

VOLTO DI CENERE E SUONO CRONOTOPI, SEMIOTICA IMPLICATA E TEATRO CONTEMPORANEO⁽¹⁾

SILVIA BARBOTTO

I volti sono del corpo? A volte ne dubito. Sembrano avere vita indipendente, incontrarsi senza il peso del resto. Vengono direttamente dal demoniaco e dall'angelico, dal profondo e dall'alto; il resto è solo terrestre.

CERONETTI G., 2010: 78–79

Abstract: In order to study chronotopes, in addition to incorporating and arguing collective and individual erratic landscapes, it is necessary to take into account forces of a physical nature, those events that materially and significantly regulate physicality on which we then experience meaning and formulate interpretations. We therefore discern different types of timing and counting of time: the time of objects and bodies in space is first and foremost, the time of their movements, of their relationships, but also the time attributed to them through our gaze that focuses and pays attention by capturing their mechanism. We immerse ourselves in the length, width and depth of the infinite lines that regulate space and recognize in the mutual positioning one of the most urgent axiological characters to be investigated; we study matter and its attributes, observing and intervening in it. We will attempt this through the semiotics implied by artistic and specifically theatrical (multimedia) language, by creating, analyzing and staging the dramaturgy entitled “Face of ash and sound”.

Keywords: Chronotopes, imply semiotic, multimedia theater, face, ash, sound.

1. Introduzione

Il collocarsi cronotopico implica una presa di posizione ideologica, politica, estetica e, certamente, semiotica. L'itineranza all'interno del *tempospazio* si inserisce nel campo della significazione dove intervengono anche le

(1) Questo progetto ha ricevuto finanziamenti dal Consiglio europeo della ricerca (CER) nell'ambito del programma di ricerca e innovazione Orizzonte 2020 dell'Unione europea, in virtù della convenzione di sovvenzione n. 819649 (FACETS).

interazioni fondamentali: oltre ad incorporare ed *argomentare* i panorami erratici collettivi e individuali, è necessario tener conto delle forze di natura fisica, di quegli avvenimenti che regolano fenomenicamente la fisicità su cui poi noi esperiamo significato e formuliamo interpretazioni.

Lontano dall'essere una superposizione *ex post*, però, l'ubicazione nella sfera cronotopica è di indole interpenetrante e formante: le forze della natura non vanno solamente considerate come variabili significate e prefabbricate nella coniugazione quadrimensionale da parte degli esseri umani, ma piuttosto come entità significanti in sinergia con l'approssimazione multidimensionale categoriale e sistematizzante di ogni essere vivente. Il tempo degli oggetti e dei corpi nello spazio è dunque, innanzitutto, il tempo dei loro movimenti, delle loro relazioni, ma anche il tempo a loro attribuito attraverso il nostro sguardo che focalizza e pone attenzione captandone il meccanismo: «lo spazio è ciò che arresta lo sguardo, ciò su cui inciampa la vista: l'ostacolo: dei mattoni, un angolo, un punto di fuga: lo spazio, è quando c'è un angolo, quando c'è un arresto, quando bisogna girare perché si ricominci» (Perec, 2016: 89).

Sebbene sia risaputo che nelle scienze esatte queste entità sono calcolabili con criteri estremamente meticolosi, sappiamo invece che nelle scienze umane tali dimensioni sono spesso intangibili, invisibili e, forse per questi stessi motivi, trascurate: riflettere sul cronotopo risulta quindi un gesto di grande attualità e necessità.

Pur optando preferibilmente per la divagazione e l'erranza, tendenze defluenti talvolta in dimensioni labirintiche e fuorvianti, facciamo riferimento a Calvino che, nella *rettitudine* come forma geometrica e pista per avanzare testualmente, scorge invece l'infinito:

[...] preferisco affidarmi alla linea retta, nella speranza che continui all'infinito e mi renda irraggiungibile. Preferisco calcolare lungamente la mia traiettoria di fuga, aspettando di potermi lanciare come una freccia e scomparire all'orizzonte. Oppure, se troppi ostacoli mi sbarrano il cammino, calcolare la serie di segmenti rettilinei che mi portino fuori dal labirinto nel più breve tempo possibile (Calvino, 1988: 38).

Ci immergiamo nella lunghezza, larghezza e profondità delle infinite linee che regolano lo spazio e riconosciamo nel *mutuo* posizionamento uno dei caratteri assiologici più urgenti da indagare.

Osserviamo anche che la linearità è solamente un aspetto della polifonia *tempospaziale*: la linea retta così dritta e apparentemente monolitica è l'insieme d'infiniti punti discontinui e comunicanti, riedificabili nella circolarità di un tempo ciclico e sferico.

Dopo brevi accenni alla *relatività cronotopica*, anche in relazione agli assiomi fisici e filosofici intrinseci, vedremo quindi come la prospettiva sia la chiave di lettura con la quale si costruisce la nostra interpretazione sul rapporto s–oggetto / s–oggetto e ricercheremo nell'armonia il basamento relazionale tra micro e macrosistema.

È nell'arte e nel teatro che ritroviamo, per questo manoscritto, il motore propulsore di *tempispazi* altri. All'*incorporare* il tempo, includendo la categoria del *tempo incorporato*, ci soffermeremo su come la semiotica del corpo, oltre che quella della cultura, sia illuminante nell'affrontare i *face studies*: l'ultima parte sarà quindi un esercizio di metasemiotica applicata ed *implicata* e monitoreremo la creazione, analizzandone la drammaturgia, di *Volto di cenere e suono*.

2. Bio–percorso relativo di un tempo perduto

A metà marzo 2018, 25 Paesi del Continente Europeo (ENTSOE: European Network of Transmission System Operators for Electricity) soffrono una deviazione nel conteggio del tempo dovuta a un prepotente calo dell'energia elettrica necessaria alle centrali di controllo del blocco SMM, Serbia, Macedonia e Montenegro. L'orologio elettrico basato sulla standardizzazione delle frequenze è scosso durante settimane e registra un ritardo di 6 minuti. In un lavoro artistico diretto da Aksioma (Lubijana), Tao G. Vrhovec Sambolec riflette sulla relativizzazione del tempo evidenziando la deviazione temporale intercorsa durante il conflitto.

Il giorno in cui ho presentato la prima bozza di questo testo era il 25 marzo 2021, secondo il tempo ciclico del calendario Maya il 13.0.8.6.16: eccone una brevissima diagrammazione.

Cicli	Baktún	Katún	Tun	Uinal	K'in
Durata (giorni)	144.000	7200	360	20	1
25/03/2021	13	0	8	6	16

A quale tempo vogliamo dunque rivolgerci? A quale conteggio di riferimento adibiamo la posizione del nostro stare? Pur assumendo in prima persona lo stato malleabile della percezione temporale, ci affidiamo ai conteggi standardizzati per capirlo e capirci, talvolta con l'ambizione anche di controllarlo e controllarci.

Nell'introdurre *l'aspettualizzazione temporale* ciclica e circolare, subalterna rispetto alla versione lineare predominante, portiamo alla luce la necessità di assoggettare qualsiasi interpretazione della cultura ai processi di significazione sottostanti e vincolanti. A differenza di un approccio ontico o fenomenico, perciò, la semiotica non si occupa del *tempospazio* reale, ma della sua manifestazione linguistica adottata e proposta da specifici interpretanti, i quali abbracciano specifiche visioni prospettiche.

La prospettiva, in termini generici, sottolinea un certo distanziamento tra il s-oggetto d'interesse e il s-oggetto interessato: tale relazione può essere figurativizzata tra la dicotomia vuoto/pieno del divenire narrativo di un testo e l'alternarsi materico tangibile/intangibile la cui costruzione epistemica prevede, sempre, un allontanamento.

Tale scostamento non esclude, però, una possibile *interpenetrazione patemica*, un'*embriage* quasi metafisico, un prolungamento la cui convessità agevola invece l'abrogazione del distanziamento: è proprio la prospettiva che, anche in termini spaziali, consente la dinamizzazione topologica e la valorizzazione dell'aspetto *formante*.

La prospettiva endogena, *emica*, ha la tendenza ad assumere un carattere empatizzante e spugnoso, ricco di fibre invasive ed invadenti le cui diramazioni coabitano, sincrone, il contesto connotato. Esogena, *etica*, è qualsiasi operazione interpretativa proveniente da un percorso logico tendente ad un temperamento deduttivo e i cui filamenti diffusi si caricano di lungimiranza fatta di uno *spaziotempo altro*.

Corpo e ambiente instaurano un rapporto dialogico, *giassia* di assorbimento o emanazione, unitarietà o dualità, ma così come riferisce Fontanille (2008: 290) «local/global, unitario/multiple, direccional/no direccional son algunas de las categorias que podrian contribuir al redesplicgue esperado...». Nella semiotica del corpo sinestesico, effettivamente, si studiano i percorsi che intercorrono tra lo spazio circostante e quello percettivo intrinseco al sentire: è il risultato del sentire stesso che sfocia, poi, in segni e testi e ciò avviene a livello di corpo individuale e di corpo collettivo.

Merleau Ponty (2003) avvertirebbe, a partire dalla fenomenologia della percezione, una sorta di simultaneità tra l'intenzionalità dell'oggetto a conoscere ed il testimone conoscitore che, nel gesto ricettivo fatto di espressione linguistica e spaziale, al contempo crea e co-costruisce il rimando.

Il ridimensionamento di tale passaggio comporta un'avvicinamento prospettico verso l'endogenia: l'immersione o assorbimento, estrapolando le proprie radici dai connettori sintattici rettilinei, si evidenzia come entità paradigmatica. La *semiosfera immersa* definisce quindi i propri confini pertinentizzanti, ma necessita altresì uno sguardo esterno ed esogeno, uno sguardo insomma che problematizzi incessantemente il suo significare: il corpo ha bisogno di continui riferimenti ad una *struttura cronotopica mereologica*.

Cronotopo, letteralmente *tempospazio*, è stato utilizzato per la prima volta in campo umanistico-letterario da Michail Bajtín il quale lo descrive così:

Vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. Este término se utiliza en las ciencias matemáticas y ha sido introducido y fundamentado a través de la teoría de la relatividad (Einstein). A nosotros no nos interesa el sentido especial que tiene el término en la teoría de la relatividad; lo vamos a trasladar aquí, a la teoría de la literatura, casi como una metáfora (casi, pero no del todo); es importante para nosotros el hecho de que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio) (Bajtín, 1989: 237).

L'autore riprende evidentemente le teorie della relatività i cui fondamenti sembrerebbero abitare i metodi della fisica proposti da Albert Einstein e le scienziate/gli scienziati a lui contemporanee/i: nelle loro proposte risiede il tentativo di negare gli assolutismi e risaltare invece la duttilità in riferimento non solamente al posizionamento materico di un corpo nel tempospazio, ma anche all'azione descrittiva dello stesso fenomeno, dipendente appunto dal descrivente.

Every description of the scene of an event or of the position of an object in space is based on the specification of the point on a rigid body

(body of reference) with which that event or object coincides. This applies not only to scientific description, but also to everyday life. [...] This primitive method of place specification deals only with places on the surface of rigid bodies, and is dependent on the existence of points on this surface which are distinguishable from each other. But we can free ourselves from both of these limitations without altering the nature of our specification of position (Einstein, 2006: 10–11).

Con le nuove teorie si propone dunque una sorta di liberazione epistemica dal pensiero dominante, rigido e gerarchico, all'insegna di nuovi tentativi di consolidamento testuale in cui il sistema di coordinate tridimensionali si apre formalmente all'interazione dell'asse temporale, la cosiddetta quarta dimensione. La magnitudine, quindi la misurazione, viene validata dalla *virtualità potenzializzata* dell'atto osservativo e la transitorietà temporale sostiene la congiunzione plasmabile di un insieme di punti nello spazio: l'articolazione di questo spazio multidimensionale è resa intellegibile dall'incessante, seppur fuggevole, equilibrio stabilizzante nel tempo.

L'armonia, già dalla concezione pitagorica, designava il processo attraverso cui ci si univa all'Universo, o meglio, attraverso cui *l'Universo era connettibile* al fine di garantire la propria stabilità: il parallelismo e l'interazione tra corpo universale e corpo materico risale alle culture antiche. L'ampliamento del panorama agevola la digressione antropocentrica a favore di un posizionamento cosmogonico di maggior respiro: non ci interessa dunque il corpo del singolo individuo nello spazio culturale, ma *il mutuo posizionamento dei corpi viventi e non viventi nelle culture spaziali*.

Topology is about mutual positioning of points and figures and was, originally known as analysis situs. [...] While central projection is the geometry of places, the science of the mutual positioning of places in a space devoid of all metrics, in which central projection's points and lines at infinity have therefore become irrelevant (Marcussen, 2008: 36).

L'analisi cronotopica si occuperebbe quindi di studiare il posizionamento relativo di qualcosa rispetto a qualcos'altro per qualcuno in un certo tempo e spazio. Ma in questa nuova chiave in cui vige il

mutualismo, allora vi dev'essere sempre un ritorno, una controparte, un altro elemento referente dal quale decentrare, spazializzare, coordinare, proiettare, misurare.

Facendo un ulteriore passo, assistiamo ad una specie di *conversione eidetica* in cui la stabilizzazione non è solamente spazio/temporale, bensì energetica: in quanto relazionali, corpo e spazio, ambiente ed esseri, si figurano nell'interazione tra forze e sostanze, tra energie e materie.

En el encuentro de la energía y la materia se producen efectos a los que clásicamente se les ha llamado “formas”. En efecto, la materia opone su propia inercia, o su resistencia, y las fuerzas de excitación se combinan con las fuerzas de resistencia. [...] Entre el movimiento corporal que tropieza con la envoltura del mundo y el movimiento del mundo que tropieza con la envoltura corporal, el principio semiótico permanece constante [...] y es siempre el de la conversión eidética: la forma figurativa (*eidós*) resulta de la conversión de los límites o de los umbrales que se oponen a los flujos energéticos; en el punto en que dichos flujos se estabilizan, aparece la envoltura de una forma, comparable a la “película” que se genera por tensión superficial sobre una masa fluida estabilizada (Fontanille, 2008: 173).

Tale *conversazione eidetica* affiorata, emerge dunque da una formula corroborante caratterizzata da tempo, spazio ed energia: approfondiremo tale sincretismo attraverso il linguaggio del corpo e le categorie semiotiche dei sub-testi Lotmaniani, i contributi di Ugo Volli per la semiotica del teatro, quelli di Guido Ceronetti per la poetica e quelli di Andrea Balzola per ciò che concerne la sfera drammaturgica multimediale. Nello specifico faremo riferimento al teatro di figura sperimentale e all'uso trasfigurato del volto/corpo: il corpus di questo segmento è una produzione di Terra Galleggiante che si inserisce all'interno della XXVII ed. del Festival “Immagini dell'interno 2021” e si intitola “Volto di cenere e suono”.

3. Spazio teatro e forma corpo suono

Se un semiotico si fabbrica un testo per conto suo e poi lo analizza, al resto del mondo che importa? Sarebbe un gioco tautologico e fine a sé

stesso. Se si tratta invece di costruire un modello parziale o ideale, come sempre fanno le scienze naturali, si tratta di essere acutamente consapevoli di quel che si tralascia, e di porlo come limite esplicito alla validità delle conclusioni. [...] penso che si debba fare i conti con quegli oggetti sociali che chiamiamo testi, così come sono, limitandoci a ritagliarli onestamente secondo le linee di frattura che sono già designati in essi (Volli in di Tommaso, 2009: 4).

“Volto di cenere e suono”⁽²⁾ è una ricerca teatrale, ancora in atto, che sperimenta l’ibridazione tra lo spazio reale e immaginato, la multimedialità dell’unità sinestesica, il corpo e il volto come istanze *cronositate e coabitate*. In quanto testo da me scritto e stando ai suggerimenti di Ugo Volli si presenta come uno studio analitico e pragmatico, a priori carente che, pur non aspirando alla costituzione di nuovi modelli né assiomi, propone un’esercitazione di semiotica *applicata e implicata*: riferirsi all’implicazione oltre che all’applicazione valorizza il carattere edificante della disciplina, la quale non viene in questo caso, presa e superposta su oggetti di studio ma piuttosto, in quanto humus fondante, offre le proprie risorse nella costruzione di un s–oggetto il quale, a sua volta, costituisce un riflesso utile alla disciplina stessa per consolidarsi, ripensarsi e migliorarsi continuamente.

È una trilogia formalmente e sintatticamente scomponibile, ma ogni parte è, a livello profondo, sequenzialmente collegata alle altre. Si inserisce in un percorso intrinseco alla materia come elemento spaziale nel tempo, alla materializzazione e smaterializzazione come fattualità evenemenziali dimensionate, ma anche alla *liminalità* come zona di conflitto e creatività per l’interazione e integrazione tra *ipseità* e alterità: nel volto avvengono, contemporaneamente, questi tre fenomeni. Su suggestione e monitoraggio di Damiano Privitera, la sperimentazione e creazione è avvenuta all’interno del paradigma del Teatro di Figura, attualmente in rinascita sotto nuove vesti, dove — scrive il direttore del teatro sul “Manifesto dell’essere”, — «non siamo agitatori di marionette simulando(ci) ma assimilando(ci) [...] nella dissolvenza tra corpi, senza soluzione di continuità dove se è vero che si da vita, è anche vero che si diventa parte della materia morta».

Un termine a noi caro è quello di *corpo esteso*, introdotto da Angela Mengoni nell’articolo intitolato *In potentia: margini del figurativo e corpo*

(2) <https://bit.ly/3JCQChq>.

esteso e utilizzato nell'analisi di *Cremaster Cycle* dell'artista Matthew Barney. L'*eidòs* assume, attraverso l'adozione del corpo esteso, una sorta di sospensione indifferenziata della situazione in cui materie, corpo e ambiente (digitale e analogico), interagiscono mutuamente configurando nuovi canoni creativi ed interpretativi.

L'indifferenziazione, presente soprattutto nella prima parte della trilogia, verte ad annullare le categorizzazioni aprioristiche e propone, nella transitorietà del corpo esteso, la mediana soluzione assiologica di tali polarizzazioni: fronte/retro, alto/basso, uomo/donna, volto/testa.

Nella drammaturgia di "Volto di cenere e suono" si è pensato ad un'organizzazione del volto che prevede l'utilizzo di maschere con precise caratteristiche geometriche, ma è nell'uso e nella pratica che corpo e volto, costume e maschera, forma e figura, assumono un carattere vivo e creano una *situazione* particolare. L'ambiguità nella conformazione dello statuto semi-simbolico realizza una conversione eidetica parziale e, nel presentarsi malleabile e interattivo rispetto agli impulsi energetici di corpo e luci, di suoni e parole, diviene supporto potenziale in continuo divenire: «i "limiti" del figurativo — intesi come capacità di operare una distinzione tra formanti figurativi — sono momentaneamente sospesi» (Mengoni, 2012: 107).

Alcune istanze performative rendono agibile tale laboriosità: il travestimento, lo sdoppiamento, l'interposizione materica, la tematizzazione e, chiaramente, la collaborazione operativa tra i vari aspetti tecnici in questione.

A convertirsi *eideticamente* è il corpo drammaturgico il quale, nell'insieme, si incarica di costruire e trasmettere una *figuralità* materica ed energetica. Volto e corpo anch'essi si convogliano verso una ambiguità percettiva che, seppur testualizzata e delimitata, fluttua concomitante al fluttuare genealogico degli elementi trasfigurati.

Lontano dalla testualità tensiva in cui il divenire sequenziale è graduale e ordinato, ci rivolgiamo quindi ad una lettura figurale dell'avvenimento teatrale, del fenomeno scritto e raccontato, della *cronotopicità* multilaterale: nella *figuratività* l'interposizione di forma e contenuto, aspettativa e valorizzazione, è ricorrente; nell'*astrattività* è invece ricorsivo il dinamismo linguistico che si avvale dell'inconformità nei confronti di gerarchie nette e dicotomie distanti e che detona quindi variabili, spesso risultanti da logiche abduitive, impensabili in fase ipotetica.

Vi è un'ulteriore opzione, consona a queste riflessioni metasemiologiche e metateatrali, ed è la *figuralità* come quel frangente ibrido, parte del continuum contenutistico ed espressivo in cui la riproduzione simbiotica tra attesa e volontà diventa fragile: l'immediatezza del riconoscimento è continuamente filtrata, problematizzata, *avvolta*, lontanamente suggerita e mai confermata. Il significato del contenuto tematico si integra con la parola parlante, il corpo movente, l'udito ascoltante, l'alterità presente.

La funzione del corpo nella memoria può essere compresa solo se la memoria non è la coscienza costituente del passato, ma uno sforzo per riaprire il tempo a partire dalle implicazioni del presente, e se il corpo, essendo il nostro mezzo permanente per "assumere atteggiamenti" e per fabbricarci così degli pseudo-presenti, è il mezzo della nostra comunicazione sia con il tempo che con lo spazio (Merleau-Ponty M., 2003).

Tempi passati e futuri risultano quindi coesistenti alle implicazioni vissute dai corpi presenti che a loro volta concentrano, nello spazio occupato, possibilità verosimili. Il conteggio temporale scorre, ma una specie di sospensione incoativa e paradossale occupa lo spazio dell'Arte.

Dal punto di vista della scrittura drammaturgica, inoltre, sono previsti altri rimandi cronotopici, soprattutto nel teatro multimediale: esso costituisce infatti, non solo una sintesi delle arti (spaziali e temporali), ma anche una nuova estetica. Il percorso è minuziosamente raccontato nel testo di Balzola (2004) che, esponendo e ordinando numerosissimi casi studio, esplora il divenire rivoluzionario aggregato di arte, comunicazione e tecnica: innanzitutto la riproducibilità tecnica, poi la trasmissione della stessa a distanza in diretta ed infine la "sintesi digitale connettiva". L'innovazione multimediale, dunque, è ampliata grazie al contributo della tecnologia digitale, ma avviene soprattutto in seno alle nuove modalità con cui i media si relazionano sia agli oggetti-soggetti, sia ai propri statuti.

Se fare arte significa oggi interrogare creativamente le modalità di comunicazione e di espressione del medium, lo spostamento di attenzione



Figure 1. A, B, C. Fotogrammi rappresentativi di *Asmitā* (A), *Pratiak cetanā* (B), *Vāsāna* (C).

dall'oggetto al medium presuppone anche uno spostamento dall'opera al processo creativo. “Un orientamento questo, analogo e parallelo allo spostamento dell'attenzione scientifica dall'oggettività del fenomeno alla soggettività dell'osservatore e quindi alla relazione tra fenomeno e osservatore (Balzola, 2004: 111–12).

In questo senso, tempi e spazi (transmediali) non si circoscrivono al corpo attoriale performando con un pubblico presente e sincrono, ma espandono le proprie periferie innalzando il livello di inclusione di altri tempi, di altri spazi.

Ognuna delle tre parti costitutive di “Volto di cenere e suono” sviluppa al suo interno una specificità tematica (A, B, C) e performativa (i cui elementi sono sintetizzati in diagramma).

Iniziamo da quella tematica:

- A. Asmitā: Veicolo di Corpo esteso
- B. Pratiak cetanā: Opacità e soglia
- C. Vāsanā: Intersuono di ripresa

I titoli delle tre parti, fulcro isotopico intorno al quale è costruita la concettualizzazione della *messa in scena*, includono termini in lingua sanscrita di cui vengono qui forniti alcuni chiarimenti:

A. «Il termine sanscrito asmitā deriva da asmi, che letteralmente significa “io sono”. Io sono, o egoità, rappresenta la pura consapevolezza dell'auto-esistenza, ed è pertanto l'espressione, [...] della coscienza pura» (Taimni 1970: 139). L'io, entità necessaria per affermare la vita, è solito identificarsi con tutti i tipi di veicoli della quotidianità, siano essi materia vivente (per esempio il corpo) o ruoli e funzioni, che fungono da illusione e progressivo distacco dalla *natura originaria*. Qui avviene la dichiarazione estremizzata ed identificata con la magnitudine tangibile, col senso di “presa” spesso associato all'*ipseità* continuamente desiderante. Il veicolo del corpo esteso, che raggiunge ed origina pezzi di nuove vite metaforiche e plastiche (tra cui una *marionetta a corpo*), è avvolto da una tunica maestosa e doppia maschera: asmitā, pura coscienza, è spesso sopraffatta dal senso egoico affermativo e sanzionatore.

B. Pratiak cetanā: può esser considerata la coscienza che attinge all'interno, in opposizione alla coscienza che per affermarsi, ribadendo

a sé stessa la propria negazione, protende verso l'esterno (parāṅga). Il campo di analisi e sperimentazione di questa parte, è relazionato al lavoro semiotico sul corpo di Jacques Fontanille che ci ha portato alla distinzione tra il corpo proprio (identità) e il corpo altro (alterità):

Existe, de una parte, aquello que es sentido como propio (el Sí) y, de otra parte, aquello que es sentido como otro (el mundo para Sí); la construcción de un Sí pasa entonces por la delimitación de una frontera (la envoltura). El cuerpo de Sí es el cuerpo propio mínimo, delimitado por una envoltura. [...] La envoltura del Sí tiene ahora dos caras: una cara que da al mundo exterior y otra que da a un espacio interno, y, según los casos, autoriza o no autoriza la comunicación entre esos dos espacios. [...] El campo interno, interiorizando y desplegando las experiencias de contacto (táctil, olfativo, gustativo), diseña un “teatro interno” del cuerpo, el teatro de una secuencia espacio-temporal y actuarial (Fontanille, 2008: 151-152).

L'avvolgimento (*envoltura*), composto stratificante in successione, è ciò che facilita la distinzione tra l'esterocezione e l'interocezione: questo percorso agevola lo sviluppo attoriale del corpo, dell'attante in azione e delle forze che lo abitano. Le estensioni corporali interne ed esterne, dialogano e co-costruiscono continuamente la *dimensionalità* metamorfica e metaforica delle proprie frontiere, forze, auree ed energie.

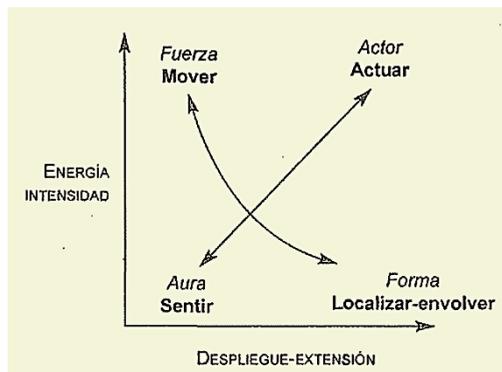


Figura 2. Fontanille (157) *Modos y campos de lo sensible*. Diagramma da libro digitale.

C. *Vāsanā*: sono le impressioni latenti e, parafrasando Squarcini (2019) costituiscono uno dei modi di operare tracce, conciliate sia dalle circostanze di nascita, luogo e tempo, sia dalla memoria (sovvenimento mnemonico, *smṛiti*) che dalle pulsioni residuali (*samskāra*). Le impressioni latenti sono anche «aggregate assieme dalle [interazioni tra] cause (*hetu*), frutti (*phala*), sostrati (*āśraya*) e supporti [oggettuali] (*ālambana*)» (Squarcini, 2019: 40) Suono e cenere intervengono a sublimare e trasformare *alchemicamente* le tracce accumulate.

Questi assi tematici vengono elaborati *nella scena*, dal punto di vista allegorico e plastico, grazie all'utilizzo di varie risorse, ordinate nel seguente diagramma:

Manifestazioni/ Risorse	A.	B.	C.
Focus palco	Centrale (C)	Sinistra (S)	Destra (D)
Elementi scena	Piedistallo	Teca	Violoncello
Abbigliamento	Saio e turbante	Lungo lino	Lungo lino
Volto	Doppia maschera (fronte/retro)	2 maschere	1 maschera + volto nudo
Luci	Proiezione C Img. fissa S Oculata D	Oculata S + Proiezione S Oculata D	Oculata C Proiezione S Oculata D
Movimenti	Lenti crescendo e decrescendo. Dettati da saio e marionetta	Alternati in velocità e intensità	Sinestesici
Suono	Bordone <i>Sruti</i> Voce analogica Interposizione suono/parola	Bordone <i>Sruti</i> Rumore di contatto	Bordone <i>Sruti</i> Violoncello di contatto
Elementi	Marionetta Estensione	Vapore acqueo	Cenere

La conversazione eidetica che mira a sgretolare le consuetudini della figura stessa, sperimentare i limiti e sedimentarsi in nuovi canali connettivi e astratti, avviene nel riconoscimento parziale dell'espressione che sfugge e qui sfiora, senza risiedere del tutto, le certezze archetipiche ed i formanti solidificati.

L'attuazione e il sentire, ai due estremi di una continuità timica, si intersecano con le sostanze protese all'avvolgimento e al movimento, la forma e

la forza: sul sistema di riferimento cartesiano, questi caratteri del corpo in quanto *sostrato materico* si orientano su due assi, quello dell'estensione e dello spiegamento da una parte e quello dell'intensità e dell'energia dall'altra.

Secondo Iuri Lotman (1998) i testi della cultura possono stratificarsi in due specie di subtesti: quelli che, immobili, caratterizzano la struttura del mondo e ne spiegano l'organizzazione e quelli che, dinamici, caratterizzano il luogo che li circonda, la posizione e l'attività, scomponendosi in situazioni e raccontando le modalità e motivazioni di tale conformazione.

La trilogia, intrinsecamente dinamica e cambiante, si avvale di una struttura profonda fissa: l'immobilità qui proposta è infatti uno stato transitorio, seppur effimero e passeggero, di un equilibrio stabilizzante. La configurazione è ondivaga, oscilla nel cronotopo semi-perentorio ed energicamente *co-abita* i punti fermi e le linee connettive rovesciandosi, ribaltandosi, figurandosi ed astraendosi. Come performance artistica e rappresentazione di teatro diffuso, come insieme di pezzi modellanti e mai replicati, si spiega come epifenomeno di un'ampia congiuntura interspaziale.

Nell'incorporare il diagramma su *i modi e il campo del sensibile* risiede un tentativo di scremare le forme e i movimenti alla ricerca di una *modalizzazione* mirata e, sul divenire della terza parte, l'avvento del corpo movente viene processato dall'effetto della cenere neutralizzante e dalla realizzazione monofonica catalizzatrice e unificatrice dei sensi meditativi attraverso la profusione del bordone emanato dal violoncello. In una sorta di addormentamento cosciente delle quattro formule modellizzanti atte al *volere, potere, sapere, fare*, il corpo, nel quale esse risiedono, compie un passaggio appacificante in una stasi sensoriale sospesa, in una specie di equanimità soggiacente.

Volto:

rivolgi altro da te,
 il complemento di orifizio perduto
 colmo di paura che poi, calmo, si ferma.
 Creta di vulcano, voce di tuono
 canto di vasto e vicino involucro di vento.
 Sopra scaffali di un mulino in movimento,
 sei marionetta di legno e fuoco di venere

che riporta su ossa la carne incollata con caustica e cemento.
 Rimani in vita e ti sciogli in sostanza sprovvista,
 vorace di vissuti sottosuolo.
 Sigillo sospeso, schermato, saziato
 ti riprendi poi nel profumo in attesa del risveglio,
 nella perpetua permanenza senza parole.
 Rispecchiati, intravedi altri volti rifratti e raffinati e
 vi riconoscete: sfiorite le articolazioni primordiali,
 previsione di attesa e rumore,
 materia tra le ere geologiche congelate,
 corpi di cenere e suono.

Riferimenti bibliografici

- ARTAUD A. (2003) [1976] *L'arte e la morte*, Pasko S. (a cura di), Il nuovo melangolo, Genova.
- BAJTÍN M. (1989) [1975] *Teoría y estética de la novela*, Kriokova H., Cazcarra V. (trans.) Taurus Humanidades, Madrid.
- BALZOLA A., MONTEVERDI A.M. (2011 dig.) [2004] *Le arti multimedia digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Garzanti, Milano.
- BELTING H. (2014) *Facce: una storia del volto*, Carocci, Roma.
- CALVINO I. (1988) *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano.
- CERONETTI G. (2010) [1979] *Il silenzio del corpo. Materiali per studio di medicina*, Adelphi Edizioni, Milano.
- DELEUZE G., GUATTARI F. (2004) [1988] *Mil mesetas* (Vázquez Pérez J. trans) Pre-textos, Valencia.
- DI TOMMASO L. (2009) "Il problema del teatro è l'enunciazione". *Intervista a Ugo Volli sulla semiotica teatrale*. Versione Web Open Access.
- EINSTEIN A. (2006) [1920] *Relativity. The Special and the General Theory*, Penguin, New York.
- FONTANILLE J. (2008) *Soma y sema: figuras semióticas del cuerpo*, Fondo editorial Universidad de Lima, Lima.
- GREEN B. (2004) *The fabric of cosmos: space, time and the texture of reality*, Alfred A. Knopf (Borzoi book), New York.

- LOTMAN J.M. (1998) *La semiosfera II, Semiotica de la cultura y del texto*, Cátedra, Madrid.
- MARCUSSEN L. (2008) *The architecture of space. The space of architecture. A historical survey*. Ed. Amundsen, M. Copenhagen, Lars Marcussen and The Danish Architectural Press.
- MATURANA H., VARELA F. (1984) *L'albero della conoscenza*, Garzanti, Milano.
- MENGGONI A. (2012) *In potentia: margini del figurativo e corpo esteso*, in Polacci F. (ed.) *Ai margini del figurativo*, Protagòn, Siena.
- MERLEAU-PONTY M. (2003) [1945] *Fenomenologia della percezione* (Bonomi A. trad.), Bompiani, Milano.
- OBRASZOV S. (1956) *Il mestiere di burattinaio*, Laterza, Bari.
- PEREC G. (2016, I ed. digitale) [1974] *Specie di spazi*, (Delbano R. trad.) Bollati Boringhieri, Torino.
- SINHA C., DA SILVA SINHA V., ZINKEN J., SAMPAIO W. (2016), *When time is not space. The social and linguistic construction of time intervals and temporal event relations in an Amazonian culture*, in Lewandowska-Tomaszyk B. (ed.) *Conceptualization of Time*, John Benjamins Publishing Company.
- Squarcini F. (2019) [2015] *Patañjali Yogasūtra*, Einaudi, Torino.
- STAN Z. LI, ANIL K.J. (eds) (2005) *Handbook of Face recognition*, Springer.
- STANISLAW L. (2003) (Dzienniki G., Original version, 1957) *Diarios de las estrellas*, Edhasa, Barcelona.
- TAIMNI I.K. (1970) [1961] *La scienza dello yoga* (Pedio R. trad.) Ubaldini, Roma.
- TURNER V. (1986) *Dal rito al teatro*, il Mulino, Bologna.