

Dalla visione geometrica all'esperienza della sfera: azione, soggettività, messa in scena nell'era del virtuale

di Marina Fraldi

El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa [...] era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo.
(J. L. Borges, *El Aleph*)

Nel maggio del 2019 al Wired Next Fest di Milano viene presentato *Segnale d'allarme-La mia battaglia VR*, film in realtà virtuale diretto da Omar Rashid ed Elio Germano, che ne è anche il protagonista. L'opera, in origine monologo teatrale scritto dallo stesso Germano con Chiara Lagani, rientra nell'edificio teatrale per espressa volontà degli Autori: lo spettatore è difatti ancora "costretto" a recarvisi fisicamente e a incontrare la comunità parimenti interessata allo spettacolo. Accade tuttavia che, una volta indossati il visore e le cuffie in dotazione, ci si ritrovi catapultati in un ennesimo teatro, in una nuova scena e che oltretutto si abbiano, di conseguenza, vicini di poltrona differenti da quelli effettivi, solitamente conosciuti. Circostanza da molti avvertita come straniente, dal momento che obbliga a ricalibrare di continuo le percezioni di un esterno *sostanzialmente* in contrasto con la visione virtuale. Quanto si sa e si avverte consiste in un'esperienza ben diversa da quella che si vive nell'assistere allo spettacolo. Il "tema" di quest'ultimo è un cosiddetto "meta-tema", una riflessione sui media e sul loro potere orientante l'individuo fino alla coercizione. Lo spettatore sperimenta in prima persona la forza sia delle parole e dei gesti dell'attore sia dello strumento con cui deve seguire le une e gli altri, costretto all'interno della realtà virtuale a questo preciso scopo confezionata (Palmieri, 2020). Tuttavia – questo sembra essere il punto fondamentale – la visione offerta da quella stessa virtualità è a 360°. Filmata da ogni direzione dello spazio, la scena che "induce" coincide tecnicamente in potenza con uno spazio di inedita libertà. L'occhio conquista il diritto di scegliere tra un'immobilità o una mobilità premeditata da altri, e un'esplorazione autonoma dello spazio.

Sulla base di tale esemplare proposta drammatica, di tutti gli interrogativi che reca con sé, si tenterà di accennare a un nuovo (o rinnovato) "soggetto", già formatosi nel darsi dell'opera d'arte, al solito precorritrice, talvolta inconsapevole, di una forma del pensare e del pensarci che il tempo a venire saprà pure pienamente esperire e teorizzare. Di quella forma si comincia tuttavia a scorgere un carattere *originario*, che richiama l'attenzione dell'interprete proprio quando questi cominci a investigare tutta l'inopinabile alterità e originalità dei mezzi in cui essa ha oggi iniziato a mostrarsi.

Teatro-realtà-virtuale

È il 1905 quando Georg Fuchs intuisce, eppure chiaramente e distintamente, la rivoluzione che avrebbe investito di lì a poco le arti, protagoniste a loro volta di un vero e proprio terremoto capace di travolgere la cultura occidentale. Nel teatro del futuro che l'Autore racconta, in particolare

[...] il dramma, pur nella sua forma complicata e intellettualizzata, non diviene altro da ciò che è sempre stato: movimento ritmico del corpo umano nello spazio, nato organicamente dal movimento orgiastico, esuberante, di una folla in festa [...] il dramma, per sua natura, è *uno* con la folla festosa. Perché è soltanto nel momento in cui da essa viene esperita. Attori e pubblico, palco e platea non sono in origine contrapposti, ma sono un'*unità*. (Fuchs, 2019)

Similmente a Goethe, non a caso citato nello scritto, il Nostro intende la "festa" come lo sprofondamento di tutte le arti nell'origine dalla quale sono, da immerse, emerse, "origine" che nella storia ovvero nel tempo ciascuna di esse interpreta secondo una peculiare "maniera". Il problema non consiste dunque nella scelta di una cornice che possa contenerle tutte a partire dalla modalità più specifica del loro darsi – tale è la critica che egli muove a Wagner – bensì nella costruzione del luogo, fisico e ideale, capace di liberarle fino al disvelamento dell'essenza: il *vitale*, nel caso del dramma manifestantesi come incessante e ritmico fluire.

Noi tutti sappiamo che il teatro, nel suo senso originario, è già di nuovo scaturito dalla cultura moderna. L'entusiasmo senza pari con cui viene accolto il teatro danzante della Duncan e della Magdeleine lo dimostrano e dimostrano anche che il teatro del futuro avrà successo se svilupperà in modo conseguente questi inizi. (Fuchs, 2019)

Fuchs non pensa tuttavia il ritorno "all'origine" alla stregua di un camminare all'indietro verso l'inizio di una progressione il cui momento ultimo sarebbe pure il punto di partenza di un tale volgersi al passato. Proprio la questione dell'architettura intorno alla quale ruota l'intero progetto del teatro immaginato¹ (per cui la struttura atta all'incontro festoso ricomprende espressamente quella classica, sebbene riformulata, dell'anfiteatro), indica che a essere scelta è la forma che sappia *fare spazio* a, *costruire lo spazio* de, *l'evento*, dunque della manifestazione del *permanente* e soltanto in questo senso pure dell'*originario*. In un'accezione opposta rispetto a quella dell'In-sé (l'*En Sof* della mistica, al di là di ogni possibile orizzonte dell'esperienza): *permanente* perché giammai passato, dinamicamente sospeso; in attesa, *sempre*, del giusto palcoscenico che lo illumini (Moretti, 1999; 2002).

¹ Progettato dall'architetto Max Littmann secondo le indicazioni di Fuchs, il Künstlertheatre vede la luce nel 1907.

[...] non si tratta solo di istituire una nuova forma dell'edificio teatrale, della sala spettatori, del palco, della scena e della modalità di rappresentazione, ma che queste innovazioni non sono altro che il risultato coerente e necessario di una trasformazione più profonda e fondamentale. Si annuncia il *nuovo teatro*, al quale abbiamo preparato la strada e il luogo in cui possa apparire. (Fuchs, 2019)

La “costante”, si potrebbe osare dire, coincide con l’“incostante”, e il discorso prosegue con il racconto delle possibilità espressive del reale visto proprio quale pura vitalità, esplosione di movimenti:

[...] l'uomo di cultura europeo [...] sarà portato a esigere anche dal teatro una *forma drammatica pura*, una forma specificamente drammatica dunque, che eviti di rendersi “interessante” attraverso mescolamenti accidentali, siano essi di natura psicologica, filosofica, antica, sociale, aneddotica, storica o di genere. [...] Per il vero teatro puramente artistico [il contenuto] è soltanto *un mezzo per raggiungere il fine*. Il teatro è arricchito in maniera esasperata con motivi tratti dalla vita reale; ma sono sempre soltanto *vettori di forme puramente drammatiche in movimento*, così come nella pittura i motivi (che siano essi mucchi di rifiuti o la dea Venere) sono soltanto i mezzi utilizzati per dare forma alla pittura. Il vero genere drammatico, anche quello del nostro teatro, non evita dunque la vita, ma trae, da ognuno dei suoi aspetti, i principi formali e di movimento che, sebbene in maniera soltanto accennata e ridotta, contengono; ne fa il punto di partenza per forme in cui questi principi possano essere portati a più completa espressione, divenire unitari e risuonare come armonie. [...] *giungono a perfezione* grazie all'apertura di uno sguardo immensamente più profondo sull'*infinito delle possibilità della vita* e sull'*armonia della vita* che potrà ora trionfare. (Fuchs, 2019)

Si è voluto riportare tale consistente passo dell'opera di Fuchs giacché se si confrontano i motivi emersi in essa con i movimenti teatrali appena successivi (le Avanguardie), ma pure con l'intero variegato panorama contemporaneo che, come molti sostengono, di quei movimenti sarebbe una più o meno diretta filiazione, *Il teatro del futuro* risulta uno scritto a dir poco profetico, in special modo per quanto concerne la questione del movimento e della vitalità nell'espressione drammatica del reale. Di seguito, a mo' di esempio, alcune riflessioni della critica più recente:

[...] sono numerosi gli osservatori che si concentrano sul problema del rapporto fra reale e funzionale, in particolare per quanto riguarda quei processi – per dirla con Palazzi – di “smontaggio del teatro” e di “destrutturazione dei meccanismi della rappresentazione” [...]. Buona parte degli osservatori [...] sembrano identificare almeno due linee operative distinte: da un lato, “una più performativa, che si rapporta con il corpo in movimento, con l'ipercorpo”; “l'altra che si rapporta maggiormente con la parola”. Post-realtà, fame di realtà, ritorno del reale – non si tratta di una tendenza che si concretizza esclusivamente al livello di quei teatri che scelgono di parlare di attualità [...]. Anche l'altro filone contribuisce a modo pro-

prio. Si potrebbe supporre che, laddove l'uno espliciti il fenomeno maggiormente a livello tematico, l'altro si concentri invece su forme di "ritorno del reale" in scena volte alla creazione di un'esperienza sensoriale (Silvia Mei parla a riguardo di "raddoppiamento della potenza figurativa"). In entrambi i casi, l'obiettivo è unico: la messa a punto di un linguaggio sempre *ad hoc* per coinvolgere lo spettatore in un'esperienza *reale*. (Ferraresi, 2015)

Quel che Fuchs non poteva in alcun modo prevedere, tuttavia, è in che misura si sarebbe rivoluzionato lo spazio della "festa", il luogo dell'accadimento drammatico. Grazie alla straordinaria fioritura del tecnologico, il teatro accoglie oggi strumenti e saperi tradizionalmente propri di altre arti o di differenti settori, per cui ormai già da tempo hanno fatto il loro ingresso sulla scena la Videoart e la Realtà aumentata. C'è però da dire che il digitale, per quanto problematica sia la commistione a una scena drammatica tradizionalmente intesa, non riesce forse nell'intento di intaccarne troppo in profondità la struttura, cioè la sua interna organizzazione: non sembra in grado di "minacciare" a un livello essenziale il "luogo della visione".

Piattaforme come l'italiana *Welcome Theatre* si spingono invece in un territorio ancora in buona parte inesplorato. *Welcome Theatre* promuove la fruizione casalinga e *on demand* dell'opera teatrale svincolandola dal suo spazio-tempo tradizionale: l'opera, pensata per l'edificio teatrale e agita in un dato momento, viene vista (e anche ri-vista) altrove in un "quando" a piacimento. Obiettivo della piattaforma è poi, se possibile, quello di spingersi oltre: buona parte delle energie dei suoi ideatori vengono rivolte alla registrazione specificamente in tecnologia VR di opere da fruire con l'ausilio di strumenti appositi, occhiali o visori, a domicilio o dovunque si possa avere accesso ai contenuti online (Medri, 2016). Le conseguenze di una simile operazione si direbbero effettivamente da vertigine. Alla problematica implicita nel digitale si aggiungono diversi fattori di non poco conto filosofico-estetico: il primo deriva certo dall'accostamento dei tre termini "teatro-realtà-virtuale", dove innanzitutto la questione della finzione drammatica e più in generale artistica resta già ampiamente dibattuta² quando non si voglia aggiungere – ma il caso è proprio questo! – il terzo elemento e secondo fattore della virtualità. Il tutto, nella particolare circostanza di un'arte che emerge nell'*esperienza della visione* come suo elemento essenziale e costitutivo.

Definizioni

Chiamata in causa l' "essenza del drammatico" nell'esperienza della visione, non ci si può esimere dal fare riferimento ad Aristotele che, in un passo

² Per una panoramica sulla questione si veda la voce "Fictional Entities" della *Stanford Encyclopedia of Philosophy (online)*.

della *Poetica* in cui parrebbe anticipato l'intero corso dell'estetica occidentale, scrive: «Μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις»; in italiano: «Il più importante... [degli elementi di una tragedia] è la “systasis” degli eventi». “Systasis”, tradotto solitamente come “composizione”, è però anche un termine tecnico che acquista pieno significato in special modo entro un ambito politico e giuridico ben determinato. La “stasis” è storicamente quella situazione di tensione bloccante tra le fazioni di una *polis*, incapace di sfociare in un conflitto che riveli la superiorità di una delle due parti coinvolte e pure, all'opposto, una loro definitiva pacificazione. La parola indica quel peculiare darsi della guerra civile per cui l'elemento della sospensione dei suoi stessi esiti la caratterizza al punto da venire esperita quale una sorta di “guerra fredda”, che inquieta per l'incertezza destabilizzante di cui è portatrice. Per uscire da una *impasse* così dilaniante soprattutto dal punto di vista sociale, la città di Atene cerca e trova rimedio nella rinomata sapienza di Solone, il quale, eletto arconte nel 594 a.C., si fa promotore di una riforma tra le più determinanti della storia poleica, comprendente un importante provvedimento proprio contro la “stasis” (Ampolo, 1996; Raaflaub, 1996). Aristotele approfondisce variamente la figura del celebre legislatore nella *Costituzione degli Ateniesi* (Santoni, 1979), per soffermarsi poi nel V libro della *Politica* sulle numerose *staseis* che interessano le città, ragion per cui si registra un notevole ricorrere del termine tra le pagine del trattato. Sebbene non sia opportuno approfondire qui l'indagine già da decenni avviata sull'importanza della “stasis” (e dei suoi derivati linguistici) entro l'intera produzione aristotelica, nonché nella *Poetica* in particolare (Brancato, 1963), già tali brevissimi cenni alla questione sembrano indicare che sia potuto avvenire uno slittamento dal piano politico al piano “estetico” del tecnicismo ben conosciuto, quindi un suo conseguente riutilizzo senza che, tuttavia, andasse per ciò stesso smarrito il significato iniziale ed essenziale.

La *sy(n)-stasis* del frammento citato andrebbe dunque a esprimere il senso puntuale di una conciliazione dinamica, di uno scuotimento, di un accadimento che rianima tutto, e così asseconda la trama *permanentemente in moto* del vitale (il sacro). Il problema allora non è soltanto stabilire cosa sia la “composizione” dal punto di vista diremmo oggi artistico, ma che quella “composizione” nasce condizionata dal materiale su cui si trova a operare, apparentemente in balia di una conflittualità irrisolvibile, per cui Aristotele si vede “costretto” a evocarlo mediante il significato a esso maggiormente prossimo del termine “stasis”. Egli sta probabilmente indicando un contenuto che solo uno specifico contenitore è in grado di accogliere: il simbolo, “struttura morbida” in cui la coesistenza degli opposti può liberamente accadere, unica forma che ne consente l'espressione. Nella questione della “composizione”, della *systasis*, si legge allora in trasparenza l'altra, fondamentale, del simbolico. Il Filosofo prosegue: «Ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου». Aristotele chiarisce adesso cosa la tragedia *già fa*: essa imita (si costruisce quale “rimando a”, puro movimento, icona) non gli uomini o i “caratteri”, gli universali umani,

bensì preliminarmente e assai più radicalmente le azioni, la vita (suscettibile di essere) formata. Il *mythos* è racconto dell'azione. Racconto significa dispiegamento. Il *mythos* è il prodotto del simbolo che il racconto contiene: può dispiegare, e cioè rispettare l'interna dinamica degli elementi in gioco, perché questi ultimi restano strutturati morbidamente, liberamente, nella forma simbolica.

Il *mythos* si dà come racconto dell'azione; e però essa va intesa come, propriamente?

L'uccisione sacrificale è l'esperienza fondamentale del sacro. L'*Homo religiosus* agisce come *homo necans*. Questo significa «agire», *rézein*, *operari* [: sacrificare]; la parola semplicemente copre il cuore dell'azione con un eufemismo. Il significato originario di *thyein* [uccidere] è «andare in fumo» [...] Allo stesso modo, nell'ebraico e nell'ittita, il verbo «fare» è usato nel senso di «sacrificare». (Burkert, 1981)

Se la tragedia costituisce l'opera d'arte esemplare, come avverte Aristotele sempre nella *Poetica*, e se il suo racconto significa il rimando all'azione come sacrificio *nel mezzo* della forma simbolica; se la forma simbolica *al momento della sua manifestazione* si organizza infine quale immagine, allora il cuore dell'arte sarà proprio la rappresentazione sacrificale *sotto forma* di immagine. Il simbolo custodisce il rito (e viceversa!); l'immagine è il *meccanismo* a fondamento del racconto del rito sacrificale, è rappresentazione (e in ciò già atto) del sacrificio.

Il teatro antico può essere letto come una proiezione della “struttura archetipica” (Jacobi, 2017) interiore, racchiusa nel simbolo introiettante il rito. Il mito, ricondotto all'atto dal *dramma* (letteralmente dal greco δράμα -ατος, «azione», derivato di δράω, «agire»), svolge l'attimo (immette nel tempo l'attimo temporalmente indeterminabile) – e con esso il meccanismo – del sacrificio originario fondante la comunità, che quest'ultima celebra *tragicamente* nel canto della vittima (Nietzsche, 2002; Girard, 1980)³. Ogni opera d'arte narra la sua morte, prima di (ovvero attraverso) qualsivoglia altro evento.

Secondo geometria

La storia dell'edificio scenico, con la disposizione che questo di volta in volta esige di tutti gli elementi che lo riempiono, è il racconto dei modi di darsi di tale proiezione, della sua organizzazione nello spazio. Quanto vi compare concorre affinché l'architettura si faccia, come suggeriva Fuchs, non tanto semplice contenitore quanto piuttosto vero e proprio ordito nell'incontro tra

³ La presente proposta si fonda in misura rilevante sulle indagini condotte da René Girard intorno ai fenomeni del “desiderio mimetico”, della conseguente “crisi mimetica” e della sua finale risoluzione nell'assassinio del “capro espiatorio”. Come si è accennato si avanza qui l'ipotesi che nell'archetipo, quale *meccanismo* sacrificale (Jung, 1996; 1997; 2013), si sia “depositato” il rito primitivo, a sua volta esteriorizzazione dell'archetipo stesso.

gli innumerevoli fili che costituiscono il tessuto drammatico. La struttura simbolica, lo si è ricordato, ospita sempre una dinamica che significa letteralmente potenza e movimento, dunque essenzialmente perpetuo rimando. Nel *theatron* (luogo della visione), lo spettatore ha il compito di venire colpito dall'intera proiezione⁴, e di moltiplicarla sino a renderla incommensurabile. Allo spazio fisico che ha per estremi la scena e la cavea si va a sommare l'infinità del nuovo spazio della percezione che *accade* nel gioco del "palleggio" della proiezione archetipico-rituale: la *partecipazione* si dà quale *medium* (prima ancora che quale fine) di siffatto scambio continuo.

A immaginare geometricamente tutte le esperienze drammatiche della storia, le forme risultanti sono innumerevoli. Il posizionamento del tempio al centro dell'arena nel teatro di area mediterranea e asiatica, il carro di Tespi nella prima "versione" artistica del dramma greco, nella commedia dell'arte tradizionale e nella sua ripresa novecentesca, il Globe Theatre nella Londra elisabettiana, per fare solo qualche esempio, richiamano punti di vista a raggi e prospettive circolari. Ancora, le prospettive psicofisiologica e frontale attraversano il teatro occidentale dall'età classica greca fino alle modalità che, sebbene più tradizionali, ancora persistono, mentre già le Prime Avanguardie mostrano validissime sperimentazioni riguardanti proprio dimensioni e "piani" scenici producendo prospettive miste e originali. Si pensi alla "verticalità" tentata da Appia, alla trasposizione dell'iconismo all'interno della scatola teatrale a opera di Malevič, all'utilizzo delle tecniche dell'illustrazione nei bozzetti dei costumi e nelle scenografie dei balletti russi.

Il medesimo esercizio può essere tentato rispetto alla questione della nascita del dramma. All'inizio è un punto coincidente con l'individuo isolato dalla comunità, perché ricada su di esso la violenza necessaria a salvarla, poi il segmento del legame tra il capro espiatorio e il suo sacerdote carnefice, e ancora la semiretta della collettività che si fa carico dell'omicidio nella processione e si orienta verso lo spazio, *in fieri*, della celebrazione ultima. Ecco dunque il cerchio del collettivo che ha ucciso il suo centro e che festeggia tale assenza giacché da essa dipende la sua stessa (ri)fondazione. Nella morte l'escluso dalla comunità è divenuto il nucleo pulsante di quest'ultima.

Perché un simile gioco? Esso aiuta forse a meglio evidenziare come ogni punto di vista, per quanto risulti da schemi differenti, sia sempre per l'appunto costruito, indotto. Per ogni esperienza teatrale cui si è accennato vale l'espressione utilizzata da Panofsky (2013): «noi osserviamo con un occhio immobile», che si guardi entro «uno spazio totalmente razionale, ossia infinito, costante, omogeneo» della prospettiva centrale, o nello «spazio psicofisiologico» del teatro antico, ci si muove comunque all'interno di una costruzione diversifi-

⁴ «È significativo che il verbo θεάομαι, "guardare a bocca aperta", con meraviglia, in uno stato di coscienza assorto, aperto e contemplativo, costituisca la radice etimologica di *théatron*, il luogo di contemplazione dedicato a Dioniso» (Tonelli, 2015). Parimenti significativo è che questa stessa meraviglia venga indicata, ancora una volta da Aristotele, quale *principio* del filosofare.

cante l'oggetto dal soggetto, fondata anzi su tale conquista della duplicità e dell'opposizione, da risolversi simbolicamente.

Sul “sacro recinto” di Dioniso si edificò ad Atene il primo teatro in onore del dio sbranato. Il recinto si dimezzò: al suo interno restò il coro, dietro di esso recitarono gli attori, sulle gradinate poste invece davanti all'originario cerchio della festa guardarono all'accadere del meraviglioso, al farsi del sacro, al sacrificio, gli spettatori (Baldry, 1999). Dal discorso appena fatto resta però ancora escluso l'elemento *a cui* viene rivolto il sacrificio. Si sacrifica all'assoluto fuori del tempo affinché quest'ultimo nel suo procedere dinamico possa avere inizio, e con esso l'umano, la finitezza. Si pensi all'eloquente evirazione di Crono – ridotto così a indistinto extratemporale – a opera di Zeus, un figlio altrimenti incapace di incarnare la progressione del generato, del mondano, che invece rappresenta. L'intera storia del pensiero occidentale risulta leggibile come il sacrificio dell'alogico al concetto; “copia”, *quello sì*, del perennemente in quiete, del perfetto In-Sé cui tradizionalmente si dà il nome di Dio⁵, e che Parmenide descrive con questi celebri versi:

[...] compiuto/ da ogni parte, simile a massa di ben rotonda sfera/ a partire dal centro uguale in ogni parte: infatti, né in qualche modo più grande/ né in qualche modo più piccolo è necessario che sia, da una parte o da un'altra./ Né, infatti, c'è un non-essere che gli possa impedire di giungere/ all'uguale, né è possibile che l'essere sia dell'essere/ più da una parte e meno dall'altra, perché è un tutto inviolabile./ Infatti, uguale da ogni parte, in modo uguale sta nei suoi confini.

Se non avvengono sempre, o se da un dato momento non si danno più sacrifici umani, poi, ogni sacrificio consiste purtuttavia in un sacrificio *dell'*umano: di uno schema ovvero di un ordine spazio-temporale, cifra della finitezza (Heidegger, 2004), cui sostituire un altro ordine o schema “accrescitivo” per l'esistenza e (dunque) per la conoscenza, la cui espressione è il simbolico dell'arte, o prima ancora, la “struttura archetipica” che ne costituisce il fondamento.

Immersi

Quanto resta nella contemporaneità di quel che si è interpretato come l'“essenza del drammatico” nell'esperienza della visione? Quanto del luogo, del modo, del suo manifestarsi? E infine, cosa si preannuncia, già nell'oggi, del futuro?

In opere quali *Segnale d'allarme-La mia battaglia VR* cui ci si riferiva in

⁵ Si sacrifica al Dio trascendente, ma anche Quest'ultimo sacrifica Se Stesso. E ciò risulta evidente non solo nella figura di Gesù di Nazareth: la quasi totalità delle tradizioni religiose, compresa quella ebraico-biblica, raccontano della rinuncia del divino alla propria immobilità e permanenza in-Sé nell'atto della manifestazione/emanazione con cui dà *vita* al mondo (Girard, 2004).

apertura, lo sguardo ripiega verso un “non-luogo” che annulla il fondamento stesso della costruzione tradizionale del mondo basata sul contrasto insanabile tra un soggetto e un oggetto. Il confine tra il dentro e il fuori perde la percezione corrispondente e lo spettatore, se può ancora dirsi tale, si immerge nel reale che ritorna a essere un flusso indistinto, preliminare a ogni categorizzazione (Klages, 2006), di cui ora partecipa però egli stesso *quale immagine*. Parte di un mondo che non si darebbe se non in sua presenza eppure di cui non è padrone proprio quando si svincola dalle catene di uno sguardo predefinito, lo spettatore impara una differente maniera di “partecipare”. Quel gioco del “palleggio” della proiezione tra la scena e chi la osservava nel teatro tradizionale, si fa adesso rimando completamente interno allo spazio di una individualità sorta dallo sprofondamento nel tutto. Nella visione a infiniti versi potenziali, nell'immersione nell'immagine che si forma dipendentemente dal soggetto come pure suo malgrado, dunque nell'*esperienza* della sfera, lo spettatore gode del potere di divenire nel contempo agente e agito, sacrificante e sacrificato (Moretti in Klages, 2006; Moretti, 2002). Egli è un soggetto che uccide se stesso. È *realmente* un soggetto solo quando riesce a colpire a morte la soggettività.

La critica teatrale si confessa assai legittimamente in imbarazzo di fronte all'apparente assenza di un filo conduttore nelle proposte contemporanee, e nello stesso tempo intravede un tentativo di riattualizzazione dell'“essenza del drammatico”:

Paradossalmente, a scorrere le visioni e le parole sui teatri nati negli anni Duemila, sembra che l'unico tratto in comune individuato allo scopo di leggere il fenomeno nel suo complesso è che non ci sia alcun tratto in comune. [...] il politeismo che segna vistosamente le scene degli anni Duemila non si ferma qui: l'orizzonte più prossimo è addirittura quello della rifondazione della sostanza del teatro *tout court*. (Ferraresi, 2015)

Al di là di ogni giudizio di gusto sul moltiplicarsi esponenziale di artisti e di opere d'arte drammatiche e non, sull'onnipresenza di queste ultime e sulla loro consumazione bulimica, oltre la distinzione pure possibile tra arte di pochi e diritto all'espressione di tutti, l'inarrestabile proliferare dell'artistico resta un particolarissimo fenomeno di cui cercare di render conto.

Secondo René Girard (1980), lo si è accennato, quando la violenza si impadronisce della comunità essa, per scongiurare l'autodistruzione, ricorre al rito, immolando la vittima più innocente: ciò significa fondare nel “sacro” la comunità stessa. A partire in special modo dall'età moderna, com'è noto contrassegnata e in parte lacerata dalla critica all'assoluto, la definizione inizialmente indicata su basi etimologiche di “azione teatrale”, quale attimo eccezionale dell'emergenza del divino da celebrare nello spazio circoscrivibile del “sacro” per il mezzo dell'imitazione per l'appunto sacrificale, potrebbe risultare più che inadeguata. Oggi, si direbbe, del tutto obsoleta. Eppure – ed è l'ipotesi che

si vuole qui affidare alle domande conclusive – se una “società delle *immagini*”, come la nostra suole definirsi, sperimenta quotidianamente la conflittualità senza tregua e senza scampo di un mondo e di una comunità privi di confini, se questa società ha rinunciato alla *nozione* di “sacro”, ne ha davvero pure superato la necessità? Non potrebbe avere invece “solo” *sostituito* quel luogo della “proiezione” proprio dell’immagine con il suo “contenuto”-“dispositivo” sacrificale, moltiplicandolo in tutti gli sguardi esistenti? Nell’arte fusa alla virtualità, il soggetto opponentesi all’oggetto, ovvero l’umano, con l’intelletto e con le categorie che esso impone, sembrano venir condotti sull’altare perché si compia il sacrificio dello “schema”, della nostra stessa natura, della finitezza.

Se fosse così dovremmo ancora una volta riconoscere a quell’intreccio di “finzioni”, che anche e a maggior ragione il teatro virtuale rappresenta, il merito di aver autenticamente approfondito la realtà grazie al tramite sempre fecondo del paradosso.

Bibliografia

- Ampolo C., *Il sistema della polis. Elementi costitutivi della civiltà greca*, in S. Settis (a cura di), *I Greci. Storia, cultura, arte, società*, Torino, Einaudi, II.1, 1996.
- Aristotele, *Poetica*, a cura di G. Paduano, Laterza, Roma-Bari, 2006.
- Baldry H.C., *I greci a teatro. Spettacolo e forme della tragedia*, Laterza, Roma-Bari, 1999.
- Brancato G., *La "systasis" nella Poetica di Aristotele*, Libreria Scientifica Editrice, Napoli, 1963.
- Burkert W., *Homo necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica*, a cura di F. Bertolini, Bollati Boringhieri, Torino, 1981.
- Ferraresi R., *Un "nuovo" nuovo teatro? I teatri degli anni Duemila dal punto di vista degli osservatori*, in S. Mei (a cura di), *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, Culture teatrali - La Casa Usher, Bologna, 2015.
- Fuchs G., *Il teatro del futuro*, a cura di E. Perone, Cuepress, Imola-Bologna, 2019.
- Girard R., *La violenza e il sacro*, trad. it. di O. Fatica, E. Czerkl, Adelphi, Milano, 1980.
- Girard R., *Il sacrificio*, a cura di P. Antonello, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2004.
- Heidegger M., *Kant e il problema della metafisica*, a cura di V. Varra, Laterza, Roma-Bari, 2004.
- Jacobi J., *Complesso, archetipo, simbolo nella psicologia di C. G. Jung*, trad. it. di G. Zappone, Bollati Boringhieri, Torino, 2017.
- Jung C.G., *Opere di C.G. Jung*. Vol. 6, a cura di L. Aurigemma, Bollati Boringhieri, Torino, 1996.
- Jung C.G., *Opere di C.G. Jung*. Vol. 9/1, a cura di L. Aurigemma, Bollati Boringhieri, Torino, 1997.
- Jung C.G., *Opere di C.G. Jung*. Vol. 14/2, a cura di L. Aurigemma, Bollati Boringhieri, Torino, 2013.
- Klages L., *La realtà delle immagini. Simboli elementari nelle civiltà pre-elleniche*, a cura di G. Moretti, Marinotti, Milano, 2006.
- Medri L., *Welcome Theatre: l'esperienza teatrale 2.0*, «Teatro e Critica». 15 aprile 2016: <https://bit.ly/3lg6byc>.
- Moretti G., *Il poeta ferito. Hölderlin, Heidegger e la storia dell'essere*, La Mandragora, Bologna, 1999.
- Moretti G., *Heidelberg romantica. Romanticismo tedesco e nichilismo europeo*, Guida, Napoli, 2002.
- Nietzsche F., *La nascita della tragedia*, trad. it. di S. Giametta, Adelphi, Milano, 2002.
- Palmieri L., *Intervista a Elio Germano sul teatro in realtà virtuale*, «Radio3 Suite-Magazine», 8 febbraio 2020: <https://bit.ly/354aCGV>.
- Panofsky E., *La prospettiva come «forma simbolica»*, trad. it. di E. Filippini, Abscondita, Milano, 2013.
- Raaflaub K.A., *Solone, la nuova Atene e l'emergere della politica*, in S. Settis (a cura di), *I Greci. Storia, cultura, arte, società*, II.1, Torino 1996.
- Santoni A., *Aristotele, Solone e l'«Athenaion Politeia»*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», Serie III, vol. 9 n. 3, 1979.
- Tonelli A. (a cura di), *Eleusis e Orfismo. I misteri e la tradizione iniziatica greca*, Feltrinelli, Milano, 2015.