allo spettatore. Lo spettatore si sente catturato come Jeffries, il protagonista de *La finestra sul cortile* di Hitchcock, che assiste dalla finestra al progressivo annuncio di un pericolo, ma – in una condizione equivalente a quella di uno spettatore – non può muoversi perché ha prima una e poi tutte e due le gambe ingessate. Allo stesso modo, nella suspense, lo spettatore, fortemente intenzionato, si trova a vivere una temporalità propria, infrangibile, materialmente inflessibile, compatta, non disaggregabile, senza poter uscire dal flusso temporale in cui è pienamente immersa la sua coscienza.

La durata della sospensione temporale può essere anche breve (come lo è un impulso sospeso) implicando lo stesso una forte intensità, come accade nei pochissimi lunghissimi secondi che separano due amanti, pronti a baciarsi, dal bacio.

Di fatto, nessun gesto, nessuna azione, nessuna parola, nemmeno la più semplice, sono innocenti a teatro, perché nel silenzio temporale che precede e segue il gesto, la parola, la battuta, l'azione può raccogliersi una muta bolla di energia capace di accendere e dilatare atomi di presente. Per questo, le prosodie registiche efficaci mettono ciottoli e anse, provocano vortici e sobbalzi nel fiume del tempo perché le onde polverizzano le immagini futili, perché i risucchi rompano i riflessi anodini. Si possono allora trovare momenti di un tempo quasi fermato, d'un tempo che non segue la misura, d'un tempo verticale, distinto dal tempo lineare.

Peter Brook lo chiama il «momento presente», che «è l'unico referente attraverso il quale si può giudicare un'azione teatrale»³¹. È una qualità del tempo per cui la recezione si trasforma in profonda percezione, in un brillio o in una «integrazione di coscienza»³².

di Peter Vorderer, Hans Jürgen Wulff, Mike Friedrichsen, Mahwah (NJ), Lawrence Erlbaum Associates, 1996. Non pochi gli studi psicanalitici come Paolo Pillitteri, Roberto Provenzano, *Fra suspense e psicanalisi. Il cinema di Alfred Hitchcock*, Milano, Arcipelago Edizioni, 1991. Utili, per un'analisi comparativa, gli studi di genere non spettacolare come quello di Patricia Highsmith, *Come si scrive un giallo. Teoria e pratica della suspense*, traduzione di Fiorella Cagnoni, Roma, Minimum Fax, 2007. Nel campo della retorica letteraria, cfr. Randa Sabry, *Stratégies discursives. Digression, transition, suspens*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1992.

³¹ Peter Brook, *La porta aperta*, Torino, Einaudi, 2005, p. 60.

³² Claudio Meldolesi ha parlato dello spettacolo come «integrazione di co-

Le linee di forza di una messinscena (ciò che sarebbe da individuare per un'analisi dello spettacolo non descrittiva) viaggiano sostanzialmente su accelerazioni o rallentamenti. L'accelerazione unisce e apre una direzione con intensità. Il rallentamento tende a formare sintesi temporali, come quel momento *ab-soluto*, sciolto dal tempo ordinario, illuminante e flagrante, psicologicamente o socialmente, che è stato definito in vari modi – *Satori* (da *satoru*: rendersi conto)³³, istante pregnante (Lessing), *gestus* (Brecht), gesto psicologico (M. Čechov), engramma, *pathosformel*, schema³⁴... –, e in cui la coscienza dello spettatore non è stabilita che nell'oblio delle altre sue possibilità. Qui il tempo non è solo affettivo e fluente, si ripiega e si volta indietro verso se stesso, tende a bloccarsi fisicamente, è consapevole della propria esistenza: una sorta di «auto-affezione» del tempo che Kant considerava la più originale forma di consapevolezza. Il processo è simile a quello di una clessidra. Tutto quello che è servito nella sua disomogeneità e con-fusione a preparare lo spettacolo, i tanti granelli confusi disposti in parallelo o in simultaneità devono poi, nello spettacolo, allinearsi e disporsi in una sequenza. È una serializzazione forzata che si presenta come intrinsecamente irreversibile. Il «momento presente» è il collo della clessidra in cui si forma uno stato di coscienza e la recezione sboccia in percezione, per poi aprirsi nei mille punti paralleli della memoria dello spettatore³⁵.

scienza»: cfr. Claudio Meldolesi, *Arte scienza e «periferie»*, in Walter Orioli, *Teatro come terapia*, Diegaro di Cesena, Macro edizioni, 2001, p. 238.

³³ Il termine giapponese *Satori* (*Wù* in cinese), nella pratica del Buddismo Zen, indica quell'esperienza che si attua in un unico istante e nella quale non ci sarebbe più alcuna differenza tra colui che si «rende conto» e l'oggetto dell'osservazione, tra coscienza e inconscio. Un annullarsi cosciente del soggetto derivante da una partecipazione piena e non da una rinuncia al mondo esterno. «In termini metafisici è afferrare intuitivamente che l'essere è il divenire e il divenire è l'essere», come spiega Daisetz T. Suzuki, estendendo il concetto alle arti, nella breve *Introduzione* a Eugen Herrigel, *Lo zen e il tiro con l'arco*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 11-15, la cit. è a p. 12.

³⁴ Sugli *schemata*, cfr. Luciano Mariti, *Transiti tra teatro e scienza: dalla mimesis tou biou al bios della mimesis*, in *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, cit., pp. 47-96.

³⁵ Edoardo Boncinelli sintetizza così alcuni risultati della ricerca neuroscientifica sui «tempi di coscienza»: «La durata [di un episodio di coscienza] è compresa fra qualche frazione di secondo e una ventina di secondi, ma il più delle volte si aggira sui 2-5 secondi. Un episodio di coscienza non può durare meno di 250 millisecondi, perché questo è il tempo necessario affinché un qualsiasi stimolo, interno o esterno, giunga alla corteccia cerebrale e possa venirvi interpretato. Ma non può nemmeno durare di più di quanto lo permetta la nostra memoria di lavoro, la cui estensione non supera la ventina di secondi. Trascorso questo tempo l'episodio di

Esistono, ovviamente, numerosi procedimenti per ottenere, nello spettacolo, i necessari effetti di sospensione, grazie all'exasperazione di una durata, sia per rallentamento, sia per accelerazione. Le ellissi anzitutto, oppure le azioni *aleatorie* che portano in tutte le direzioni meno che in quella desiderata (tipiche della Commedia dell'arte e del teatro comico). O ancora, le più interessanti scene *obbligatorie* che creano attesa: è il caso dell'*Edipo*, in cui lo spettatore, in risonanza con il personaggio, desidera e al contempo teme l'inevitabile scena in cui il protagonista conoscerà l'atroce verità su stesso (come accade al paziente che ha paura di soffrire ma lo desidera perché sa che starà meglio). Tuttavia, al di là delle possibili strategie compositive, quello che mi preme sottolineare è che la sospensione, e tanto più la suspense, non è solo una questione di rallentamenti o accelerazioni, ma soprattutto di intensità della durata, vissuta con un piacere del corpo-mente nel sentirsi presente a se stesso, al ritmo di un batticuore. Fondamentalmente il processo di sospensione è un procedimento di distorsione, di gradi diversi di alterazione (quasi iperbolica nella suspense³⁶) del tempo, che nel rallentamento può agire come una lente d'ingrandimento. Su cosa? Sulla coscienza che diventa grande mentre tutto il resto rimpicciolisce. Si pensi al tempo condiviso, per simulazione incarnata, fra la coscienza dilatata di Otello e quella del suo spettatore.

Si potrebbero citare ovviamente mille casi di sospensioni o di suspense. Penso al riuscitissimo tentativo di rallentare il tempo oggettivato in un blocco di ghiaccio che si scioglie lentamente in *Amletas* di Nekrosius; penso ai tempi lenti degli attori del teatro Nō, a quelli infiniti del Butoh, da cui risulta evidente come la differenza tra teatro occidentale e orientale stia soprattutto nell'uso del tempo, o meglio sia determinata da una cultura che ama la profondità armonica e silenziosa del flusso del tempo, le trasformazioni impercettibili: quelle che nutrono le rivoluzioni silenziose di un Oriente lontano dall'adorare la frago-

coscienza si chiude perché ne segue un'azione o perché lo spazio della coscienza viene occupato da altri contenuti. In ogni caso si chiude e se ne apre un altro. Buona parte della nostra vita mentale è in realtà scandita su un ritmo base che si aggira sui tre secondi. Quella che noi chiamiamo coscienza o vita interiore è quindi una collezione di atomi di presente» (Edoardo Boncinelli, *Tempo delle cose, tempo della vita, tempo dell'anima*, cit., p. 131).

³⁶ Roland Barthes afferma che «la suspense, evidentemente, non è altro che una forma privilegiata o, se vogliamo, esasperata della distorsione» (Roland Barthes, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in Roland Barthes et al., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969, p. 96).

rosa liturgia dell'evento – vera mania della percezione occidentale del reale e dato cardinale della nostra cultura dello spettacolo.

Che provvisorie conclusioni possiamo trarre da queste riflessioni brade sulla qualità del tempo nell'esperienza dello spettatore?

Abbiamo visto che la sospensione è un elemento costitutivo dello spettacolo semplicemente perché tutto lo spettacolo non è altro che l'attesa più o meno eccitata, ma sempre negata, della fine, cioè presente che vorrebbe, ma non può, trattenersi dall'essere futuro. La sospensione è precognitiva e cognitiva, è micro e macro strutturale.

Se teniamo conto che l'impressione di ritmo dipende dall'esistenza di tempi accentati e non accentati e dal loro raggruppamento, è evidente che il presupposto della percezione del ritmo si basa anch'esso su una sospensione o attesa, o meglio sul turbamento di una continuità, dovuta all'attesa che essa si ripeta³⁷. Una successione di tempi *atoni* parrà incompleta e farà sorgere attese di compiutezza, attese di un accento. Come, al contrario, un'ininterrotta successione di *accenti* richiederà un rilassamento (ma non dimentichiamo che perfino il silenzio, perfino una pausa possono essere accentati)³⁸. E comunque la percezione del ritmo presuppone che la mente raggruppi uno o più tempi atoni in relazione a uno accentato. Ma l'accento non è forse il segno della coscienza? Accentato è tutto ciò che è in qualche modo marcato dalla coscienza. Anche per questo il tempo è coscienza, ed è attraverso l'uso accorto del ritmo che il teatro a volte può offrirci, perfino nello spazio brevissimo di un lampo, quella che Garboli ha felicemente definito «la promessa di una rivelazione di esistere».

Questa coscienza del tempo è, in fondo, essa stessa coscienza del corpo, dato che il corpo è il limite del tempo, perché è limite a se stesso. Infatti, appena il limite, fisico o mentale, compare, ecco che, senza essere stato convocato, arriva il vero tempo e scuote la coscienza.

La finitudine del corpo accompagna l'umano agire e pensare. Gli

³⁷ La sospensione è un disturbo della continuità che in genere deriva dal rovesciamento di un processo dinamico o da un ritardo in tale processo o da entrambe le circostanze. Ma anche l'anticipazione può disturbare la continuità. Come accade in musica con il sincopato che è in un certo senso semplicemente un'anticipazione ritmica, per cui un accento in una delle parti cade troppo presto. Più in generale, quindi, la continuità disturbata riguarda un processo ritmico.

³⁸ Come accade, per esempio, nella seconda battuta del quinto movimento del *Quartetto* n. 4 in do diesis minore di Beethoven.

uomini lo sanno: hanno inventato il teatro anche per questo, per guardare allo specchio e governare il tempo, modellarlo, dilatarlo, condensarlo, staccarlo dalla radice del reale; per diventarne padroni, fino al punto di volerlo catturare, apparentemente in eterno, dentro quelle scatole di latta che custodivano le prime pellicole cinematografiche.

Sono i magnifici incantesimi dello spettacolo, eretti come fragili difese a parare l'ineluttabilità del tempo, l'oltraggio definitivo che il tempo infligge all'uomo e non solo all'uomo, perché anche gli Dei – come sapeva la sapienza greca – non possono nulla di fronte all'irreversibilità del tempo. Il tempo non si volge come Orfeo, non è innamorato né degli uomini, né degli Dei.

Ma un ultimo aspetto occorre ribadire: che il tempo vissuto durante lo spettacolo, il tempo vivo dell'evento, è una dimensione non accessibile completamente con un criterio scientifico. Se la mente non può percepire direttamente e immediatamente il tempo, è per la stessa ragione che impedisce all'occhio di osservare se stesso. Gli oggetti percepiti dall'occhio rimarrebbero invisibili senza l'occhio, ma non sono l'occhio ed esistono di per sé. Così il Tempo. È accessibile in quanto spazializzato, ma, se consideriamo il tempo vissuto dallo spettatore nel farsi dello spettacolo in cui l'immediato deve cedere il passo al costruito, ci accorgiamo che non è possibile catturarlo né misurarlo o analizzarlo. Non è una forma. È una forza non soggetta a quel pensiero riflesso che ne romperebbe il fluire spontaneo e inarrestabile; non è immobilizzabile, se non per finzione tecnico-scientifica. È come la musica che non ha una sussistenza, ma urge in un eterno sparire. Può essere visto, ma soprattutto deve essere ascoltato perché abita la coscienza (come avevano intuito Laban e Steiner), o è esso stesso la coscienza che si rivela.

Questo lo hanno sempre saputo anche i maestri del teatro. Stanislavskij (come Michail Čechov) ha sempre rifuggito la considerazione del tempo-ritmo come «misura», proponendo esercizi adeguati e invitando l'attore a cercare un proprio tempo-ritmo interiore in vista di una corrispondenza con quello esteriore³⁹. Mejerchol'd, che intendeva la recitazione come un «duello con il tempo», capisce che lo schema metrico è una indebita e preventiva spazializzazione del ritmo, e quindi occorre «scomporre il calcolo del tempo»⁴⁰. Sa bene

³⁹ Konstantin Sergeevič Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., p. 431. Ma sul tempo-ritmo stanislavskiano si veda lo studio fondamentale di Franco Ruffini, *Stanislavskij*, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 65-75.

⁴⁰ Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*, a cura di Fausto

che quella dell'attore e dello spettatore è una coscienza da fare nel suo farsi e non è sufficiente uno schema metrico, un tempo misurato suddiviso in quantità uguali, ma occorre un ritmo che, al contrario, è il modo di raggruppare durate differenti. E sa che il *cliché* è tempo mineralizzato, non organico, vuoto, come è vuota l'immagine in uno specchio, proprio perché calcolato, replicato e stampato in un presente fittizio.

Eugenio Barba, che studia il teatro mentre lo vive, nelle ultime pagine del suo ultimo libro forse è proprio questo equivoco che confessa: l'equivoco fra quantità e qualità del tempo. Sta parlando della sua drammaturgia come drammaturgia delle drammaturgie, come tessitura di fili individuali che sono i materiali organici e narrativi degli attori intrecciati in un testo vivente. Ma poi si chiede se la metafora della tessitura non sia un'immagine sbagliata:

Nella metafora della tessitura, quello che viene messo in luce è l'intreccio. Non è sbagliato. È quello che questa immagine suggerisce a essere fuorviante: cioè la possibilità di ri-estrarre le diverse drammaturgie dal risultato finale di questo intreccio.

E allora a p. 249 di *Brucciare la casa* accende un'altra folgorante immagine:

Non di tessitura, ma di *profumo* avrei dovuto parlare. Il processo in cui interagiscono una pluralità di drammaturgie è simile alla preparazione di un profumo. Fiori preziosi macerano insieme a sostanze inodori o maleodoranti fino a diventare un denso liquido da distillare in essenza aromatica [...]. Dopo il processo non c'è più la possibilità di tornare indietro. È impossibile estrarre dal profumo le diverse essenze aromatiche che lo compongono⁴¹.

Malcovati, Milano, Ubulibri, 1988, p. 105. La percezione del metro implica soltanto la consapevolezza della periodicità di tempi accentati e atoni. «Poiché l'impressione di ritmo dipende non solo dall'esistenza di tempi accentati e non-accentati ma anche dal loro raggrupparsi, il metro può in un certo senso esistere indipendentemente da qualsiasi impressione di ritmo. Dove infatti l'ascoltatore non è in grado di raggruppare le pulsazioni non accentate – dove il ritmo è ambiguo – l'impressione può essere semplicemente quella di tempi forti e deboli che si susseguono l'un l'altro con una determinata frequenza» (Leonard B. Meyer, *Emozione e significato nella musica*, cit., pp. 145-146). Per un'analisi in controtendenza, ma più interessante, dei rapporti tra metrica e ritmo, cfr. il saggio di Simha Arom, *L'organizzazione del tempo musicale. Saggio di una tipologia*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, Torino, Einaudi, 2005, vol. V (*L'unità della musica*), pp. 1087-1101. Per Arom, «la metrica riguarda la suddivisione del tempo in quantità – o valori – uguali: il ritmo, le modalità secondo cui si raggruppano durate differenti» (p. 1094).

⁴¹ Eugenio Barba, *Brucciare la casa*, cit., p. 249-250.

E conclude: «*la corrispondenza tra analisi e processo non esiste*». Il regista pensa al rapporto tra partitura e spettacolo; ma che cosa sono l'analisi e il processo se non rispettivamente il tempo spazializzato (la sua quantità) e il tempo continuo ed eterogeneo dello spettacolo (la sua qualità), lasciato al proprio irreversibile fluire o al proprio scintillare a piccoli «quantità» nel procedere in simultaneità? Un tempo-processo, autonomo e indescrivibile perché ogni descrizione, ogni analisi non può che fondarsi sulla spazializzazione. E perciò il tempo, che per sua natura non è una forma definita perché il suo presente sa essere di volta in volta futuro, è rimasto fuori – specie nell'esperienza della percezione – da ogni analisi scientifica. In altri termini, non c'è corrispondenza tra una quantità, definibile, e una qualità, non misurabile, del tempo.

Il tempo percepito nello spettacolo è un tempo-presenza del tutto autonomo che non si può immobilizzare o mineralizzare, dividere in minuti e secondi. È un tempo fatto di momenti, di atomi di presente che investono la coscienza o la soggettività dello spettatore (e che quindi nessuna indagine puramente fisico-quantitativa è in grado di spiegare), che durano per qualche istante, decadono e a volte nidificano nella memoria per anni. È una qualità del tempo che si caratterizza proprio opponendosi al dominio incontrastato di una durata indistinta, specificandosi come il tempo proprio della vita di coscienza e dell'esperienza artistica⁴². Baudelaire, abile come tutti i poeti nel dilatare l'istante, ce ne dà un esempio straordinario. Ne *L'orologio* legge, come i cinesi, l'ora nell'occhio della gatta, della bella Felina: «Io leggo distintamente nei suoi occhi adorabili sempre la stessa ora, un'ora grande, vasta e solenne come lo spazio, non divisa in minuti né in secondi, un'ora immobile che gli orologi non segnano, e che tuttavia è leggera come un sospiro, veloce come un'occhiata»⁴³. L'ora infinita, «eterna», è un atomo di presente non fittizio, ma così pieno e completo che disdegna ulteriormente di compiersi.

Occorre dunque approfondire gli studi sulla natura e l'uso del tempo a teatro.

Se l'arte del teatro è un'arte del vivente, la verità del teatro, che è

⁴² In campo filosofico, come è noto, è soprattutto Gaston Bachelard (*La dialectique de la durée*, Paris, Bovin, 1936) che si è opposto alla «mistica della durata continua» di Bergson.

⁴³ Charles Baudelaire, *Lo spleen di Parigi*, in Idem, *Poesie e prose*, Milano, Mondadori, 1973, p. 350. Ho leggermente modificato la traduzione. Anche Thomas Eliot, nei *Versi per un gatto persiano*, associa al gatto il tempo che non passa.

data secondo le modalità del poter essere, non può non considerare il tempo perché è la dimensione imprescindibile del suo essere.

Il problema del tempo rimane il problema centrale anche per spiegare qualcosa dell'impenetrabile condizione dello spettatore. Senza voler ridurre, con questo, lo spettatore a un imputato di cui tutto si deve sapere; e considerando che non c'è alcuna corrispondenza tra uno sguardo analitico che trafigge lo spettacolo in vita e uno che lo lascia andare. Per analizzare lo spettacolo dobbiamo necessariamente ucciderlo, spollarlo come farebbe un entomologo con una farfalla in modo da poterne analizzare i colori, l'apertura alare, le piante ospiti, il ciclo vitale...; se invece lo lasciamo andare, temiamo di averlo perduto, ma il dono che ne riceviamo è più grande, è un ricordo di vita possibile che si è liberata nel tempo e che perciò si è fatta più reale che mai.

Lo spettacolo, in altri termini, non può essere del tutto compreso come oggetto definito, secondo il metodo. Come non può esserlo un albero vivente nella foresta rispetto a un tronco squadrato in segheria. Lo spettacolo, in quanto arte del vivente, procede verso una certezza che è sempre indeterminata, stabilisce di volta in volta la modalità del suo essere luogo dei possibili.

A teatro il presente sa essere di volta in volta futuro. E questo sembrerebbe il principio primo di ogni sua ermeneutica.