

# DOPPIOZERO

---

## I labirinti della percezione di Vargas

Enrico Piergiacomì

28 Settembre 2017

Il teatro Ã colto tramite i sensi, tramite la mente, o tramite lâ?azione congiunta di sensi e mente? Ã il problema epistemologico fondamentale e decisivo sollevato da [Il filo di Arianna](#) di Enriquez Vargas, fondatore e padre poetico della compagnia *Teatro de los Sentidos*. Per parlare con una maggiore precisione, si tratta, anzi, di una questione labirintica. Quale che sia la pista che viene percorsa per rispondere alla domanda, ci si imbatteÃ , infatti, piÃ¹ in sentieri interrotti, in lunghi corridoi aperti e oscuri, ma soprattutto in una perdita completa del proprio orientamento. Vargas costituirÃ in questa sede un interlocutore per cercare di procedere con minore paura nel labirinto del teatro. Col suo aiuto, forse si potrÃ forse impostare le basi per capire un giorno qualcosa su questa strana, giovane e ancora misteriosa arte.

La risposta piÃ¹ semplice e lineare alla domanda di apertura Ã senza dubbio quella che il teatro si coglie tramite i sensi. Non Ã del resto, questo, oggetto di un â?vedereâ?•? Lâ?etimologia stessa di teatro deriva dal verbo *theaomai*, che Ã appunto legata piÃ¹ di frequente alla sfera della vista, di ciÃ² che cade sotto gli occhi di una piccola o vasta moltitudine di persone, radunatesi per assistere a uno spettacolo. Oppure, non Ã forse il teatro unâ?esperienza che bisogna piuttosto â?udireâ?•? Gli attori elaborano costruzioni ritmiche che solo le orecchie possono udire, in quanto organi deputati a distinguere la successione e la scansione dei suoni nel tempo. Discorsi analoghi si potrebbero fare anche per il gusto, per lâ?olfatto e per il tatto, che tuttavia sono usati molto meno dagli artisti rispetto a vista e udito. Parlando in maniera necessariamente piÃ¹ astratta e generica, poichÃ© il discorso ci porterebbe altrimenti troppo lontano, il teatro puÃ² essere colto da questi tre sensi quando un attore induce uno spettatore, ad esempio, a cogliere coi sapori unâ?esperienza dimenticata (in modo simile alla celebre *Madelaine* di Proust), ad avvertire con gli odori che cosa accade nellâ?intimo di chi emana quel profumo, a ricavare col tatto una relazione profonda con il corpo di unâ?altra persona, abbattendo cosÃ¬ il muro comunicativo che si frappone tra â?meâ?• e questo â?altroâ?•



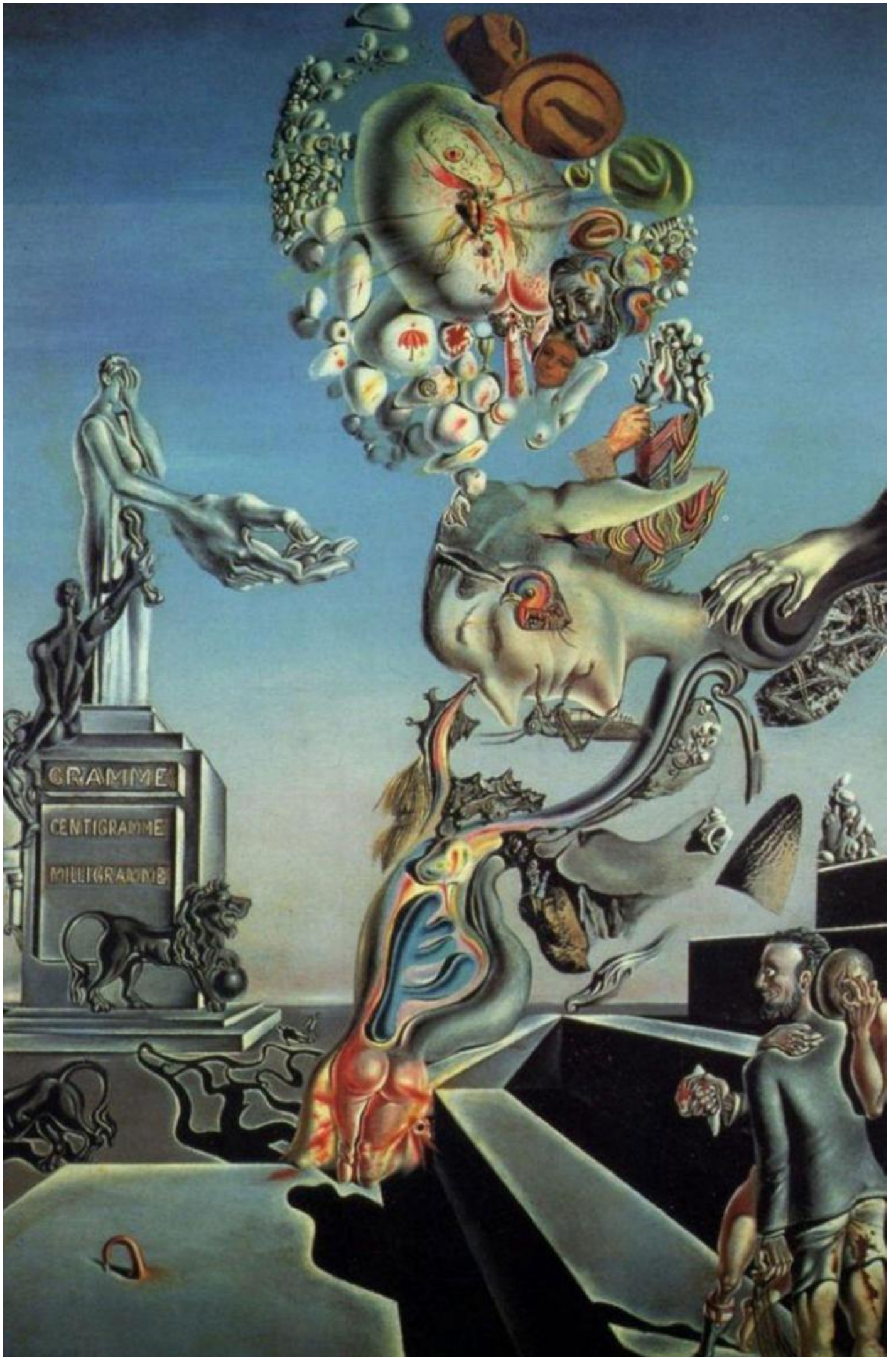
Monet, *Ponte giapponese*.

*Il filo di Arianna* di Vargas mette perÃ² in guardia dalla facile risposta che sia la pura sensazione a mettere in contatto con la bellezza dell'arte teatrale. CiÃ² puÃ² sembrare un'affermazione paradossale o persino errata, quando riferita a un artista fondatore di un teatro dei sensi. Eppure, il punto emerge in modo piuttosto chiaro dalla semplice circostanza fisica in cui Ã¨ calato lo spettatore dello spettacolo di Vargas. Esso si trova collocato nell'oscuro e silenzioso labirinto di Minosse, ricreato appositamente nelle sale del Centro Culturale *Il Funaro* di Pistoia. Ora, il contatto con il buio e con il silenzio comporta, nello spettatore coinvolto, una *sospensione* di vista e udito: il teatro nello spettacolo di Vargas non passa, pertanto, per il tramite esclusivo di questi due sensi. Ma una sorte migliore non arride nemmeno a gusto, olfatto, udito, che pure sono usati generosamente e con delicatezza in *Il filo di Arianna*. Vi sono momenti in cui essi dominano il mondo sensoriale dello spettatore.

Ã² quanto accade, ad esempio, quando quest'ultimo Ã¨ invitato da un'attrice a percorrere un corridoio oscuro usando solo le mani, ossia immaginando che «gli occhi sono ora nella punta delle tue dita». Altrettanto frequenti sono perÃ² i momenti in cui si esce di nuovo e all'improvviso dal buio alla luce,

oppure dal silenzio totale a una giungla di suoni. Se il teatro fosse percepibile semplicemente tramite i sapori, gli odori e il tatto, essi sarebbero stati le sole guide dello spettatore all'interno dell'intricato labirinto di Vargas. Ma ciò non è accaduto, e forse è giusto che sia così.

In Vargas, l'occhio viene in tal modo volutamente accecato, e le orecchie volutamente assordate. Gusto, olfatto e tatto sono usati, di contro, per creare varchi inediti nella percezione, e tuttavia non esauriscono l'esperienza del teatro. Non vi è senso che può pertanto coglierlo da solo, per quanto affinato e acuto esso sia.



Forse per  $\tilde{2}$  potremmo ancora continuare a dare alla domanda  $\hat{?}$ tramite cosa si coglie il teatro? $\hat{?}$ • la risposta  $\hat{?}$ la sensazione $\hat{?}$ •, dando una risposta meno grossolana e pi $\tilde{1}$  precisa. Il teatro non  $\tilde{}$  questione di mera percezione, ma di percezione *integrale*. Poich $\tilde{\text{©}}$  nessun senso isolato basta ad addentrarsi nel labirinto del teatro, allora  $\tilde{}$  la collaborazione e lâ??armonica alternanza di vista, udito, gusto, olfatto, tatto a permetterci di seguirlo e di trovarvi, alla fine, unâ??uscita alla luce del sole.

Anche questa pista si rivela, per  $\tilde{2}$ , fallimentare in ultima istanza. Si riprenda, a tal proposito, lâ??invito dellâ??attrice a immaginare che  $\hat{}$ «gli occhi sono ora nella punta delle tue dita $\hat{}$ ». Dire che questo  $\tilde{}$  un semplice invito a usare al tempo stesso due sensi (= la vista accecata, il tatto) sarebbe falso e riduttivo. Anzitutto, lâ??indicazione  $\tilde{}$  data attraverso il linguaggio, quindi per il tramite di un canale che passa materialmente attraverso lâ??udito, eppure comunica istruzioni alla mente e alla volont $\tilde{}$ . Va poi aggiunto che immaginare che  $\hat{}$ «gli occhi sono ora nella punta delle dita $\hat{}$ » non  $\tilde{}$  soltanto unâ??esperienza sensoriale.  $\tilde{?}$  una sinestesia, ovvero un processo percettivo di tipo poetico, in cui un senso si contamina con un altro, mediante lâ??apporto della mente e della volont $\tilde{}$ . Bisogna pensare e voler *vedere* con il tatto, o almeno toccare *come se* si vedesse, non semplicemente toccare a occhi chiusi. Il punto  $\tilde{}$  che, in assenza della mente o della volont $\tilde{}$  e di attori che hanno il preciso intento di istruirle, il teatro non si potrebbe dare e i sensi non sarebbero spronati ad andare (poeticamente) oltre i propri limiti innati.

Questa considerazione ci spinge allora ad abbandonare la prima ipotesi ( $\hat{?}$ il teatro si coglie tramite la sensazione $\hat{?}$ •) e a valutare il suo opposto. Forse  $\tilde{}$  la mente a riuscire a coglierlo. I sensi costituirebbero, pertanto, solo una condizione necessaria per unâ??attivit $\tilde{}$  mentale speciale. Le visioni, i suoni, i sapori, gli odori e le sensazioni tattili di uno spettacolo si limiterebbero a  $\hat{?}$ risvegliare $\hat{?}$ • le possibilit $\tilde{}$  latenti della mente, che nella pigra vita di ogni giorno si adagia, invece, su abitudini e percorsi consolidati. In linea di principio, si potrebbe addirittura supporre che la sensazione sia necessaria solo *per noi*. La mente di un dio  $\hat{?}$  ammesso che esista, o che esista e faccia qualcosa  $\hat{?}$  sarebbe forse in grado di attivare questi processi mentali speciali, senza lo specifico apporto dei cinque sensi.

La soluzione non pu $\tilde{2}$  per  $\tilde{2}$  risiedere nemmeno qui. In senso proprio, la mente astrattasi dalle impressioni dei sensi coglie cose davvero particolari: proposizioni, concetti, nessi causali, la verit $\tilde{}$  e la falsit $\tilde{}$  di enunciati sul mondo, o cose elaborate e astratte di tal genere. Ma il teatro pu $\tilde{2}$  prescindere da tutte queste cose, anzi potrebbe addirittura essere danneggiato dalla loro presenza, pi $\tilde{1}$  che dalla loro assenza. Torniamo, infatti, al caso de *Il filo di Arianna* di Vargas. Uno dei materiali poetici a cui il suo spettacolo si ispira  $\tilde{}$  la dimensione dalla nascita. Tutto il labirinto  $\tilde{}$  costellato da riferimenti a essa: i corridoi stretti e bassi che lo spettatore  $\tilde{}$  costretto ad attraversare gattonando gli offrono, ad esempio, la lampante impressione di passare un condotto uterino e di venire, di l $\tilde{\neg}$  a poco, al mondo, tra le braccia della madre. Ora, nellâ??usare questo materiale poetico, Vargas non ci dice nulla intellettualmente su cosa sia la nascita in s $\tilde{\text{©}}$ . Non ci illustra, mediante proposizioni o concetti o simili, quali siano le cause della generazione e della corruzione, n $\tilde{\text{©}}$  se nascere sia un bene o un male o un indifferente. Noi proviamo, con *Il filo di Arianna*, qualcosa di analogo allâ??esperienza dalla rinascita. E anche ignorando intellettualmente che cosa siano i due eventi, il teatro  $\tilde{}$  comunque avvertito. La mente  $\tilde{}$  dunque un requisito necessario per esperirlo, ma non lo strumento chiave definitivo.



*Pollock, Murale (1943).*

Resta aperta la terza e ultima opzione. Forse il teatro Ã¨ colto tramite lâ€™azione congiunta dei sensi e della mente. Le considerazioni svolte prima circa lâ€™esperienza sinestetica dellâ€™immaginare che Ã¨ «gli occhi sono ora nella punta delle dita» alludono al fatto, del resto, che una qualche relazione deve instaurarsi tra sensazione e inteliezione. Anche la constatazione che almeno la mente umana (forse non quella divina, se câ€™Ã¨) abbia bisogno dei sensi per poter operare in maniera speciale sembra indicare che Ã¨ proprio qui che va cercata una soluzione al problema oggetto di questo studio. Ne segue, forse, che lâ€™esperienza del teatro sia realmente unâ€™esperienza sinestetica. Ãˆ, forse, un processo guidato dalla mente che, tuttavia, non cerca concetti o la veritÃ / la falsitÃ di alcuni enunciati sul mondo, bensÃ¬ consente di guidare e affinare i sensi in direzioni percettive inedite.

Vi Ã¨ perÃ² unâ€™ulteriore difficultÃ , che Vargas solleva proprio allâ€™inizio de *Il filo di Arianna*. Lo spettatore Ã¨ introdotto sulla scena dello spettacolo dopo essere stato preparato da due attori. Tra i gesti da loro usati, va menzionato almeno lâ€™atto di porre un piccolo specchio sotto il mento dello spettatore, che ha lâ€™effetto di fargli credere che sotto di lui vi Ã¨ il soffitto e sopra di lui il pavimento, dunque di disorientarne la percezione, per poi introdurlo nel primo cunicolo del labirinto. Per dirla in termini immaginifici, lo spettatore Ã¨ introdotto dai due attori in un sogno: in una condizione psichica in cui i processi mentali e sensoriali ordinari sono alterati. Mantenendo la debita cautela, si puÃ² tentare di aggiungere, inoltre, che ciÃ² che Vargas fa non Ã¨ altro che esplicitare quello che avviene ogni volta che si va ad assistere a uno spettacolo. Chiunque accetti e partecipi al gioco scenico si cala in un sogno a occhi aperti, divenendo cosÃ¬ pronto a recepire le immagini di intensa e irreal bellezza che vengono lÃ¬ evocate.

Ora, quando si sogna accade che i confini tra sensi e intelletto vengano di colpo abbattuti. Le loro operazioni si confondono, tanto che si potrebbe dire che il sognatore vede quel qualcosa che pensa con la mente (per

esempio, un gatto con le ali) e, al tempo stesso, crede con la mente di vedere questo stesso qualcosa (appunto, che un gatto con le ali esiste e vola di fronte a lui). La conseguenza di tale abbattimento di confini Ã che non Ã piÃ¹ possibile dire che sensi e intelletto entrino in una relazione particolare, quando ci immergiamo nell'esperienza teatrale. Queste nostre due parti semplicemente diventano una cosa sola, sicchÃ© il meccanismo di avvertimento del teatro â che pareva essere risultato comprensibile â ritorna di nuovo inesplicabile. Infatti, con questo paragone col fenomeno onirico, si ripete sotto altra forma la tesi che il teatro si coglie tramite una forma di percezione integrale, ossia si ricade in tutte le difficoltÃ prima ricordate.



*Kush, Ripples on the Ocean.*

Il fatto *che* lâ?esperienza del teatro accada e che molti di noi possano dire di averla attraversata almeno una volta Ã, insomma, una cosa che nessuno (neppure il piÃ¹ scettico) puÃ² mettere in discussione. Ma *perchÃ©* avvenga, con *quali* strumenti si fa sÃ che avvenga e *quando* avvenga appare ancora essere un mistero, seppure lâ?ipotesi sinestetica risulti essere la *forma fors* meno approssimativa per spiegarlo. Essa costituisce un notevole caso di â?dotta ignoranza?•.

La conclusione teoretica di tutto questo discorso potrÃ apparire di certo assai deludente: che cosa sia il teatro e come lo si colga, non lo so. NÃ© ho ancora incontrato un pensatore o un artista â vivo o morto, non importa â che sia riuscito a spiegarmelo, incluso lo stesso Vargas. La storia del teatro e il suo sviluppo tuttora in corso sono unâ?accozzaglia di fallimenti nel praticare unâ?arte che non si conosce, o si coltiva in

modo ancora troppo poco lucido. Da tale *impasse* conoscitivo, può forse derivare, per una conseguenza etica ed estetica positiva.

Forse proprio in questa assenza di lucidità e di perdita temporanea di sé che il teatro manifesta la sua virtù somma. Nella condizione onirica che esso genera, la nostra sensazione e la nostra mente si liberano per un attimo di tutto ciò che è pesante, superfluo, gretto, divenendo così più leggere e sensibili alla bellezza. Troppa riflessione fa male, quando si vuole avere a che fare con la poesia del teatro. Meglio allora accogliere la condizione di serenità che i sogni ricamati dagli attori riescono a procurare, senza pretendere di capire tutto subito. Il fallimento della riflessione costituisce, allora, un passo necessario per abbassare le proprie resistenze mentali e per svuotarsi l'anima, lasciando emergere uno stato di gioioso entusiasmo.

Ciò vale, in ultima analisi, anche per lo stesso lavoro *Il filo di Arianna*. Usciamo dal labirinto di Vargas ancora più ignoranti e incerti di prima. Ma ci sentiamo, al tempo stesso, più sereni nella percezione e nel pensiero del bello, oltre che pieni di sentimenti di riconoscenza verso gli amici attori e le amiche attrici, che ci hanno fatto per un momento il regalo del gioioso abbandono a uno stato di sogno vigile.

---

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.  
Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

---



