Moriremo tutti di mal di pancia

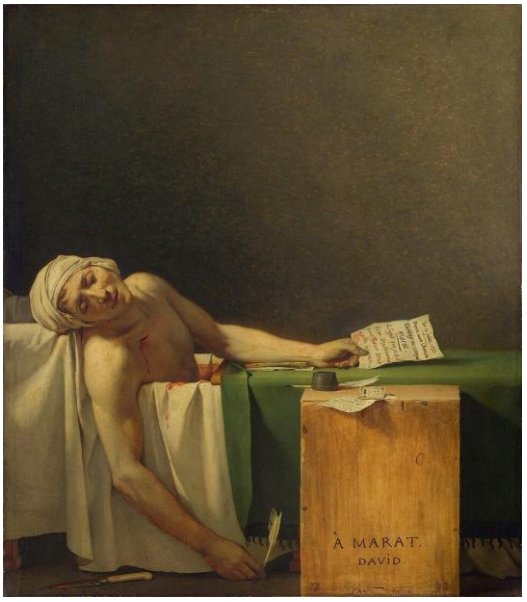
Laboratorio di drammaturgia dell'immagine rivolto a studenti, attori, danzatori e registi

A cura di Enrico Pastore, critico, dramaturg, formatore

Premessa metodologica

Prima che le avanguardie del Novecento mettessero radicalmente in discussione i canoni della rappresentazione dal vero, nella tradizione occidentale, per molti secoli, pittura e scultura non erano solo racconti della storia e del mito, ma soprattutto studio della natura e del corpo umano. Si cercava di fissare sulla tela o nella pietra l'universale, l'essenza di ciò che era rappresentato. L'immagine, dunque, non è depositaria solo delle *Historie*, ma anche dei metodi attraverso cui gli artisti hanno pensato il mondo, le cose che lo abitano e le emozioni che lo scuotono. Le immagini sono quindi un deposito di conoscenza a cui attingere per elaborare un complesso ed efficace vocabolario espressivo.

Questo laboratorio non è dunque una storia dell'arte in piccolo, ma uno studio del pensiero visivo per mezzo del corpo. Si accede all'immagine attraverso alcune tecniche attoriali ibridate con quelle della rappresentazione pittorica e plastica. Il laboratorio propone quindi un percorso attraverso le immagini della storia dell'arte, utilizzate come materiale di lavoro per lo studio del corpo e delle sue possibilità espressive. L'obiettivo è sviluppare la capacità di riconoscere le strutture drammaturgiche di una scena, esplorare le potenzialità del gesto e comprendere come la relazione fra immagini possa generare significati e narrazioni inattesi.



Siamo quotidianamente esposti a una quantità enorme di immagini, ma questa esposizione non coincide necessariamente con la capacità di trattenerle, leggerle e utilizzarle. Per un attore, un regista o un danzatore, imparare a osservare un'immagine significa anche scoprire possibilità corporee e drammaturgiche che possono arricchire la propria capacità espressiva e darle profondità.

Il laboratorio si articola in tre direzioni.

01 — Dall'immagine all'azione

Ciò che è racchiuso nella cornice è un fermo immagine, il momento drammaturgicamente rilevante di una scena. Cosa ci ha portati a quel punto? E quali sono i possibili esiti? Qui non si tratta di interpretare l'immagine secondo i principi della storia dell'arte, ma di trattarla come una scena di un dramma. L'immagine pittorica diventa quindi una partitura drammaturgica da interrogare e tradurre in azione. Si riattiva e diventa viva. Non importa che l'azione che si svilupperà sia storicamente accurata, ma che, come ne *La ricotta* di Pasolini, generi una scena colma di nuovo senso.

02 — Il vocabolario del gesto

In un dipinto rinascimentale o settecentesco, le pose del corpo, le espressioni e gli sguardi sono codici che permettevano all'osservatore di decifrare l'immagine e le sue funzioni. Spesso l'artista attingeva a un repertorio di forme già utilizzate, adattandole però al proprio tempo e al contesto narrativo. Queste configurazioni tradizionali potevano così cambiare di segno.

Di queste configurazioni corporee, che attraversano la storia delle immagini, si possono osservare l'evoluzione e le trasformazioni, sperimentando come una stessa forma possa assumere valori espressivi differenti. Aby Warburg ha studiato queste ricorrenze attraverso il concetto di *sopravvivenza* e quello di *Pathosformel*, la formula attraverso cui determinate configurazioni del corpo e del gesto attraversano la storia dell'arte trasformandosi.



È così che le braccia levate al cielo di Maria di Cleofa nella *Deposizione di Cristo* di Caravaggio possono essere messe in relazione con quelle del condannato in camicia bianca ne *Il 3 maggio 1808* di Goya e con le figure di *Guernica* di Picasso. In queste

trasformazioni, una configurazione gestuale si carica di significati storici, sociali e politici differenti, rimanendo viva nell'occhio dell'osservatore.

03 — Il montaggio delle immagini

Le immagini, però, non vivono da sole. Non è così soltanto oggi, quando qualsiasi social propone un continuo scorrere di immagini diversissime tra loro.

Pensiamo all'esposizione della scandalosa *Olympia* di Manet. Quando fu esposta al Salon del 1865, era collocata sotto un altro quadro dello stesso artista, *Jésus insulté par les soldats*. La nudità provocante di *Olympia* non risultò ancora più scandalosa proprio perché esposta insieme a un'immagine religiosa? La critica si concentrò soprattutto su *Olympia*, mentre il dipinto religioso ricevette molta meno attenzione; una parte del pubblico cattolico, invece, avvertì il peso di quell'accostamento.

Indagare che cosa accade quando due immagini vengono accostate e quale relazione ne scaturisce permette di capire come questa possa rafforzarne il significato, contraddirlo o trasformarlo, generando nuove possibilità di composizione e narrazione scenica.

La storia dell'arte costituisce il repertorio da cui attingere. Il lavoro non si esaurisce nell'interpretazione delle opere: ogni immagine è un punto di partenza per un'esplorazione pratica, nella quale osservazione, corpo e costruzione dell'azione entrano in relazione.

L'immagine non come modello da imitare o tradizione da ammirare e conservare, ma come vitale magazzino di possibilità espressive.

Un esempio per passare dalla teoria alla pratica

Immagine: *La morte di Marat*, Jacques-Louis David, 1793.

Qualcosa è già successo: un fatto di sangue. Quella dipinta è una scena del crimine in cui sono presenti numerosi indizi. La lettera nella mano di Marat, il coltello insanguinato, gli oggetti per scrivere, la vasca in cui è immerso il cadavere, la mancanza di ferite da difesa. E poi la luce e il colore.



Non ci sono però solo indizi che raccontano che cosa sia successo: ce ne sono altri, preziosi, che parlano di una storia più vasta e più profondamente radicata nei secoli. Quel braccio che cade come un filo a piombo fuori dalla vasca non è presente anche nella *Deposizione* di Raffaello? E prima non era su un sarcofago romano? E non ricompare poi in una *Deposizione*, quella di Caravaggio? E non lo riproporrà anche Artaud nel film *Napoléon* di Abel Gance? E Peter Brook nel *Marat/Sade* di Peter Weiss? Dietro un singolo gesto si spalanca un abisso di possibilità e infinite variazioni di senso.



Infine: se questa scena fosse affiancata a *I bari* di Caravaggio, non la leggeremmo come uno strano delitto negli ambienti della malavita? E se l'affiancassimo a un'immagine di Ofelia annegata, la scena potrebbe parlare di *Amleto*? E se aggiungessimo un valzer di Šostakovič? O *Polly* dei Nirvana? Quello che Ejzenštejn chiamava «montaggio delle attrazioni» rivela qui tutta la sua ricchezza combinatoria.

Da questo semplice esempio emerge il potenziale che la storia dell'arte offre alla scoperta di sé, dei propri sentimenti e delle sue infinite possibilità di raccontare e raccontarsi. Il laboratorio non si esaurisce quindi solo nello studio del corpo, della

gestualità o dei movimenti di scena, ma approfondisce ed esplora la possibilità di creare una drammaturgia convincente, operare il montaggio di diversi linguaggi per dare profondità e consistenza non solo al lavoro registico e coreografico, ma diventa una educazione sentimentale attraverso l'acquisizione di un bagaglio di immagini a cui attingere per interpretare e comprendere il mondo dentro e fuori di sé.