

Il potere dello sguardo, lo sguardo del potere

Luigi Allegri

Nelle note all'edizione 2009 per Rizzoli dei *Drammi moderni* di Ibsen, Roberto Alonge commenta come «eccezionale pagina di erotismo, con note anche morbose» la scena del terzo atto di *Casa di bambola*, in cui Nora e Torvald tornano a casa dopo la festa di Natale nella quale Nora ha ballato la tarantella sotto gli occhi ammirati degli altri ospiti. Perché erotismo (quanto al morboso e al «malsano» evocato appena sotto eviterei di pronunciarmi perché mi manca, qui come altrove, la nozione di sanità)? Perché in questa scena Alonge intravede chiaramente – e giustamente, a mio avviso – il dispiegarsi di un gioco erotico, forse anche spesso ripetuto, all'interno della coppia. Scrive Alonge: «Torvald, per entrare in contatto con Nora, ha bisogno di inserirla in un triangolo malsano, in cui il terzo vertice è rappresentato *dallo sguardo dell'altro* (di Rank o – nella scena del ballo mascherato – di tutti i maschi che guardano eccitati la danza *troppo realistica* di Nora). È come dire che in fondo Torvald *si eccita osservando l'eccitazione degli altri maschi per sua moglie*» (qui, come sotto, tutti i corsivi sono nel testo).

Alonge incanala poi queste osservazioni in direzioni che pure condivido ma che mi sembrano meno pertinenti rispetto a queste premesse. Una è quella della «esaltazione borghese della *proprietà privata*, del *possesso*» della moglie da parte di Torvald. L'altra è quella che passa attraverso «una *scena allargata*, Nora all'interno di un quadro più vasto di sguardi, e Torvald che finge di non avere rapporti con Nora, per lasciarla sola alla brama degli altri maschi», per arrivare alla nostalgia del «piacere della prima notte di nozze» vissuta quasi come uno «stupro coniugale». Come premessa al breve percorso che voglio intraprendere sul potere dello sguardo, mi fermerei alla prima parte del discorso di Alonge, a quel gioco di sguardi e alle condizioni di dominio/sottomissione che attraverso quegli sguardi si possono leggere.

Certo, Torvald costringe Nora a comporre una scena, ora e chissà quante altre volte in passato. E già in questo si manifestano le rispettive posizioni di dominio e

di subalternità, perché quella scena è fatta per compiacere il desiderio di lui: «C'è una *violenza dello sguardo* che Nora percepisce e cui tenta di ribellarsi ('Non mi guardare così, Torvald!')», scrive ancora Alonge. Ma quando Torvald inserisce la moglie in quella che Alonge chiama una «scena allargata», sottoponendola allo sguardo di altri, la funzione dello sguardo come strumento di potere si moltiplica. Non solo perché, come scrive Alonge, il marito «gode narcisisticamente di essere *invidiato* per il suo monopolio delle grazie di Nora», ma proprio perché in quella situazione può mettere a confronto la potenza del suo sguardo con l'impotenza dello sguardo degli altri. Proprio perché la scena è stata costruita in funzione dello sguardo di Torvald, gli sguardi degli altri, per quanto possano godere della visione di Nora, non hanno alcun potere su di lei, perché sono essi stessi parte della scena e i loro sono *sguardi impotenti*. Torvald non guarda tanto Nora quanto proprio questi sguardi *altri*, per contrapporre la loro impotenza all'unico *sguardo potente*, il suo, una sorta di *Ur-sguardo* che sta fuori dalla scena e tutto guarda, preordina e controlla.

Lo sguardo come strumento di potere è infatti sempre quello di chi sta fuori dalla scena, quello per il quale la scena è stata montata. E inversamente, chi è oggetto di questo sguardo potente si trova in una situazione di subalternità e, se è cosciente dello sguardo, in una condizione di disagio. Se è cosciente dello sguardo: cosa che non avviene in questo caso, perché gli altri ospiti della festa, nell'illusione che tutti gli sguardi siano puntati su Nora, apparentemente unica protagonista della scena, non si rendono conto di essere essi stessi parte di quella scena allargata di cui l'unico spettatore-dominatore è Torvald, sorta di *spectator* ideale, parente stretto dell'occhio del Principe rinascimentale, che esercita il suo potere in una direzione erotica anziché politica.

Ma proviamo a partire da più lontano, da considerazioni di carattere generale che riguardano appunto il rapporto che si stabilisce tra lo sguardo e chi è cosciente di essere guardato. Perché, ad esempio, molti di noi arrossiscono quando si sentono osservati? Perché avvertiamo imbarazzo e fastidio quando qualcuno ci scruta con intensità? Perché, quando ci accorgiamo di essere inquadrati dall'occhio di una telecamera, il nostro corpo si irrigidisce in atteggiamenti di innaturale naturalezza? Forse perché, come scrive splendidamente Heinrich von Kleist nel magistrale saggio *Il teatro delle marionette*, lo sguardo dell'altro produce una artificiale affettazione che è sintomo di disagio? Forse perché chi si sente indagato dallo sguardo altrui si sente, ed effettivamente si trova, in una situazione di inferiorità rispetto a chi guarda? Forse perché sul filo dello sguardo corre un sottile gioco di potere, che instaura un rapporto di dominio/subalternità? E se è così, da dove viene questa sorta di ossessione dello sguardo come strumento di potere da un lato e di sottomissione e di castigo dall'altro?

Troppe domande. Proviamo a dare qualche risposta. E partiamo dall'inizio, ossia da quando la cultura cristiana sulla via di un'egemonia ideologica destinata a divenire totalizzante comincia a porsi il problema del rapporto dell'uomo col mondo attraverso lo sguardo. In un generale contesto di pensiero in cui il guardare è

comunque considerato un'attività sospetta e pericolosa perché, come scrive san Girolamo (*Adversus Iovinianum*, 2, 8), «la libertà dell'anima è catturata attraverso le finestre degli occhi» quando si è attratti dagli spettacoli o dalle forme delle donne, irrompe perentoria una formulazione, quasi del tutto acontestuale, di Tertulliano nel *De spectaculis* (20, 4).

L'autore, in questo intervento che di fatto inaugura (siamo nello snodo tra II e III secolo) la campagna cristiana contro ogni forma di spettacolo, sta dunque svolgendo la propria requisitoria quando risponde all'obiezione di un amante degli spettacoli, secondo cui «il Sole, anzi Dio stesso guarda dal cielo e non si contamina». Magari Dio «non vedesse le malefatte degli uomini», risponde Tertulliano, perché così «scamperemmo tutti al suo giudizio». Come a dire che solo Dio, come *spectator mundi*, tutto vede e attraverso questo sguardo tutto giudica, secondo un'immagine di derivazione stoica che già si trova in Seneca (*Stoicorum Veterum Fragmenta*, 2, 1065). E dunque, conclude Tertulliano con una splendida e definitiva immagine, «metti a confronto, o mortale, l'accusato e il giudice: l'accusato che è tale perché è visto; il giudice, invece, che è tale perché vede». Ecco fondato, per via di riflessione teologica, il principio dello sguardo come strumento di potere e di sotto-missione gerarchica.

Dunque chi guarda è titolare del potere di giudicare e chi è guardato è sottoposto con ciò stesso al giudizio. E il giudizio può trasformarsi facilmente in condanna e in colpa da espiare. C'è un testo medievale che risulta molto interessante a questo proposito, *La visione di Thurkill*, attribuibile probabilmente a Ralph (Radulphus), abate di Coggeshall, pubblicato nella versione latina da Paul Gerhard Schmidt nel 1978. Il testo, del 1206, nel quale qualcuno ha voluto vedere addirittura una delle fonti della *Commedia* dantesca, racconta di un contadino inglese, Thurkill appunto, che nel corso di un pellegrinaggio verso Santiago di Compostela ha una visione che lo fa viaggiare nell'aldilà. Si tratta di un testo molto curioso, proprio perché, nel contesto di una cultura cristiana che aborre e condanna lo spettacolo, utilizza proprio il modello teatrale per illustrare le pene inflitte ai dannati, in un paragrafo dal titolo appunto di *De theatri ludo demonum et cruciatu animarum*. Quello che viene presentato è infatti un vero e proprio spettacolo teatrale, descritto con termini non equivoci: *spectaculum, in theatri ludibrio, ad scenam*. Ci sono dunque tutta una serie di aree centrali (*multe platee*) con sedili di ferro arroventati, sui quali i condannati subiscono atroci torture, mentre tutt'intorno, in circolo, i demoni assistono comodamente seduti a questo spettacolo (*spectaculum*). I visitatori esterni non possono naturalmente essere ammessi a questo cerchio demoniaco, ma possono guardare da lontano, dietro un muro alto cinque piedi.

Già sono di grande rilevanza, per lo storico dello spettacolo, sia l'uso inconsuetto di termini di ambito teatrale sia la forma dello spazio, che disegna una struttura a pianta centrale che appartiene alla tradizione inglese del teatro religioso medievale. Ma lo straordinario interesse di questo testo sta soprattutto altrove, nella descrizione dei gesti e degli atteggiamenti che i dannati sono obbligati a compiere sotto lo sguardo dei demoni: il condannato – ordina il *princeps* dei demoni – *ludat*

coram nobis. Lo spettacolo offerto ai demoni consiste nella ripetizione in eterno del comportamento peccaminoso che lo ha portato alla dannazione: *coactus est gestus et modum vite transacte representando replicare*. Così l'uomo orgoglioso compie i suoi gesti *ultra modo superbientis*, i contadini infedeli rappresentano (*representant*) il gesto di arare indebitamente la terra del padrone, gli adulteri portati *ad scenam* sono fissati nei loro gesti impudichi e nei movimenti del sesso (*venereos motus*). La cosa più sorprendente, tuttavia, è che i demoni partecipano attivamente, come spettatori divertiti (*quasi ad letum spectaculum*), con incitazioni, ironiche sollecitazioni, risate di scherno (*cachinnantes*), manifestando una situazione di dominio psicologico ed esistenziale nei confronti dei dannati.

Come a dire: la pena maggiore non sta tanto nei sedili infuocati e nei tormenti fisici cui i dannati sono sottomessi, quanto piuttosto nella degradazione di dare spettacolo di sé, di compiere gesti infamanti sotto gli occhi di soggetti già di per sé degradati come i demoni. La pena è scoprirsi indifesi e impotenti sotto uno sguardo urticante che si trasforma con ciò stesso in strumento di potere e di tormento. In questo caso lo sguardo come strumento di potere è fondato per via di esemplificazione allegorica.

In altri casi, lo sguardo come strumento di potere è fondato per via geometrica e socio-politica. Agli storici del teatro, ad esempio, è ben noto il meccanismo di potere che sta alla base della costituzione dello spazio "all'italiana", con l'occhio del Principe che è all'origine e alla fine della costruzione prospettica di una scena strutturata a partire dal suo "punto di vista" e destinata a rappresentarsi a lui solo nella sua forma perfetta. L'occhio del Principe domina dunque la scena col potere del suo sguardo *assoluto*, l'unico a cui rispondano correttamente le linee della prospettiva e quindi l'unico che tutto vede perfettamente e tutto giudica, divenendo con ciò lo *spectator* ideale che si sostituisce in questo contesto allo sguardo di Dio. Ed è sempre da questo sguardo che si determina la gerarchizzazione del pubblico che assiste allo spettacolo, perché più ci si allontana dal punto in cui si colloca l'occhio del Principe più la visione della scena è imperfetta o, detto al contrario, più la visione è imperfetta più significa che si è distanti dal centro del Potere. Un potere che sta simbolicamente nella visione di uno sguardo che non subisce alcun condizionamento e in favore del quale si costruisce sia l'impianto scenico che la struttura gerarchica della sala.

Nel teatro moderno e contemporaneo, soprattutto intorno allo snodo cruciale tra Ottocento e Novecento, quando il confronto è tra anime e caratteri, lo sguardo come strumento di potere si fonda poi in maniera specifica per via di dominazione psicologica. Il caso esemplare, su cui mi è già capitato di riflettere, è quello del primo testo dello straordinario dittico di Frank Wedekind su Lulu, *Lo spirito della terra*, il cui terzo atto, dopo le varie vicende e gli ammazzamenti degli atti precedenti, si svolge tutto nel camerino del teatro in cui Lulu è finita a fare la ballerina. Il suo pigmalione e amante Schön è venuto a teatro con la giovane fidanzata con cui è intenzionato a sposarsi solo otto giorni dopo. Una fanciulla che viene descritta come una sorta di esatto opposto di Lulu, pura e di buona famiglia. Quan-

do vede i due fidanzati in uno dei palchi del teatro, Lulu sviene in scena e viene riportata in camerino. Qui ha una reazione violenta e si rifiuta di tornare in scena, proprio per non danzare davanti alla fanciulla. «Tu danzerai, come è vero che mi sono assunto la responsabilità di te!», l'ammonisce Schön. E lei: «Davanti alla vostra fidanzata?». Come a dire: mai!

E perché mai Lulu, che pure ama esibirsi e dall'esibizione trae piacere, non vuole ora danzare davanti a questa fanciulla? Certo non può essere il pudore a fermarla. E neppure basta la giustificazione di un pur comprensibile attacco di gelosia. La questione essenziale è appunto quella che Lulu stessa sottolinea con violenza: portando la sua fidanzata a teatro, Schön ha costretto Lulu a danzare anche e soprattutto davanti a lei. Nella naturale competizione tra due donne che si contendono il medesimo uomo, danzare davanti alla fanciulla equivale per Lulu a collocarsi in una posizione di svantaggio. Come se, in questa situazione, ballare di fronte a qualcuno significasse mettersi in una posizione di subordinazione e quasi di degradazione.

L'anomalo e per certi versi eccessivo comportamento di Lulu ci autorizza dunque a pensare che, di fronte alla giovane e pura fidanzata di Schön, Lulu si senta scoperta, nuda, di una nudità che non è seduttiva ma umiliante. La questione è qui. Finché Lulu balla inebriata e quasi innamorata della propria bellezza, risponde a logiche che le appartengono, si sente forte perché conduce lei il gioco. Lo sguardo degli spettatori, a sua volta inebriato e sedotto, non è che la proiezione di questa immagine di sé che Lulu regala prima di tutto a se stessa. Altra cosa è se Lulu danza, o deve danzare, non rispondendo più a se stessa ma a un occhio che guarda, specifico e determinato. Di fronte a una fanciulla impermeabile alla sua seduzione, che la guarda dall'alto di una superiorità morale, peraltro presunta, allora si sente debole, collocata in una sgradevole situazione di inferiorità, perché a condurre il gioco non è più lei ma chi la guarda. E mentre danzare volontariamente di fronte a spettatori da cui si raccolgono «applausi fragorosi» è esaltante, danzare per costrizione di fronte a un "nemico" è umiliante. Questo ci dice la reazione di Lulu. E lo dice bene lei stessa, appena resta sola con Schön: «Fate bene a mostrarmi qual è il mio posto. Non potevate farlo meglio che facendomi ballare la skirt-dance davanti alla vostra fidanzata...».

In un caso come questo il meccanismo è sottile e, proprio per questo, esemplare. Adelaide, la fidanzata di Schön, è del tutto ignara del potere del suo sguardo e della situazione di subalternità in cui colloca Lulu solo guardandola. Il suo sguardo funziona come l'occhio della telecamera che, pur senza la volontà di farlo, irrigidisce il corpo nel disagio. Ma è Lulu che, proprio perché conosce perfettamente il meccanismo, reagisce violentemente alla proposta di danzare davanti alla fanciulla. Il potere dello sguardo è per lei un fenomeno tanto evidente che nella resa dei conti con Schön del finale d'atto ne enuncia con chiarezza il funzionamento: «Se la sposate, lei, nel suo dolore infantile, ballerà davanti a me invece che io davanti a lei», volendo intendere che Schön, anche sposato, sarebbe sempre in suo potere, e dunque la moglie sarebbe ridicolizzata dalla situazione. Così che, quando compila sotto dettatura la lettera d'addio alla fidanzata, Schön è costretto a scri-

vere: «Vi scrivo a fianco [come a dire ‘sotto gli occhi’] della donna che mi domina». Il dominio è di chi guarda, il disagio e la sofferenza sono di chi è guardato: «Adesso... segue... il supplizio».

Al dominio dello sguardo, però, ci si può anche consapevolmente sottrarre. Torniamo allora ad un altro dei temi cari ad Alonge, a Pirandello in questo caso. Parliamo di quella sorta di assedio da parte dei notabili e dei pettegoli del «capoluogo di provincia» nel quale è ambientato *Così è (se vi pare)* nei confronti di quella famiglia, oggettivamente un po' strana, che vi è da poco venuta ad abitare. C'è una evidente connotazione *spettacolare* nel modo in cui questa gente osserva e scruta i vari componenti della famiglia. Non può essere un caso ad esempio la reiterazione quasi con le medesime parole con cui il Consigliere Agazzi invita tutti a stare seduti in occasione delle visite di questi nuovi venuti: «Seduti, seduti. Bisogna star seduti» (I, 4), quando è annunciata per la prima volta la signora Frola; «Sedete, sedete. Bisogna star seduti» (I, 5), quando è annunciato il signor Ponza; «Ma seduti, seduti. Bisogna star seduti» (I, 6), quando torna la signora Frola. Seduti, come a teatro, come davanti a uno spettacolo. Che è del resto quello che esplicita Laudisi quando espone alla signora Cini i termini della situazione che è stata preparata per cercare di venire a capo del mistero, con la convocazione sia del signor Ponza che della signora Frola: «Ma poi, tutti e due qua, uno di fronte all'altro; e nojaltri, attorno, a vedere e sentire. Un'idea grande!» (II, 4). E anche lo stesso Ponza, dopo la furiosa scenata con la signora Frola, nel finale del secondo atto si ricompone e si scusa di «questo triste spettacolo che ho dovuto dar loro», rilanciando il tema realtà/finzione, verità/menzogna che è uno dei cardini di questo testo.

Lo sguardo della comunità dei notabili e dei pettegoli vorrebbe dunque essere uno sguardo dominante, capace di costringere chi è oggetto di questa attenzione quasi ossessiva a disvelarsi, a denudarsi simbolicamente dei veli che questa famiglia interpone tra sé e la comunità. Ma il disvelamento non c'è, perché la famiglia si sottrae allo sguardo e all'indagine, dispiega cortine fumogene, mette in campo il tema della pazzia e del riserbo che le si deve e addirittura annuncia che se ne andrà dalla città. Sguardo *impotente*, allora, quello del Consigliere Agazzi e dei suoi sodali. Perché la *scena* che si ostinano a voler apparecchiare non appartiene a loro, non si dà in loro favore e anzi a quella scena i protagonisti si negano e si ribellano. Questi cittadini dabbene che si siedono per ammirare uno spettacolo al quale ritengono di avere diritto in realtà non sono che dei *voyeurs*, che gettano su quella scena uno sguardo miope e impotente. L'unico sguardo *potente* è semmai quello di Laudisi, l'unico che si colloca fuori dalla scena e, come il Torvald di *Casa di bambola*, guarda lo sguardo impotente degli altri sull'oggetto del loro desiderio. In quel caso Torvald ne traeva un gusto erotico, qui Laudisi ne trae un compiacimento intellettuale.

La riprova di questo meccanismo di frustrazione della pretesa potenza dello sguardo è nel finale della *pièce*, quando compare la signora Ponza, figura enigmatica che dovrebbe risolvere definitivamente il mistero e che invece lo rende ancora più oscuro (al netto di interpretazioni più profonde, che potrebbero rendere tut-

to più chiaro: ma questa è un'altra storia). La donna, che dovrebbe chiarire la propria identità, dichiarandosi come figlia della signora Frola e dunque prima moglie del signor Ponza oppure come seconda moglie, sposata dal signor Ponza dopo la morte della prima, non si qualifica e pronuncia la famosa battuta «Per me, io sono colei che mi si crede». La curiosità morbosa degli indagatori rimane delusa dalla *opacità* della risposta, che il loro sguardo non riesce ad attraversare. Ma c'è qualcosa di più a rafforzare questo meccanismo. La signora Ponza è sconosciuta a tutti in città, sia per la sua identità che per le sue fattezze, e dunque potrebbe tranquillamente presentarsi a viso scoperto, senza per questo svelare il proprio mistero. Mentre invece si presenta «impenetrabile», in gramaglie e «col volto nascosto da un fitto velo nero». Presentandosi col viso «nascosto», si nega definitivamente non solo ad una identificazione anagrafica ma anche e soprattutto allo sguardo di chi sperava per questa via di svelarne il mistero, collocandosi dunque in una posizione di forza. La sconfitta, l'impotenza dello sguardo degli inquisitori è invece totale. L'oggetto sfugge, si nega, si rende opaco e «impenetrabile», annebbiando lo sguardo altrui.

Il potere dello sguardo si esercita solo se a questo sguardo ci si sottomette. Come l'accusato di Tertulliano al giudice, come i dannati della *Visione di Thurkill* ai demoni, come la scena all'occhio del Principe, come Nora e gli altri uomini all'*Ursguardo* di Torvald, come Schön al definitivo trionfo di Lulu, come anche il ragazzo di cui parla Kleist nel testo sulle marionette, che consapevolmente e pervicacemente replica enne volte quel gesto originariamente pieno di grazia e che nella ripetizione in favore dello sguardo del narratore diviene goffo e sgraziato. Come nelle molteplici metafore del *Grande Fratello* nate da Orwell. Se ci si sottrae allo sguardo, come Lulu che si rifiuta di danzare davanti alla fidanzata di Schön o come l'anomala famiglia del *Così è (se vi pare)*, lo sguardo si ottunde e diventa impotente. Sarà una strategia applicabile anche contro gli infiniti occhi della società in cui viviamo?