

*Direttori editoriali:*

Andrea Tagliapietra, Sebastiano Ghisu

*Direttore responsabile:*

Giovanni Campus

*Redattore Capo Centrale:*

Enrico Cerasi

*Coordinatori di redazione:*Erminio Maglione, Valentina Sperotto,  
Gianpaolo Cherchi, Alessandra Pigliaru*Redattori:*

Raffaele Ariano, Mario M. Bosincu, Antonio Catalano, Corrado Claverini, Alfredo Gatto, Matilde Ghelardini, Giordano Ghirelli, Giuseppe Girgenti, Stefania Monti, Cristian Perra, Caterina Piccione, Marina Pisano, Francesca Pola, Alessandro Rossi, Maria Russo, Giorgia Sanna, Janna Voskressenskaia

*Redazioni:*

Dipartimento di Storia, Scienze dell'Uomo e della Formazione, Università degli Studi di Sassari, Via Zanfarino, 62 – 07100 Sassari.

Centro di Ricerca Interdisciplinare di Storia delle Idee (CRISI), Università Vita-Salute San Raffaele di Milano – Palazzo Cellini, Centro Direzionale – 20054 Segrate (MI).

Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Università Ca' Foscari Venezia, Malcanton Marcorà, Dorsoduro 3484/D – 30123 Venezia.

e-mail: [info@giornalecritico.it](mailto:info@giornalecritico.it)*Comitato Scientifico:*

Ronald Aronson (Wayne State University, Detroit, USA), Claudia Baracchi (Università degli studi di Milano-Bicocca), Claudio Bartocci (Università degli studi di Genova), Simonetta Bassi (Università di Pisa), Giovanni Bonacina (Università di Urbino), Gavina Cherchi (Università di Sassari), Francesca Crasta (Università di Cagliari), Amina Crisma (Università Alma Mater di Bologna), Stefano Cristante (Università del Salento), Massimo Donà (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano), Giulio D'Onofrio (Università di Salerno), Catherine Douzou (Université François Rabelais de Tours), Emmanuel Faye (Université de Rouen), Nicola Gardini (University of Oxford), Filip Ivanovi (University of Donja Gorica – Podgorica, Montenegro), François Jullien (Université Paris VII-Denis Diderot), Enrica Lisciani-Petrini (Università degli Studi di Salerno), Anna Marmodoro (University of Oxford), Michela Marzano (Université Paris V), Roberto Mordacci (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano), Jean-Luc Nancy (Université de Strasbourg), Vesa Oittinen (Università di Helsinki), Lorenzo Pericolo (Florida State University), Adriano Prosperi (Scuola Normale Superiore di Pisa), Paolo Quintili (Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"), Francesca Rigotti (Università della Svizzera Italiana), Renato Rizzi (Istituto Universitario di Architettura di Venezia), Hans Bernard Schmid (Universität Basel), Attilio Scuderi (Università di Catania), Homero Silveira Santiago (USP – Universidade de São Paulo), Leonel Ribeiro dos Santos (Universidade de Lisboa), Alexandre Guimarães Tadeu de Soares (Universidade Federal de Uberlândia (Brasil)), Emidio Spinelli (Università La Sapienza di Roma), Pirmin Stekeler-Weithofer (Universität Leipzig), Cristina Terrile (Université François Rabelais de Tours), Italo Testa (Università degli studi di Parma), Francesco Valagussa (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano), Mauro Visentin (Università di Sassari), Frieder Otto Wolf (Freie Universität Berlin), Günter Zöller (Ludwig-Maximilians-Universität München).



NUMERO 1/2024

# **GIORNALE CRITICO DI STORIA DELLE IDEE**

**RIVISTA INTERNAZIONALE DI FILOSOFIA**

**Critical Journal of History of Ideas  
International Review of Philosophy**

**COME SI PENSA IL CORPO?  
FILOSOFIA, TEATRO, RAPPRESENTAZIONE**

**How to Think the Body?  
Philosophy, Theatre, Representation**

**A CURA DI  
CATERINA PICCIONE E MATILDE GHELARDINI**

Il «Giornale Critico di Storia delle Idee» è indicizzato presso le banche dati internazionali per gli studi filosofici *The Philosopher's Index e Philpapers*, oltre che presso il database ACNP – *Catalogo Italiano dei Periodici*, *Google Scholar e Analecta. Spoglio dei periodici italiani*.

La pubblicazione è classificata dall'Agenzia nazionale di valutazione del sistema universitario e della ricerca (ANVUR) come rivista di Classe A, rilevante ai fini dell'Abilitazione Scientifica Nazionale (ASN), per l'Area 11 – Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche –, settore concorsuale 11/C5 – Storia della Filosofia.

La rivista si avvale di un *codice etico* ordinato secondo gli standard indicati dal COPE (*Committee on Publication Ethics*) nel *Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors*. I testi devono essere conformi alle norme scientifiche, etiche ed editoriali indicate sul sito [www.giornalecritico.it](http://www.giornalecritico.it)

La versione elettronica di questo numero sarà disponibile sul sito [www.giornalecritico.it](http://www.giornalecritico.it) a un anno di distanza dall'uscita in formato cartaceo. Sul sito è possibile reperire la versione elettronica anche dei numeri della prima serie della rivista. La politica editoriale della rivista è orientata verso una tipologia di pubblico scientifico. Gli scritti proposti per la pubblicazione sono sottoposti al processo di *double blind peer review*.



Fondazione  
di Sardegna



CLASSE A

National Agency for the Evaluation  
of Universities and Research Institutes

Pubblicazione semestrale: abbonamento annuale (due numeri): €0,00

Per gli ordini e gli abbonamenti rivolgersi a:  
[ordini@mimesisedizioni.it](mailto:ordini@mimesisedizioni.it)  
L'acquisto avviene per bonifico intestato a:  
MIM Edizioni Srl, Piazza Don Enrico Mapelli, 75  
20099 – Sesto San Giovanni (MI)  
Unicredit Banca – Milano  
IBAN: IT 59 B 02008 01634 000101289368  
BIC/SWIFT: UNCRITM1234

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

Isbn: 9791222320434  
Issn: 2240-7995  
ISSN (online): 2035-732X

© 2024 – MIM EDIZIONI SRL  
Piazza Don Enrico Mapelli, 75  
20099 Sesto San Giovanni (MI)  
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

Registrazione Tribunale di Sassari n. 455 del 14/7/2008

# Indice

- 7 Caterina Piccione, Matilde Ghelardini, *Nota editoriale / Editorial Note*

## Come si pensa il corpo?

### Filosofia, teatro, rappresentazione

- 17 Franco Perrelli, *Becq de Fouquières: un Platone della messinscena*  
33 Elena Randi, *Il corpo archetipo di François Delsarte*  
45 Lorenzo Mango, *La Übermarionette di Craig: il corpo e la forma*  
63 Andrea Oppo, *Pensiero e corpo nel teatro di Samuel Beckett*  
73 Leonardo Mancini, *Eugenio Barba e la non univocità del senso  
drammaturgico fra azione reale e coerenza*  
83 Valentina Garavaglia, *Michelina Capato: l'arte dei corpi e la ricerca  
del senso*

### Controversie

- 99 Andrea Tagliapietra, *La scena del vero e del falso. Lineamenti per una  
storia drammatica dell'idea di menzogna*  
119 Matilde Ghelardini, *Marcel interprete di Pirandello: la corporeità fra  
incarnazione e materializzazione*  
131 Chiara Borgonovo, *Il valore poetico del corpo nel videoteatro di Studio  
Azzurro*  
141 Mario Carparelli, *Schopenhauer storico della filosofia: Vanini, la libertà  
del volere e la crisi della teodicea*  
153 Giordano Ghirelli, *"Sostituire la religione e la filosofia con la  
letteratura". Il provocatorio appello di Richard Rorty*

### Note critiche

- 169 Simona Turturro, *Artaud: crudeltà, decostruzione e distruzione della  
metafisica occidentale*  
177 Lisa Celsi, *Tendere il filo della rappresentazione affinché si rompa.  
Marco De Marinis su Jerzy Grotowski*  
189 Giulia Taddeo, *In arte Jia Ruskaja: zone d'ombra e nuovi cantieri di  
ricerca*



## Nota editoriale

Caterina Piccione  
(Alma Mater Studiorum Università di Bologna)  
Matilde Ghelardini  
(Università Vita-Salute San Raffaele di Milano)

Ogni volta che vengo al mondo, ogni giorno, quindi, le mie palpebre si aprono su quello che non si può chiamare uno spettacolo, perché subito sono preso, trascinato da tutte le forze del mio corpo che avanza in questo mondo, che ne incorpora lo spazio, le direzioni, le resistenze e le aperture, muovendosi in quella percezione di cui è soltanto il punto di vista a partire da cui si organizza quel percepire che è anche agire.<sup>1</sup>

Nella storia della cultura corpo e pensiero si sono spesso trovati ai poli opposti. Eppure, la loro interazione si rivela una risorsa poderosa: il corpo è uno strumento di pensiero e, viceversa, il pensiero non può che agire nei corpi. Nella grammatica simbolica del teatro tali processi trovano un campo di sperimentazione privilegiato. Lungi dal costituire un ostacolo che la *res cogitans* deve oltrepassare per arrivare alla sua verità, il corpo in scena è ciò in cui il pensiero affonda per trovare nuove categorie.

Nella convinzione che l'intreccio tra pratica filosofica e sapere teatrale sia un campo di ricerca quanto mai fertile, i contributi raccolti in questo numero del *Giornale Critico di Storia delle Idee* provano a guardare ai binomi pensiero-corpo, filosofia-teatro, teoria-pratica da un punto di vista particolare: non quello dei pensatori che studiano il teatro in maniera estrinseca e intellettualistica, ma quello delle estetiche che emergono nelle pieghe della scena stessa. Ciò che resta perlopiù impensato non sono infatti né le teorie che descrivono una pratica a priori, né le pratiche individuate come illustrazioni di una teoria a posteriori, bensì i momenti di assonanza e dissonanza tra teorie e pratiche che si compenetrano a vicenda, che accadono all'unisono, inestricabili nel farsi stesso della materia teatrale. Il teatro si delinea così come un'esperienza sorgiva di senso, che già da sempre racchiude una filosofia vivente, lungi dalla vaghezza del concetto o dell'*exemplum*, incarnandosi in un pensiero in atto. Le dialettiche tra filosofia e teatro, pensiero e corpo, teoria e pratica prendono vita nella contingenza dei corpi, in un tempo e in uno spazio precisi.

Nella sezione monografica del presente volume, la dialettica tra filosofia e teatro viene mostrata sulle scene della storia, *in primis* nella riflessione di Louis Bécq de

<sup>1</sup> J.-L. Nancy, *Corpo teatro*, Cronopio, Napoli 2010, p. 9.

Fouquières che, attraverso dure critiche agli allestimenti sfarzosi delle messe in scena parigine, giunge a formulare la prima trattazione organica sulla regia teatrale. Il testo si inserisce in un vivace dibattito sui temi della spettacolarità e dell'illusione scenica e, denunciando i pericoli della materialità teatrale, nella ricerca di uno stile essenziale e idealizzato, dimostra una marcata sensibilità platonica.

La dialettica tra pensiero e corpo attraversa la concezione di François Delsarte, che si interroga precisamente sul rapporto tra movimento corporeo e dinamica interna, alla ricerca di un linguaggio cinetico autentico in cui ogni gesto possa essere eco perfetta dell'attività interiore. Questa ricerca si rivolge all'arte attorica, ma anche, più profondamente, all'essere umano. Similmente, nell'elaborazione della *Übermarionette* di Edward Gordon Craig, laboratorio permanente di sperimentazione per gli attori e luogo di germinazione di pensiero, la posta in gioco più radicale è la ridefinizione delle possibilità umane, fuori e dentro la scena. Al limite delle possibilità umane si trova anche l'attore posto di fronte alle pagine di Beckett, risolvendosi talvolta in un corpo che, muto, semplicemente esistendo, si ribella al linguaggio delle parole.

La dialettica tra teoria e pratica si anima nella drammaturgia di Eugenio Barba, esempio peculiare di un'idea non logocentrica di rappresentazione. Non dimenticando le fonti letterarie, e, anzi, promuovendone una riattivazione in senso creativo, la drammaturgia "espansa" di Barba diviene una forma di costruzione della presenza, nonché una via fondamentale per la sua ricerca di significato. Una ricerca di significato è anche quella che muove essenzialmente l'esperienza teatrale di Michelina Capato Sartore presso il carcere di Milano Bollate, dove un contesto di difficoltà e sofferenza diviene spazio per la riconquista di un'umanità ancora possibile attraverso il teatro come arte dei corpi.

Questioni molto prossime a quelle affrontate nei contributi della sezione monografica si ritrovano nelle "Controversie". Vediamo riecheggiare la dialettica tra filosofia e teatro in un saggio che ripercorre la storia dell'idea di menzogna, svolta in senso drammatico, da Platone a Nietzsche. Questo percorso è mosso dalla convinzione fondamentale che riflettere sulla menzogna e sulla sincerità, ovvero sull'atto di mentire e sull'atto di dire il vero, significa interrogarsi non solo sulla verità, ma sulle relazioni di verità intese come pratiche collettive e individuali. Sempre nel solco della relazione tra filosofia e teatro si muove il confronto tra le riflessioni di Gabriel Marcel e Luigi Pirandello intorno all'idea di personaggio e al ruolo dell'attore. Mettendo in parallelo i diversi pensieri di questi due autori si staglia come elemento comune il riconoscimento paradossale di un certo grado di autonomia, anche corporea, dei personaggi teatrali rispetto a coloro che li interpretano. La dialettica tra corpo e pensiero si ripresenta nel lavoro di Studio Azzurro, un collettivo di artisti milanesi che, insistendo sull'intreccio fra dispositivo tecnologico, presenza umana ed espressione teatrale, ha dato voce al valore poetico del corpo. Trova ulteriore spazio in questa sezione anche la dialettica tra teoria e pratica, tipicamente richiamata dal problema filosofico della libertà del volere. Tale questione si declina in maniera paradigmatica nella rivalutazione delle opere di Giulio Cesare Vanini operata da Schopenhauer sia come filosofo sia come storico della filosofia

(o meglio, autore di una controstoria della filosofia). Teoria e pratica sono altresì al cuore dell'impegno di Richard Rorty, il quale intende giungere a una società migliore attraverso la letteratura come *modus operandi*.

Ad appellare ulteriormente i nostri lettori, a conclusione del volume, si trovano alcune "Note critiche", saggi focalizzati sulla presentazione e l'analisi di testi sul teatro e sulla danza recentemente pubblicati. La prima nota critica riguarda il libro di Florinda Cambria, *Antonin Artaud: il corpo esploso* (Jaca Book, Milano 2021), nel quale si sottolinea la portata della rivoluzione artaudiana, volta al superamento di separazioni concettuali fondanti la metafisica occidentale, come quella tra spirito e materia o tra azione e rappresentazione. Grande consonanza con queste problematiche presenta il testo Jerzy Grotowski. *Il superamento della rappresentazione* (Editoria&Spettacolo, Napoli 2023), in cui Marco De Marinis ricostruisce la sfida alla rappresentazione messa in atto da Grotowski e il suo approdo a un teatro in cui l'attore possa riconquistare la sua essenza di essere umano, al di là di ogni maschera sociale e culturale. Alla danza, invece, è destinata l'ultima nota critica che, a partire dalle riflessioni presenti nei volumi di Gianluca Bocchino, *Jia Ruskaja. La dea danzante* (Neoclassica, Roma 2023) e di Flavia Pappacena, *Jia Ruskaja. Dalla danza libera espressiva alla creazione dell'Accademia Nazionale di Danza* (Gremese, Roma 2023), prende in esame gli aspetti più controversi della vita e dell'opera della danzatrice Jia Ruskaja: la sua formazione, il suo ruolo nella società italiana come artista e insegnante di danza, i suoi legami con il potere politico.

Nella varietà dei contributi raccolti in questo volume e qui molto brevemente presentati, si può rinvenire un tratto marginale della storia della cultura occidentale: il teatro si rivela strumento di riflessione sul mondo, non avversario ingannevole ma compagno di pensiero della filosofia. Nelle parole di Foucault vediamo quanto questa vicinanza sia inaudita:

Credo che la svalutazione del teatro all'interno della filosofia occidentale e un certo modo di porre la questione dello sguardo siano, in effetti, tra loro collegati. Fin da Platone, e soprattutto a partire da Descartes, una delle questioni filosofiche tra le più importanti è quella di sapere in cosa consista il fatto di guardare le cose, o piuttosto nel cercare di sapere se quel che si vede è vero oppure illusorio, e quindi se ci troviamo nel mondo del reale oppure in quello della menzogna. La funzione della filosofia è così diventata proprio quella di separare il reale dall'illusione, la verità dalla menzogna.<sup>2</sup>

Nella congiunzione tra filosofia e teatro si genera un'eccedenza che destituisce la separazione tra vero e falso come criterio assoluto di validità. Non conta la verità o la falsità, ciò che importa è il valore di un pensiero e di una prassi per la vita. In altre parole, non si vuole sapere che cosa sia la verità in senso *ab-solutum*, ma si vuole studiare la scena della verità, come campo di forze vive, nella sua portata

<sup>2</sup> M. Foucault, *La scena della filosofia* in Id., *Il discorso, la storia, la verità. Interventi 1969-1984*, Einaudi, Torino 1972, p. 213.

esistenziale, nel suo precipitato concreto, etico ed estetico. In questa prospettiva, la verità è foriera di senso nel suo essere incarnata. Da ciò deriva un'assoluta centralità del corpo quale radice che ancora ogni pensiero all'esistenza e rende ogni riflessione urgente per il nostro tempo. Gli intrecci fra pensiero-corpo, filosofia-teatro e teoria-pratica, di cui in questo volume si cerca di dare prova, non restano esiliati nell'astratto dominio intellettuale, ma diventano fili che tessono e muovono le vite concrete di ogni uomo. Si profila così la necessità di trovare modalità espressive diversificate che non si arrestino alla tirannica argomentazione razionale, ma che trovino il coraggio di prendere corpo sulle scene della storia.

I contributi raccolti in questo volume, dunque, mettono a fuoco alcuni momenti, autori, attori, personaggi, gruppi e percorsi di ricerca che hanno lavorato sulle condizioni di possibilità del corpo come occasione di pensiero. La domanda "come si pensa il corpo?", intende infatti chiedere come noi pensiamo il corpo, ma anche come il corpo pensa se stesso. Nell'azione scenica, che mette in valore l'interezza del corpo espressivo, ciò accade sempre e in molti modi, con finalità mimetiche o nella purezza del *motion*, con la volontà di veicolare contenuti narrativi, figurativi o affettivi, nel lavoro di *training* o nella messa in scena. A partire dai suoi sforzi, dalle sue resistenze, dai suoi atteggiamenti, dalle sue posture, il corpo spinge il pensiero verso l'impensato, ossia la vita<sup>3</sup>. Le condizioni di possibilità del corpo diventano allora, al contempo, vita del teatro e materia del pensiero.

<sup>3</sup> Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1993, p. 210.

## Editorial Note

Caterina Piccione  
(Alma Mater Studiorum Università di Bologna)  
Matilde Ghelardini  
(Università Vita-Salute San Raffaele di Milano)

Every time I come into the world, every day, therefore, my eyelids open on what cannot be called a spectacle, because immediately I am caught up, dragged along by all the forces of my body advancing in this world, incorporating its space, directions, resistances and openings, moving in that perception of which it is only the point of view from which it organizes that perceiving that is also acting.<sup>1</sup>

In the history of culture, body and thought have often been polar opposites. Yet their interaction proves to be a powerful resource: the body serves as an instrument of thought and, conversely, thought cannot but act in bodies. In the symbolic grammar of theatre, these processes find a privileged field for experimentation. Far from being an obstacle that the *res cogitans* must overcome in order to reach its truth, the body on stage is what thought sinks into in order to discover new categories.

Believing that the interplay between philosophical practice and theatrical knowledge constitutes a highly fertile field of research, the papers collected in this issue of the *Giornale Critico di Storia delle Idee* aim to look at the dualisms thought-body, philosophy-theatre, theory-practice from a particular point of view: not that of scholars studying theatre extrinsically and intellectually, but that of the aesthetics emerging within the folds of the stage itself. What remains largely unthought are neither the theories describing a practice *a priori*, nor the practices identified as illustrations of a theory *a posteriori*, but rather the moments of consonance and dissonance between theories and practices interpenetrating each other, occurring in unison, inextricable in the very making of the theatrical material. Theatre is thus delineated as a springing experience of meaning, inherently embodying a living philosophy, far from the vagueness of abstract concept or *exemplum*, and manifesting as thought in action. The dialectics between body and thought, philosophy and theatre, theory and practice come to life in the contingency of bodies, within precise times and spaces.

<sup>1</sup> J.-L. Nancy, *Corpo teatro*, Cronopio, Napoli 2010, p. 9. English translation by the editors of the volume.

In the monographic section of this volume, the dialectic between body and thought is shown on the stages of history. This is first seen in the reflections of Louis Becq de Fouquières, who, through harsh criticism of the lavish stagings of Parisian productions, comes to formulate the first comprehensive treatise on stage direction. The text is part of a vibrant debate on the themes of spectacle and scenic illusion and, by denouncing the dangers of theatrical materiality, in the pursuit of an essential and idealised style, demonstrates a marked Platonic influence.

The dialectic between body and thought underlies the conception of François Delsarte, who questions precisely the relationship between bodily movement and internal dynamics, in search of an authentic kinetic language in which each gesture can be a perfect echo of inner activity. This research pertains not only to the art of acting but also, more profoundly, to the essence of being human. Similarly, in the elaboration of Edward Gordon Craig's *Übermarionette*, a permanent laboratory for actor experimentation and a site for the germination of thought, the most radical stakes involve the redefinition of human possibilities, both on and off the stage. At the limit of human possibilities, the actor in Beckett's works also moves, sometimes resolving himself into a body that, mute, simply existing, rebels against the language of words.

The dialectic between theory and practice comes to life in Eugenio Barba's conception of dramaturgy, a distinctive example of a non-logocentric idea of representation. While not neglecting literary sources, and indeed promoting their creative reactivation, Barba's "expanded" dramaturgy becomes a form of constructing presence, as well as a fundamental path in his search for meaning. This search for meaning also drives Michelina Capato Sartore's theatrical experience at the Milan Bollate prison, where a context of difficulty and suffering transforms into a space reclaiming a still possible humanity through theatre as the art of bodies.

Issues closely related to those addressed in the contributions of the monographic section also emerge in the "Controversie". The dialectic between philosophy and theatre resonates in an essay that retraces the history of the idea of falsehood understood in a dramatic sense from Plato to Nietzsche. This trajectory is guided by the fundamental conviction that reflecting on falsehood and sincerity, that is, on the act of lying and the act of telling the truth, entails questioning not only the notion of truth itself, but also the relations of truth conceived as both collective and individual practices. The connection between philosophy and theatre also underpins the comparison between the reflections of Gabriel Marcel and Luigi Pirandello concerning the idea of character and the role of the actor. By placing the different thoughts of these two authors in parallel, a common element emerges: the paradoxical recognition of a certain degree of autonomy, even bodily, of theatrical characters. This dialectic between body and thought reappears in the work of Studio Azzurro, a collective of Milan-based artists who, by focusing on the interweaving of technological apparatus, human presence, and theatrical expression, have given voice to the poietic power of the body. Furthermore, this

section addresses the dialectic between theory and practice, a tension typically invoked by the philosophical problem of the freedom of the will. This issue is paradigmatically explored in Schopenhauer's reappraisal (both as a philosopher and as a historian of philosophy, or rather, as the author of a counter-history of philosophy) of the works of Giulio Cesare Vanini. Theory and practice are also central to the intellectual project of Richard Rorty, who sought to promote the ideal of a better society through literature as a *modus operandi*.

To further engage our readers, the volume concludes with several "Note Critiche" focusing on the presentation and analysis of recently published texts on theatre and dance. The first critical note concerns the book by Florinda Cambria, *Antonin Artaud: il corpo esploso* (Jaca Book, Milan 2021), highlighting the scope of Artaud's revolution aimed at overcoming foundational conceptual separations of Western metaphysics, such as that between spirit and matter or between action and representation. Great consonance with these issues is presented in the text *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione* (Editoria&Spettacolo, Napoli 2023), where Marco De Marinis reconstructs Grotowski's challenge to representation and his journey towards a theatre in which the actor can reclaim his essence as a human being, beyond any social and cultural mask. Turning to dance, the last critical note, starting from the reflections in Gianluca Bocchino's volume, *Jia Ruskaja. La dea danzante* (Neoclassica, Roma 2023) and Flavia Pappacena's *Jia Ruskaja. Dalla danza libera espressiva alla creazione dell'Accademia Nazionale di Danza* (Gremese, Rome 2023), examines the most controversial aspects of life and work of the dancer Jia Ruskaja: her training as a dancer, her role in the Italian society as an artist and dance teacher, her connections with the political power.

In the variety of papers collected in this volume, briefly outlined here, a marginal perspective in the history of Western culture can be discerned: the theatre proves to be an instrument for reflecting on the world. Instead of being a deceitful adversary to philosophy, theatre reveals itself as a companion in philosophical thought. The words of Foucault underscore how remarkable this affinity is:

I believe that the devaluation of theatre within Western philosophy and a certain approach to the question of looking are, in fact, interconnected. Ever since Plato, and especially since Descartes, one of the most important philosophical questions has been about understanding what it means to look at things, or rather, to determine whether what one sees is true or illusory, and thus whether we are in the world of the truth or the world of lies. The function of philosophy has thereby become precisely that of separating the real from the illusion, the truth from the lie.<sup>2</sup>

In the conjunction of philosophy and theatre, an excess arises that displaces the separation between true and false as an absolute criterion of validity. Truth

<sup>2</sup> M. Foucault, *Tetsugaku no butai*, interview with M. Watanabe, 22<sup>nd</sup> April 1978, in «Sekai», July 1978, pp. 312-332. English translation by the editors of the volume.

or falsehood does not matter, what matters is the value of a thought and praxis for life. In other words, the aim is not to determine what truth is in an *ab-solutum* sense, but to study the scene of truth as a field of living forces, in its existential scope, in its concrete, ethical, and aesthetic residue. From this point of view, truth carries meaning in its embodiment. This perspective underscores the absolute centrality of the body as the root that anchors every thought to existence, rendering every reflection urgent for our time. The intertwining of thought-body, philosophy-theatre and theory-practice, which this volume attempts to prove, does not remain confined to the abstract intellectual domain but becomes threads that weave and move the concrete lives of every man. Thus emerges the necessity to find diverse expressive modalities that go beyond tyrannical rational argumentation and have the courage to take shape on the stages of history.

The papers gathered in this volume, therefore, focus on certain moments, authors, actors, characters, groups and research paths that have explored the conditions under which the body becomes an occasion for thought. The question “How to think the body?” in fact seeks to inquire how we think about the body, but also how the body thinks about itself. In theatrical action, which values the integrity of the expressive body, this happens in manifold ways and for various purposes: through mimetic aims or the purity of *motion*, with the intention to convey narrative, figurative, or emotional content, whether in *training* or in performance. Starting from its efforts, its resistances, its attitudes, its postures, the body pushes thought towards the unthought, which is life itself<sup>3</sup>. The conditions of possibility of the body then become both the life of theatre and the matter of thought. The conditions under which the body becomes a possibility merge into both the life of theatre and the substance of thought.

<sup>3</sup> Cfr. G. Deleuze, *L'Image-temps. Cinéma 2*, Les Éditions de Minuit, Paris 1985.

Come si pensa il corpo?  
Filosofia, teatro, rappresentazione



# Becq de Fouquières: un Platone della messinscena

Franco Perrelli  
(Università degli Studi di Bari Aldo Moro)  
franco.perrelli@gmail.com

Articolo sottoposto a *double blind peer review*

Title: Becq de Fouquières: a Plato of the mise-en-scène

Abstract: In 1884, Louis Becq de Fouquières wrote *L'Art de la mise en scène*, a work that is considered the first organic reflection on directing. In the text, which is part of a lively debate on the issues of spectacularity and scenic illusion, Becq de Fouquières accuses Parisian theatres of masking the shortcomings of dramatic art with lavish stagings. The author argues for the necessity of regulating staging to make it more essential and idealized, denouncing the dangers of theatrical materiality with almost Platonic undertones. This position brings Becq de Fouquières closer to the criticism of the excessive importance accorded to the *mise en scène* and its opulent staging criteria made by Sarcey, one of the main proponents of the debate on the issue, alongside Perrin, who, instead, praises the stratagems of staging capable of evoking extraordinary illusions in the theatre.

Keywords: Becq de Fouquières; theatrical aesthetics; staging; mise-en-scène; theatre.

Nel 1884, Louis Becq de Fouquières (1831-1887), un ex militare, poi letterato prevalentemente noto per le sue edizioni delle opere di André Chénier, e drammaturgo alquanto oscuro, pubblicava a Parigi quella che si considera la prima organica riflessione sulla *regia*, per come si era configurata nell'Ottocento<sup>1</sup>: *L'Art de la mise en scène*, dandole il sottotitolo di *Essai d'esthétique théâtrale*<sup>2</sup>. Nella *Préface* del saggio, questo autore, non certo appartenente alle primissime file degli intellettuali della sua orgogliosa nazione, informava per l'appunto, da un lato che « [i]l n'existe pas d'ouvrage d'ensemble sur la mise

<sup>1</sup> Onde evitare equivoci sul significato dei termini *attuali* di *regia* e *regista* – qui usati occasionalmente solo per comodità – precisiamo subito che le categorie, tutti i riferimenti e gli esempi di Becq de Fouquières vanno inquadrati all'interno di quelle che, distinte da, ma preliminari alla regia novecentesca, abbiamo altrove riconosciuto e definito come pratiche di *protoregia* o d'*istruzione scenica* (cfr. F. Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Utet, Torino 2005).

<sup>2</sup> L. Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène. Essai d'esthétique théâtrale*, Charpentier, Paris 1884. Citeremo sempre da questa prima edizione, ma si è pubblicata da poco anche una traduzione italiana, condotta da Giovanna Zanlonghi, per i tipi di Dino Audino, con una nostra premessa.

en scène »; da un altro – come aveva dichiarato sin dal titolo –, che il suo tema poteva non essere trattato nei più scontati termini tecnici o storici, bensì in quelli (addirittura dichiarati con caratteri maiuscoli) dell'« ÉSTHÉTIQUE THÉÂTRALE » e, quindi, teorico-filosofici<sup>3</sup>.

Già Hegel – enfaticamente l'alta qualificazione della poesia drammatica, in quanto viva espressione di quell'*agire* sostanziale dell'eroe, che richiede «l'uomo intero anche nell'esistere, fare, comportarsi corporeo, nei suoi movimenti fisici, nell'espressione fisionomica dei suoi sentimenti e passioni» – aveva non solo dato evidenza a una peculiare arte dell'attore, ma in qualche misura inglobato nelle categorie estetiche l'«esecuzione esterna dell'opera d'arte drammatica». In tale operazione, Hegel aveva evidenziato il concorso «di quasi tutte le altre arti», fino a spingersi a parlare dell'«esecuzione teatrale» come di «un vero banco di prova» per la drammaturgia, peraltro ben consapevole che, in teatro, «insieme alla soddisfazione dell'orecchio, anche l'occhio avanza le sue richieste»<sup>4</sup>.

Può darsi che l'esempio hegeliano – che Becq de Fouquières a qualche titolo poteva tener presente<sup>5</sup> – abbia confortato il teorico francese nell'idea che la *mise en scène* fosse ormai un argomento degno non solo di essere trattato con «méthode spéculative»<sup>6</sup>, ma pure di rientrare nelle categorie dell'estetica quasi alla pari della drammaturgia. Indubbiamente, la *Préface* del volume dell'84 alimenta questo equivoco. Infatti, vi si sostiene che la *mise en scène* non è affatto «une question toute matérielle», che riguardi solo lo «splendeur apportée à la représentation d'un ouvrage dramatique», ma che si tratta anzi di un'operazione che andrebbe individuata già nella mente dei drammaturghi, pur tendendo a esaltarsi nell'arte dell'attore<sup>7</sup>. Anche Becq de Fouquières distingue (aristotelicamente) fra «l'œuvre propre du poète» e quella «commune de tous ceux qui, à un degré quelconque concourent à la représentation», ma, in ogni caso, ritiene trattarsi di «deux arts», che «se pénètrent réciproquement»; del resto, la *mise en scène*, nelle laboriose articolazioni del montaggio d'uno spettacolo, si pone come un «sujet complexe», che può persino implicare «parfois des remaniements dans le texte de la pièce»<sup>8</sup>.

Dove si annida allora l'equivoco? Addentrandosi nella lettura del testo, si viene a scoprire che Becq de Fouquières usa proprio gli strumenti dell'estetica

<sup>3</sup> L. Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène*, cit., pp. I, V.

<sup>4</sup> G.W.F. Hegel, *Estetica*, a cura di N. Merker, Einaudi, Torino 1972, pp. 1321 e ss.; in particolare pp. 1325-1326.

<sup>5</sup> Quantomeno il filosofo è richiamato in L. Becq de Fouquières, *Traité général de versification française*, Charpentier, Paris 1879, p. XIV, dove, tra l'altro, la poesia è considerata «l'expression la plus élevée de la pensée» (p. 216). Non pare vieppiù estraneo, nell'autore francese, un certo piglio hegeliano anche nel sottolineare che tutte le regole di poetica sarebbero «les conséquences plus ou moins justifiées des grandes lois qui régissent l'esprit humain» (p. XV).

<sup>6</sup> L. Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène*, cit., p. VII.

<sup>7</sup> *Ivi*, pp. I-II.

<sup>8</sup> *Ivi*, pp. II e ss.

per cercare di smontare e ridimensionare quel tema – la *mise en scène* –, cui sembrava volesse conferire una consistente dignità teorica, rilanciando l'antico, fingendo di puntualizzare il nuovo. A onor del vero – sempre nella *Préface* –, Becq de Fouquières non nasconde che sull'argomento del suo saggio, ai piani alti del teatro francese, infuriavano le polemiche<sup>9</sup> e non tace, infatti, lo scontro in corso fra l'autorevole critico conservatore de « *Le Temps* », Francisque Sarcey, e il sovrintendente della Comédie-Française, Émile Perrin, autore, nell'82-83, di un lungo articolo dal titolo *Étude sur la mise en scène*, pubblicato con evidenza su un importante annuario teatrale. Rispettoso e apparentemente equidistante, Becq de Fouquières rende i suoi omaggi ad ambedue gli illustri personaggi in contrasto, per arruolarsi tuttavia, un po' alla volta, nella schiera dei seguaci di Sarcey e – nell'analisi di alcuni spettacoli della Comédie-Française – fra i critici di Perrin come regista e, pur con ogni riguardo (cfr. la nota 45), persino come gestore della tradizione del prestigioso teatro nazionale<sup>10</sup>.

Cerchiamo preliminarmente di comprendere quali erano i termini di questa polemica sullo sfondo della quale va a inquadrarsi *L'Art de la mise en scène*. Francisque Sarcey partiva dal presupposto che, in assoluto, si accordasse alla *mise en scène* un'importanza eccessiva, trattandosi in fondo solo d'un « *côté accessoire de l'art du théâtre* », e accusava Perrin (un pittore ch'era stato già direttore dell'Opéra-Comique e dell'Opéra, considerato dalla critica – per quel che valgono questi primati – « *le premier metteur en scène et le premier metteur en œuvre de ce temps* »<sup>11</sup>) di applicare alla Comédie-Française, per il repertorio drammatico, gli stessi opulenti, ma impropri, criteri di allestimento<sup>12</sup>. La posizione di Sarcey era strategica (e particolarmente imbarazzante per chi gestiva la Comédie-Française) perché finiva sia per denunciare un distacco dalla tradizione di essenzialità scenica dei venerati classici del *Grand Siècle*, sia, nel contempo,

<sup>9</sup> Le polemiche sulla messinscena, nell'Ottocento, erano comunque ricorrenti in Francia, cfr. in merito R. Martin, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Garnier, Paris 2013.

<sup>10</sup> In particolare, Becq de Fouquières attaccherà, pur senza nominarlo, Perrin, affermando che lavorare per l'*élite* significa operare complessivamente per l'elevazione del pubblico e non cedere – tanto più se sovvenzionati dallo Stato – alle lusinghe « *d'une mise en scène luxueuse* » (L. Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène*, cit., pp. 31-32). L'affermazione assume un certo rilievo polemico se consideriamo che, nel 1899, René Doumic, sulla « *Revue des Deux Mondes* », n. 156, avrebbe riassunto i principali appunti che si facevano a Perrin in questi termini: « *Le public aime ce qui l'amuse, et nos vieux chefs-d'œuvre, encadrés dans le vestibule d'un palais à volonté, ce n'est guère amusant. M. Perrin lui donna des décors, des costumes, de la mise en scène. [...] C'est M. Perrin qui a donné l'exemple de "moderniser" la Comédie-Française et d'en faire un autre Gymnase ou un Vaudeville subventionné* » (p. 435).

<sup>11</sup> J.-J. Weiss, *Le Théâtre et les mœurs*, Calmann Lévy, Paris 1889, p. 340.

<sup>12</sup> Cfr. É. Perrin, *Étude sur la mise en scène*, in *Les Annales du théâtre et de la musique* (VIII, 1882), a cura di É. Noël e E. Stoulling, Charpentier, Paris 1883, p. III. Altro motivo di dissenso di Sarcey nei confronti di Perrin – oltre all'abuso di « *éléments de succès extrinsèques : le décor, le costume, la mise en scène* » – era la sua tendenza a « *[é]tonner les gens pour faire de grosses recettes* » (cfr. F. Sarcey, *Quarante ans de théâtre*, I, Bibliothèque des Annales, Paris 1900-02, pp. 258-260).

per schierarsi contro le tendenze naturalistiche che la critica di Émile Zola aveva reso ormai centrali nel dibattito teatrale, talora appoggiandosi a certe realizzazioni sceniche dello stesso Perrin<sup>13</sup>.

Nell'autodifesa del sovrintendente della Comédie-Française, elettivamente di taglio storico, chiarito che il termine *mise en scène*, riguardante « le jeu des acteurs, le mouvement de chaque scène, l'aspect du décor, la juste harmonie de chaque accessoire », era sostanzialmente moderno<sup>14</sup>, si sosteneva ch'esso era stato soprattutto acquisito come diffusa pratica scenica al fine di armonizzare e rendere organiche (di « bon accord ») tutte le funzioni di rappresentazione. In parallelo, la *mise en scène* diventava « force de plus mise au service de l'auteur », orientata alla realizzazione – con il concorso di « tous les arts accessoires » – dell'essenziale principio d'« illusion théâtrale ». Pertanto: « L'illusion scénique, aussi parfait que possible, est une loi du théâtre moderne et une juste exigence de la part du spectateur »<sup>15</sup>.

La messinscena, insomma, era maturata nell'Ottocento attorno all'esigenza di organizzare armonicamente lo spettacolo in un « travail d'ensemble », e Perrin, di fronte al primato della categoria estetica di dramma, fa affermazioni caute, ma decise: ci sono opere che possono essere senz'altro recitate « entre quatre murs, sans décors et sans costumes », senza perdere alcunché del loro fascino, tuttavia non sono neppure danneggiate « à être entourés de plus de soins qu'on ne leur en a longtemps accordés ». Peraltro, « le Théâtre est devenu riche. Les arts on fait avec lui une plus étroite alliance. Les découvertes de la science moderne ont mis entre ses mains de nouveaux moyens d'action »<sup>16</sup>.

Per il resto, Perrin non poteva che appellarsi alla consistente maturazione che la messinscena aveva attraversato dagli albori molieriani alla fine del XIX secolo, passando attraverso i romantici e poi Montigny, maestro della « scène intime », e Sardou<sup>17</sup>, per confermare che « [c']est donc la force même des choses, par un progrès continu, logique, que la mise en scène a pris une réelle importance dans le théâtre moderne », divenendo il presupposto per « obtenir du théâtre plus

<sup>13</sup> Per esempio, per una delle più discusse messinscene della Comédie-Française, *L'Ami Fritz* di Erckmann-Chatrian del 1876, che sul palco esibiva, tra l'altro, un ciliégio e dell'acqua zampillante, oltre a una recitazione non declamata, Zola aveva sottolineato: « Voilà donc la Comédie-Française qui donne la première l'exemple du naturalisme dans les décors. Cet exemple, qui vient de haut, sera suivi, je l'espère » (É. Zola, *Nos auteurs dramatiques*, Charpentier, Paris 1881, pp. 405-408). Va comunque precisato che, almeno per l'allestimento dell'*Ami Fritz*, Sarcey – in virtù del realismo del copione – era stato indulgente con Perrin, ritenendo che opportunamente avesse « partout subordonné l'accessoire au principal » (cfr. F. Sarcey, *Quarante ans de théâtre*, cit., V, p. 141).

<sup>14</sup> Pare assodato, tra l'altro, che l'uso del termine risalga all'epoca della Rivoluzione francese, cfr. R. Martin, *L'Émergence de la notion de mise en scène*, cit., pp. 33 e ss.; per le sue varie declinazioni nei dizionari francesi dal 1801, si veda inoltre B. Boisson, A. Folco, A. Martinez, *La Mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, PUF, Paris 2010.

<sup>15</sup> Cfr. É. Perrin, *Étude sur la mise en scène*, cit., pp. III, XI.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. VIII, pp. X-XI, p. XIII.

<sup>17</sup> *Ivi*, pp. XXXIX e ss., pp. XLII-XLIII.

d'illusion possible », nonché di « poursuivre de plus près la vérité »<sup>18</sup>. Perrin non è propriamente un naturalista e non rinnega in assoluto le tradizioni, ma non intende sottrarsi allo spirito dell'epoca: tutte le arti ormai si sono « accoutumés à une observation plus exacte, à un étude plus précise de la nature, à une imitation moins conventionnelle »<sup>19</sup>.

Riprendendo, al termine della sua disamina, il filo della polemica con Sarcey, Perrin fa ovvie concessioni di cortesia. Così, dichiara di essere ben consapevole che gli allestimenti della Comédie-Française non possono essere simili a quelli dell'Opéra e ribadisce che la norma che l'ha sempre guidato si riassume nella resa de « [la] pensée, la volonté de l'auteur »<sup>20</sup>. Con ciò, in particolare, il sovrintendente della Comédie-Française tentava di replicare a un recentissimo *feuilleton* di Sarcey<sup>21</sup>, che – a proposito di un allestimento de *Le Roi s'amuse* di Victor Hugo – aveva puntualmente attaccato Perrin, senz'altro capace in generale « à dissimuler le vide de l'action à l'aide de papier peint et de lumières laborieusement réglées », ma lontano da quella che il critico riteneva l'idea della giusta *mise en scène*, orientata cioè « à traduire aux yeux les idées que le poète s'efforce d'apporter à l'esprit ». Per Sarcey, la *mise en scène* di Perrin, come all'Opéra, dove si corre senza correre, non aveva esaltato l'azione degli attori, né si era messa al servizio dei versi di Hugo, tutta concentrata com'era a evocare « un ciel progressivement obscurci par l'orage » e « le bruit de la foudre, merveilleusement imité, grâce à des trucs ingénieux et nouveaux ».

Questo era lo scenario, piuttosto acceso, contro il quale veniva a stagliarsi *L'Art de la mise en scène*, un libro che – a ben vedere – non spunta però tanto improvvisamente sul campo di battaglia, avendo alle spalle altri due ponderosi saggi di Becq de Fouquières: un *Traité général de versification française* del 1879, che si può considerare propedeutico, due anni dopo, a un più pertinente *Traité de diction et de lecture à haute voix*, il quale, a sua volta, sembra preparare il terreno al libro dell'84.

Il *Traité général de versification* considera il verso francese « comme une véritable phrase musicale »<sup>22</sup> e polarizza i suoi esempi sul venerato Racine, « le maître par excellence de la délicatesse et de l'harmonie du langage », le cui tragedie costituiscono esempi di un'« art classique dans la forme la plus parfaite », senza trascurare la poesia di Victor Hugo (in particolare, *La Légende des siècles*). La dissertazione, coinvolgendo anche la declamazione, intesa in parte come una sorta di « exécution musicale », viene inevitabilmente a rivolgersi agli attori, il cui « goût naturel » non sempre sarebbe protetto dalle « conséquences fâcheuses d'une éducation imparfaite »<sup>23</sup>.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. XX.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. XIV.

<sup>20</sup> *Ivi*, pp. LXVI e ss.

<sup>21</sup> Cfr. « Le Temps » del 22 gennaio 1883.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. VI.

<sup>23</sup> L. Becq de Fouquières, *Traité général de versification française*, cit., pp. VIII-IX, pp. XII-XIII e p. 238. In questo trattato, peraltro, l'autore tocca tangenzialmente vari problemi tecnici attinenti

Becq de Fouquières, se, da un lato, considera « l'étude attentive du rythme musical [...] essentielle » per gli attori, da un altro, tiene a precisare che « [l]es vers ne se disent point sur une mesure marquée par un métronome », giacché la recitazione poetica presenta le stesse possibilità di variazione dinamica ed espressiva dell'interpretazione musicale e *presto*, *allegro*, *andante* e *adagio* sono quelle « nuances dans le mouvement qui constituent une des parties les plus importantes de l'art de la scène »<sup>24</sup>.

Nell'insieme, tutto l'approccio di Becq de Fouquières al fenomeno poetico (e teatrale) sarebbe istintivamente idealistico, senza però che l'autore intenda o riesca a sottrarsi al positivismo dell'epoca. Così, si rifà occasionalmente a un'estetica legata alla sensibilità percettiva, rivendicando, per la sua ricerca, precisi risultati scientifici (fino a spingersi – come nel Cap. XVIII – a tracciare un'equazione per descrivere la formula di un poema lirico). Di conseguenza, la poesia drammatica, se appare, per un aspetto, il frutto della libera creatività umana (« le génie de l'homme est fécond en combinaisons »<sup>25</sup>), per un altro viene pure riportata a puntuali relazioni di carattere fonico-linguistico e psicologico<sup>26</sup>.

Insomma, Becq de Fouquières tenta un continuo riequilibrio fra la libertà estetica e una sequenza di enunciati normativi che, quasi caratterialmente, lo attirano e formula a getto continuo, anche perché, in definitiva, in arte, per lui, « [t]oute révolution aboutit à un débordement, si le cours n'en est réglé »<sup>27</sup>.

Si è scritto di recente che questo trattato meriti ogni attenzione sia per « une théorisation systématique et cohérente de la lecture rythmique et tonique » sia – anche in forza dell'approfondita conoscenza da parte dell'autore dell'opera di Chénier (oltre che di Hugo) – per un superamento « de la dualité irrécyclable [...] entre verse classique et verse moderne »<sup>28</sup>. Apparentemente, può essere vero, almeno nel discorso complessivo sullo specifico poetico; tuttavia, a un'auscultazione molto attenta, il *Traité général de versification* non ricuce con tanta disinvoltura lo iato fra classicismo e modernità, svelando in tal senso il profilo intellettuale profondamente conservatore di Becq de Fouquières.

Infatti, per l'autore, un « phénomène remarquable » della rivoluzione romantica (che, come in Hegel, tende a coincidere con la globalità del « système mo-

alla recitazione, come la respirazione, la musicalità della declamazione, il timbro vocale dell'attore ecc. (cfr. *Ivi*, pp. 17, 241, 266 e *passim*).

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 201 e pp. 203-204.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 305.

<sup>26</sup> « Les mots, les groupes des mots, les suites des vers, les scènes et les actes d'une tragédie, les chants d'un poème, en même temps qu'ils éveillent en nous des idées et de suites d'idées, combinent diversement les quelques sons qui forment la gamme du langage ; et par des rappels, des rapports souvent très complexes de sonorité, ils font vibrer tout notre être et remuent notre âme sous l'effort de leurs rondes puissantes » (*Ivi*, p. 266).

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 215.

<sup>28</sup> Si veda in merito la tesi di dottorato di J. Petitot, *Sur la lyre d'Orphée. Influence de la prosodie antique sur l'alexandrin des traités au XIX<sup>e</sup> siècle*, Université d'Aix-Marseille 2019, pp. 145, 168 e pp. 257-258.

derne »<sup>29</sup>) è che il verso abbia conquistato la libertà e, ciò detto, non bisognerà nascondere i rischi che la poesia francese proprio per questo corre. Di fatto, la poesia romantica non è mediocre, ma intellettualistica e laboriosa; essa nasce da un'evoluzione ineluttabile, ma chi intenda leggerla deve letteralmente decifrarla e « chez plus d'un poète moderne la richesse du rythme n'est parfois qu'une vaine prodigalité »<sup>30</sup>.

Decisamente, nella dissertazione del 1879, affiora – nonostante ogni dissimulazione d'un « regret banal » – una riserva sull'evoluzione del gusto: « Aujourd'hui la tradition de la tragédie est perdue. Les spectateurs ne goûtent plus la sévère et calme beauté », e si osserva, di conseguenza, che gli attori hanno smarrito « le sentiment de la simplicité plastique du geste » come « l'art de mesurer les vers et de maintenir la voix dans une gamme musicale ». Di fatto, nonostante il persistente riflesso dell'immortale classicismo, « [l]e drame a succédé à la tragédie », assecondando ineluttabilmente lo spirito democratico del tempo, le necessità d'un pubblico vasto e variegato, che pretende un diverso linguaggio e che siano impegnati in teatro la sua intelligenza e i suoi nervi, servendosi pure di tutte le seduzioni della messinscena<sup>31</sup>.

Quest'analisi, che vorrebbe essere oggettiva, sarà quasi letteralmente ripresa nell'imminente *Art de la mise en scène*, allorché – con piglio platonico (ma sembrerebbe quasi di preavvertire il Gustave le Bon della *Psychologie des foules* del 1895) – Becq de Fouquières considera il pubblico moderno come quelle masse che « ne savent pas voir par les yeux seuls de l'esprit et sont dominées par les sensations directement perçues par les organes de l'ouïe, de la vue et du toucher », e la cui « émotion au théâtre n'est jamais ou n'est que très rarement esthétique », con il fatale tradimento della « vérité idéale »<sup>32</sup>.

Inevitabilmente più focalizzato appare l'interesse per la recitazione e l'arte attorica del *Traité de diction*, non a caso dedicato «aux artistes de la Comédie-Française», che avevano offerto all'autore « des modèles parfaits de l'art de bien dire »<sup>33</sup>, ma implicitamente indirizzato anche agli allievi del Conservatoire. La declamazione non si configura, per Becq de Fouquières, come un tema semplice e autonomo, ma si suddivide, pur in termini integrati, in dizione (ritmo, intonazione, espressione) e azione (attitudine, gesto e fisionomia); l'« art de bien dire et bien lire » poggia, d'altro canto, su « la science du mouvement, la logique et la psychologie »<sup>34</sup>.

Di fronte a queste ricorrenti triadi e all'appello alla scienza, s'immagina subito che, anche in questa dissertazione, Becq de Fouquières tenterà di tenere insieme

<sup>29</sup> L. Becq de Fouquières, *Traité général de versification française*, cit., p. 75.

<sup>30</sup> *Ivi*, pp. 213 e ss.

<sup>31</sup> *Ivi*, pp. 99 e ss.

<sup>32</sup> L. Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène*, cit., pp. 243 e ss.

<sup>33</sup> L. Becq de Fouquières, *Traité de diction et de lecture à haute voix*, Charpentier, Paris 1881, p. V.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. IX.

il culto idealistico del classicismo (da cui ricava in effetti la quasi totalità dei suoi esempi drammaturgici) con le nuove istanze del positivismo. L'autore preavvisa, del resto, che parlare di dizione significa trattare « d'un art et non d'une science exacte », ma non nasconde sia indicative letture di Spencer e di Darwin, sia, ora, l'occasionale opportunità di misurare la dizione nientemeno che con le scansioni di un metronomo, sia la necessità di formalizzare la sua materia tramite « une méthode scientifique », con delle regole, per quanto duttili, che, per esempio, nel caso della « diction mixte », consentano l'attingimento della « science même de la diction »<sup>35</sup>. Infine, per gli attori, Becq de Fouquières proclama addirittura una regola suprema ovvero quella per cui « la diction dramatique doit mettre la puissance de ses effets d'expression d'accord avec la force de résistance qu'apportent au choc des passion la volonté, l'inintérêt ou la force morale des personnages tragiques »; gli interpreti che si spingeranno a tanto raggiungeranno straordinari risultati con un notevole risparmio di gesti e di voce<sup>36</sup>.

A ben vedere, c'erano già passaggi del *Traité général de versification française* nei quali Becq de Fouquières vestiva gli impliciti panni d'un regista che imposta la battuta all'attore<sup>37</sup>, ma, nella dissertazione dell'81 – anche in forza della sua obliqua torsione pedagogica –, l'autore-*maître de diction* esibisce una chiara consapevolezza dell'organicità dell'interpretazione ormai propria del *metteur en scène* ottocentesco, impegnandosi a sviluppare il problema teorico ed estetico della recitazione.

Non solo, quindi, Becq de Fouquières, nel *Traité de diction*, prospetta una teoria dell'attore in dialogo con quella di Diderot<sup>38</sup>, ma, in diversi passaggi del suo discorso, chiede all'interprete un « équilibre moral et physiologique » in relazione ai testi, la cui dizione appare in assoluto – già sfiorando problemi che s'imporranno a Stanislavskij – inscindibile dall'azione fisica (« La première préoccupation de l'acteur doit être de maintenir un rapport constant entre la diction et l'action »<sup>39</sup>). Dopo tutto, un principio pressoché scientifico dell'arte dell'attore è che

<sup>35</sup> *Ivi*, pp. X-XI, XIV e p. 85. Sulla dizione intesa come arte e non come scienza, si vedano comunque le pp. 144, 158, e, sulla necessità pedagogica di sviluppare una libera sensibilità creativa agli allievi attori, p. 259.

<sup>36</sup> *Ivi*, pp. 305-306.

<sup>37</sup> Cfr., a proposito della recitazione d'una scena della *Phèdre* di Racine, L. Becq de Fouquières, *Traité général de versification française*, cit., pp. 260 e ss.

<sup>38</sup> « *Faire semblant!* ce mot de petit enfant est tout l'art de la scène »; Becq de Fouquières, interpretando Boileau, contesta che per far piangere bisogna aver pianto: « le comédien, s'il pleurerait réellement, il serait perdu, et loin d'attendre le spectateur, il risquerait de lui apparaître ridicule. Tout son art consiste à tromper le public et à lui faire prendre l'apparence pour la réalité » (L. Becq de Fouquières, *Traité de diction*, cit., pp. 266-267). Ancora: « En mettant le pied sur la scène l'acteur perd absolument sa personnalité ; le rôle qu'il remplit exige qu'il modifie sa personne morale ainsi que sa personne physique »; tutto ciò che rappresenta non ha rapporto con l'interprete, che penetra in spirito dentro un'azione comica o drammatica, « sans que sa personne puisse jamais y être mêlée »; questa « métamorphose complète » crea una « condition d'impersonnalité » (*Ivi*, pp. 297-298).

<sup>39</sup> *Ivi*, pp. 32-33, 269.

les attitudes du corps et les mouvements, soit des membre, soit de la face, éveillent en nous des sentiments généraux corrélatifs et exercent une influence directe sur les dispositions de l'âme. Un acteur, qui veut rendre un homme colère, ne se met pas en colère. Il y a là une action intellectuelle de l'esprit sur le physique et une réaction du physique sur le moral

e questo passa quindi nella dizione<sup>40</sup>.

« Dans les moments le plus pathétiques, l'acteur doit donc toujours rester maître de lui, car il s'agit de respirer et de parler »: non si va a teatro per assistere a effetti esteriori, ma per partecipare all'emozione dei sentimenti del personaggio e ascoltare i versi del poeta vettori di quei sentimenti<sup>41</sup>. Andrebbe altresì evidenziato che tutto ciò s'inquadra in un'ottica di complessiva organizzazione armonica dello spettacolo:

L'étude d'un rôle ne suffit donc pas pour le bien rendre; il y faut joindre l'étude attentive de tous les autres rôles; et cette étude doit porter sur l'ensemble, le développement et la marche de l'action, être tout à la fois psychologique et physiologique, aller enfin jusqu'à découvrir les rapports les plus secrets du langage avec les sentiments sous l'empire desquels agissent et parlent les personnages du drame.<sup>42</sup>

Pur nella loro promiscuità ideologica o nella faticosamente dissimulata scissione fra classicismo e modernità, i trattati del 1879 e dell'81 potevano indurre a credere che, nell'affrontare, a breve distanza, *l'art de la mise en scène*, Becq de Fouquières – con la sua sentita passione per il teatro<sup>43</sup>, la sua sensibilità per il lavoro degli attori<sup>44</sup> (e, non ultimi, i suoi buoni rapporti con Émile Perrin<sup>45</sup>) – avrebbe offerto un'analisi quantomeno equilibrata di questo fenomeno *moderno* per eccellenza.

A dire il vero, nella sua trattazione dell'84, Becq de Fouquières cerca – come in precedenza – di non apparire un *laudator temporis acti* e sfodera il linguaggio del positivismo, promettendo disamine serene dell'attualità, né si può negare che

<sup>40</sup> *Ivi*, pp. 267-268. L'attore non dovrebbe mai « confondre le sentiment et l'émotion ». Se un'emozione è troppo personale diventa « anti-esthétique », per cui l'attore, prima di entrare in scena, si appresta « à mettre son esprit dans une disposition convenable à jouer son rôle; et, pour cela, il va agir sur son esprit par son physique. Il doit donc se recueillir quelques instants avant de paraître devant le public, et prendre dans ses traits généraux le physique corrélatif de l'émotion ou du sentiment du personnage qu'il représente. C'est une ressemblance extérieure qu'il compose, dont l'effet réactif va développer dans son âme des tendances générales conformes au sentiment de son personnage; et c'est cette disposition extérieure qui va l'aider puissamment à trouver, en entrant en scène, l'intonation convenable » (*Ivi*, pp. 264, 268).

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 194.

<sup>43</sup> Becq de Fouquières, nel trattato dell'81, promette un saggio sull'azione interpretativa (*Ivi*, p. IX).

<sup>44</sup> « Les plus douces larmes que nous devons à Racine nous ont été arrachées par les artistes de génie qui nous interprétaient ses œuvres » (*Ivi*, p. 140).

<sup>45</sup> Per l'omaggio a Émile Perrin, si veda altresì *Ivi*, pp. XV-XVI, ma anche L. Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène*, cit., p. 163.

il suo saggio manchi di capitoli (pensiamo, per esempio, al XXVIII) caratterizzati da una notevole capacità di osservazione in merito a problemi tecnici di palcoscenico, di prospettiva, di ottica e di prossemica dei solisti e dei gruppi, esibendo in effetti una competente « science comparable à celle qui préside à la composition et à la disposition d'un tableau », attenta a « déterminer le centre de gravité de la scène » ai fini dell'« équilibre moral et dramatique » di una rappresentazione<sup>46</sup>.

Il punto delicato, però, stava proprio nella specifica *modernità* del tema, addirittura nella sua attualità anche polemica, che toccava non solo le categorie del classicismo e del romanticismo, ma, peggio, persino quelle del naturalismo, che stava sovvertendo il gusto teatrale e forse insidiando il sacello stesso della Comédie-Française, implicando un ripensamento profondo di quella tradizione cui il nostro autore era così profondamente legato.

Insomma, ora non si trattava più di elaborare un quadro poetico che armonizzasse in una misura nazionale il drammaturgo Racine e il poeta Victor Hugo; nell'84, dovendo affrontare, invertito, il rapporto tematico testo/dizione-rappresentazione come *mise en scène*-drammaturgia, Becq de Fouquières tira il freno e si appresta a combattere la grande battaglia ideologica dell'Ottocento: idealismo (classicismo) contro realismo, ritorcendo nei confronti di questa più recente avanguardia le sue stesse teorie:

Quelques auteurs modernes qui se piquent d'une exactitude scrupuleuse se leurrent eux-mêmes, parce qu'ils ne se rendent pas compte que ce qu'ils prennent pour la réalité n'est qu'une image et qu'une interprétation de la nature, modifiable suivant le tempérament, la constitution physique et l'adaptation physiologique de chacun de nous.<sup>47</sup>

Perrin si era ritualmente sforzato di riportare a Molière qualche minimo passo « vers la vérité »<sup>48</sup>, ma Becq de Fouquières dissente: i personaggi molieriani descrivono uomini in assoluto, « [d]ans les pièces modernes, au contraire, [...] les personnages sont le plus possible de leur temps ; et ce n'est plus l'homme en général qu'ils s'ingénient à nous peindre », tanto più strutturandosi su un *milieu*<sup>49</sup>. Il contingente relativo si contrappone, quindi, all'ideale; l'assoluto del personaggio classicista è, infatti, ideale e morale, ma altra cosa è il carattere moderno, che il romanticismo aveva già immerso in un esagerato *colore locale*<sup>50</sup>. Del resto,

<sup>46</sup> L. Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène*, cit., pp. 162-163. Del resto: « Tous les arts se rejoignent et ont pour point de départ commun les lois mêmes de la nature. Un metteur en scène et un directeur de théâtre doivent donc posséder une connaissance étendue des principes des arts et surtout de leurs fondements scientifiques, car ceux-ci sont dans l'art théâtral et particulièrement dans la mise en scène d'une application constante » (*Ivi*, p. 163).

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 113.

<sup>48</sup> É. Perrin, *Étude sur la mise en scène*, cit., p. XXX.

<sup>49</sup> L. Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène*, cit., p. 81.

<sup>50</sup> Si veda, in particolare, la nota 72. Naturalmente, persino quando si tratta di allestire drammi inglesi o spagnoli (così cari ai romantici), s'invita – in grazia della loro « puissance représentative » – a « renoncer à toute somptuosité de mise en scène, autre que celle qui résulterait des décorations peintes » (*Ivi*, p. 179).

« [m]alheureusement, le naturalisme tend à remplacer l'étude psychologique par la description du phénomène physiologique qui en est l'antécédent »<sup>51</sup>, e la scuola realista non può che temere il teatro proprio perché esso potrebbe spingerla a recuperare il fondamentale metodo classico, ch'è psicologico<sup>52</sup>.

Nella sua foga polemica, qualche concessione comunque Becq de Fouquières la fa a « cette transfusion de sang moderne »: se saprà riconoscere i suoi limiti, il realismo darà comunque vita a un'arte, magari inferiore, ma feconda:

En résumé, la mise en scène est un art qui n'échappe pas aux conditions auxquelles sont soumis les autres arts. C'est une imitation visible et non déguisée de la nature, mais libre et synthétique, et pourtant créatrice [...]. Faire de la mise en scène une copie servile de la réalité serait d'abord une impossibilité matérielle.<sup>53</sup>

Lo strumento principale e dichiarato della polemica di Becq de Fouquières è l'estetica, che, da un lato, viene occasionalmente mostrata come un mezzo interpretativo aperto alle correnti del tempo<sup>54</sup>, da un altro, è definita elettivamente come una gabbia normativa, essendo appunto « l'étude des principes et des lois générales ou particulières qui régissent la représentation des œuvres dramatiques et concourent à la production du pathétique et du beau »<sup>55</sup>. Secondo Catherine Naugrette, Becq de Fouquières s'arroccherebbe su un'estetica sostanzialmente passatista, che guarderebbe in particolare a Baumgarten e a Hegel, « affirmant sa dimension normative et posant le critère du Beau comme catégorie définitionnelle absolue de l'art et des buts de l'art »<sup>56</sup>. Di fatto, al termine della sua trattazione, l'autore arriverà a elaborare

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 250.

<sup>52</sup> Forse volutamente, parrebbe, Becq de Fouquières – in genere puntuale nelle sue formulazioni polemiche – ignora certi caratteri classicisti del naturalismo rivendicati dallo stesso Zola: « Aujourd'hui, nos classiques » – Corneille, in particolare – « si dédaignés sont la seule source où l'on doit remonter, si l'on veut tenter une renaissance dramatique », pur riprendendone solo l'« esprit » e non la « formule ». Sempre Zola, per il teatro (più che per il romanzo), aveva invitato a « remonter aux origines classiques, pour retrouver la hauteur de la conception et rendre à l'analyse psychologique et physiologique des personnages son rôle souverain » (É. Zola, *Nos auteurs dramatiques*, cit., pp. 35, 39).

<sup>53</sup> L. Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène*, cit., pp. 112-113, 251.

<sup>54</sup> « Comme le monde, comme les sociétés, comme toutes les sciences, l'esthétique a crû en complexité et en hétérogénéité, et nous ne sommes pas sans doute encore au bout des transformations que l'avenir lui imposera. La mise en scène ne peut pas s'isoler et se séparer de l'esthétique, dont elle n'est qu'une partie subordonnée ; elle ne doit pas obéir à des principes différents. C'est pourquoi l'évolution de la mise en scène n'est pas le résultat d'un parti pris, mais au contraire résulte d'une transformation insensible de l'esthétique dramatique et de la société moderne. La mise en scène a ainsi acquis une plasticité qu'elle n'avait pas autrefois, et sur ce point semble se soumettre ou tout au moins se prêter aux théories de l'école réaliste ou naturaliste » (*Ivi*, p. 82).

<sup>55</sup> *Ivi*, p. V.

<sup>56</sup> C. Naugrette, *L'Art de la mise en scène de Louis Becq de Fouquières : une esthétique négative, in Avènement de la mise en scène/Crise du drame. Continuités-discontinuités*, a cura di J-P. Sarrazac e M. Consolini, Edizioni di Pagina, Bari 2009, p. 175.

una pletera tale di condizioni e di strettoie estetiche da ridurre la *mise en scène* (e la modernità) in un angolo.

Ed eccoci al paradosso che il primo trattato organico sull'*Art de la mise en scène* sia una sorta di denuncia platonica dei pericoli della medesima, del suo intrinseco spreco rappresentativo e quindi della necessità di normarlo. A ben vedere, Hegel stesso – pur nell'indiscussa centralità della poesia drammatica (e comunque prendendo le distanze dall'opulenza della «pompa sensibile» dell'opera, «segno dell'inizio della decadenza dell'arte autentica») – aveva ammesso che «il lato scenico, con il suo lusso e la sua attrattiva pittorica, pretende parimenti per se stesso una compiutezza artistica»<sup>57</sup>, ma Becq de Fouquières non concede molto in merito.

A suo avviso, tanti teatri a Parigi coprono le manchevolezze dell'arte drammatica con l'allestimento splendido:

Les ouvrages médiocres qu'ils montent ne réussissent la plupart du temps à captiver le public que par le pittoresque des décors, la richesse des costumes, l'ampleur de la figuration, ou même par les exhibitions les plus excentriques. L'art dramatique ramené ainsi à n'être que de l'art théâtral devient un art tout à fait inférieur. [...] L'abus ou l'excès de la mise en scène est donc ainsi contraire aux progrès de l'art dramatique [...]<sup>58</sup>

ritenuta la categoria estetica assolutamente preminente, specie se consegnata alla lettura, « la véritable pierre de touche des œuvres dramatiques ». Infatti, per Becq de Fouquières – rielaborando un noto tema aristotelico –, nella lettura si attinge il vertice estetico più elevato, considerato che « notre imagination seule fait tous les frais de la mise en scène », che potrà essere, quindi, al limite necessaria solo se un dramma è debole<sup>59</sup>.

Qui, Becq de Fouquières non solo inverte vistosamente l'inclinazione personale a offrire prospettive interpretative ai testi poetici dei precedenti trattati, ma si pone in controtendenza soprattutto rispetto all'affermazione di Perrin che « toute pièce de théâtre est faite pour être représentée »<sup>60</sup>. La lettura dell'opera drammatica, per Becq de Fouquières, crea invece, in noi, « une représentation subjective » del testo, una « mise en scène idéale » e insieme plastica, in sintonia con la nostra cultura e civilizzazione, che fa scaturire « l'émotion esthétique, non

<sup>57</sup> G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., pp. 1322-1323, 1333.

<sup>58</sup> L. Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène*, cit., pp. 14-15.

<sup>59</sup> *Ivi*, pp. 20, 22.

<sup>60</sup> É. Perrin, *Étude sur la mise en scène*, cit. pp. VI-VII. Perrin aveva altresì tacciato di « plaisir solitaire » da parte di spiriti poco amanti del teatro la mera lettura della drammaturgia. Va notato che, in un'altra recensione del 27 novembre 1882, sempre relativa a *Le Roi s'amuse* di Victor Hugo, Sarcey – dopo aver denunciato gli effetti di messinscena di Perrin d'una « réalité mesquine » e, al più, alla portata di un macchinista esperto – concludeva: « Savez-vous ce que j'ai fait le lendemain ? J'ai pris la pièce et me la suis lue à moi-même, et je me suis débarbouillé de la représentation de la veille dans cette lecture, où j'ai pris un extrême plaisir. Je vous engage à faire de même » (F. Sarcey, *Quarante ans de théâtre*, cit., IV, pp. 32, 34).

la plus forte, ni la plus profonde, ni la plus complète, mais la plus pure de tout alliage, qu'il nous soit donné d'éprouver » e che non sarà pertanto eguagliata da nessun, inevitabilmente manchevole, allestimento, che andrà al limite considerato giusto una necessità designata per una categoria di spettatori sensuali<sup>61</sup>.

Su tali presupposti, anche per il regista, in fondo, la messinscena, per avere qualche senso e peso, dovrà essenzializzarsi ovvero idealizzarsi e, di conseguenza, soprattutto normarsi. Quindi: « la mise en scène ne doit jamais contredire le texte poétique ou l'idée qu'on peut se faire des lieux, de l'époque, des costumes, de l'attitude et du langage des personnages »<sup>62</sup>; ciò, tra l'altro, a causa dei limiti architettonici della *boîte* scenica e delle stesse sale teatrali: « Les conditions scientifiques de la mise en scène et de la décoration n'admettent donc pas toutes les possibilités réelles ; comme tous les arts, c'est un art qui a ses limites »<sup>63</sup>. Visto che « [t]out est faux dans la nature peinte qui enveloppe les acteurs ; il est donc inutile de faire ressortir ce défaut inhérent aux représentations théâtrales, tandis que tout est vrai, absolument vrai, ou doit le paraître, dans les passions qui animent les personnages du drame ». Anche qui sorge una regola suprema ovvero che « [l]'art du metteur en scène demande beaucoup plus de précaution que d'audace » e ottiene « un effet réellement puissant qu'en sachant se décider à une foule de sacrifices nécessaires »<sup>64</sup>.

Come già ricordato, l'approccio estetico di Becq de Fouquières – al di là delle tradizionali nozioni del gusto e del bello – è pure pregno di temi socio-percettivi di marca più positivista. Infatti, « les conditions de la mise en scène ne sont pas soumises aux vues plus ou moins arbitraires d'une école, mais dépendent uniquement des lois mêmes de l'esprit humain »<sup>65</sup>. Era stato soprattutto Sarcey – in un sintetico *Essai d'une esthétique de théâtre* del 1876, caratterizzato invero da molto senso pratico e bonaria insofferenza nei confronti de « les théologiens de la critique » e in fondo della stessa tanto richiamata estetica – a porre lo spettacolo teatrale « sur le terrain des faits sensibles », che, dal suo punto di vista, erano per l'appunto largamente connessi alle possibilità percettive del pubblico, che giustificavano sulla scena sia delle « conventions temporaires » o « changeantes » sia altre « universelles », che si condensavano attorno al dato di fatto che il reale a teatro appare falso<sup>66</sup>.

Becq de Fouquières si colloca più o meno sulle stesse posizioni e, di conseguenza, ribadisce che l'unica realtà che il pubblico applaude non è « la reproduction d'une réalité qu'il ne lui a pas été donné d'observer directement, mais le degré de ressemblance de l'image que vous dessinez à ses yeux avec l'idée qu'il s'est for-

<sup>61</sup> L. Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène*, cit., pp. 9 e ss.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>64</sup> *Ivi*, pp. 43-44.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>66</sup> F. Sarcey, *Quarante ans de théâtre*, cit., I, pp. 122, 132-133.

mée du fait représenté »<sup>67</sup>. Come per Sarcey, la *bête noir* di Becq de Fouquières è, una volta di più, il naturalismo dilagante:

Ce que nous cherchons dans le théâtre, en dépit de l'école réaliste, qui a absolument tort sur ce point, c'est une image des idées acquises et enregistrées par notre esprit ; c'est le spectacle de passions analogues à celles qui pourraient nous agiter.<sup>68</sup>

D'altro canto, la messinscena stessa è quasi resa impossibile dal naturalismo stesso perché « il ne serait plus un art synthétique obéissant à ses lois propres », inevitabilmente distaccandosi dalla « loi de concentration, en vertu de laquelle l'attention du spectateur est ramenée et se fixe sur le personnage humain », facendo sì, tra l'altro, che di tutto il resto ci si scordi, celebrando « le triomphe de l'être humain sur la nature, de l'intelligence sur la matière »<sup>69</sup>.

A conti fatti, in qualsiasi ambito ricada – secondo Becq de Fouquières – la messinscena è destinata a consumarsi ai limiti dell'estinzione, specie se la medicina alle deviazioni dello spirito dell'epoca sarà solo « un retour nécessaire au répertoire classique », per quanto potenzialmente modernizzato (si vedano i capp. XXIV e XXXV). Nella sostanza, Becq de Fouquières propone un'accorta restaurazione di quel teatro del *Grand Siècle* e immediatamente successivo, che – secondo Perrin –, a causa della sua stessa « disposition matérielle [...] rendait impossible toute illusion théâtrale », fondando la *mise en scène* principalmente sulla declamazione degli attori<sup>70</sup>.

Così, *L'Art de la mise en scène* di Becq de Fouquières si presenta come un *pamphlet* restauratore (sulla linea di vari altri dell'epoca), segnatamente mirato sulla denuncia estetica non solo dell'arte *inferiore* del naturalismo, con il suo contraddittorio principio « de juxtaposer l'art et la réalité »<sup>71</sup>, bensì, più sottilmente, anche degli estremi bagliori romantici ancora avvertiti nella pratica scenica pittorica di un Perrin. Non è affatto un caso che la stessa « vaine prodigalité », imputata alla poesia romantica nel *Traité général de versification française* (cfr. la nota 30), venga nel 1884 proiettata come accusa capitale sulla messinscena moderna (si veda altresì la nota 73).

Del resto, l'attacco di Becq de Fouquières al realismo transita inevitabilmente attraverso la ripresa dell'usata polemica nei confronti della scuola romantica:

Quelle que soit la prédilection que j'éprouve personnellement pour Racine, je ne crois cependant pas que l'on puisse dire que Corneille et Racine aient été de plus grands poètes que Victor Hugo. Si donc ce n'est pas dans l'inégalité de leur génie poétique que gît la différence de vitalité de leurs œuvres dramatiques, il faut en faire

<sup>67</sup> L. Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène*, cit., p. 186.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 98.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 253.

<sup>70</sup> É. Perrin, *Étude sur la mise en scène*, cit., p. XVIII.

<sup>71</sup> L. Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène*, cit., p. 273.

remonter la cause à un excès de richesse dans l'imagination de Victor Hugo, qui l'a entraîné à un abus perpétuel d'effets uniquement représentatifs et à une recherche purement épique du pittoresque et de la couleur locale.<sup>72</sup>

Al di là di tutte le considerazioni critiche, estetiche e speculative che la strutturano, *L'Art de la mise en scène* va così a determinare implicitamente, ma con evidenza, anche una nozione storico-ideologica ovvero che l'avvento della regia – nel quadro della storia degli spettacoli – rappresenta qualcosa di più dell'affermazione d'una tecnica d'organizzazione di palcoscenico o d'una funzione professionale, bensì pure uno spartiacque fra antico e moderno, una contraddizione cogente fra l'austerità e la misura classica dell'idealismo e le sfrangiate espressioni della modernità, che, segnatamente nel romanticismo – con la sua libertà, la sua « vaine prodigalité », il suo « excès de richesse dans l'imagination » e « un abus perpétuel d'effets uniquement représentatifs »<sup>73</sup> – aveva avuto il suo momento di fissione per poi proiettarsi, con le opportune variazioni anticlassiche, su tutta la protoregia del XIX secolo.

<sup>72</sup> *Ivi*, pp. 100 e ss.

<sup>73</sup> Se si torna alla citazione cui si riferisce la nota 58, si verificherà che i termini *abus* ed *excès*, usati per la drammaturgia di Hugo, vengono parimenti a qualificare, per Becq de Fouquières, le pecche della moderna messinscena.



# Il corpo archetipo di François Delsarte

Elena Randi  
(Alma Mater Studiorum Università di Bologna)  
elena.randi@unibo.it

Articolo sottoposto a *double blind peer review*

Title: The archetypal body of François Delsarte

Abstract: Investigating the relationship between bodily movement and internal dynamics, François Delsarte shows how, in the modern individual, the *intus/foris* correspondence is polluted by the intervention of *ratio* and habits that have been consolidated over the development of civilisation. Yet there is a sort of “true” and “sincere” kinetic language, although it is only present in a fragmentary manner in everyday reality and can only be grasped in an intuitive, non-intellectual way. These are gestures that escape the individual will and manifest the *affectus* in its ideal and archetypal form. Consequently, Delsarte can compose a phonetic-gestural dictionary in which every gesture becomes a perfect echo of the inner activity. This procedure is functional to the training of the actor and the construction of a phonetic-gestural score for a given character, but also, more generally, it is aimed at building a “second nature”, that is, at shaping “other” bodies, different from those contaminated by the historical nature of man, close to the original and archetypal dimension of the human being.

Keywords: body, theatre, actor, archetype, François Delsarte

1. «*L'arte è il rapporto sintetico delle bellezze sparse della natura con un tipo superiore e definito*»

Per François Delsarte (Solesmes, 1811-Parigi, 1871), l'uomo è composto da tre facoltà interiori: l'anima, corrispondente all'*affectus*, lo spirito, ossia l'intelletto, e la vita, il canale tramite cui i sensi imprisono in noi le cose. Secondo una lezione della mistica medievale romanticamente riveduta, l'anima, nella sua teoria, costituisce la facoltà interiore più elevata fra le tre, e poiché il gesto ne è l'espressione più diretta, esso risiede sullo scalino più alto di un'ideale gerarchia dei linguaggi. Di conseguenza, la mimica, ossia il genere artistico che ne deriva, si colloca su un gradino superiore a quelli della musica – strettamente connessa alla vita – e della poesia, associata allo spirito<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Sul trimundio delsartiano, cfr. E. Randi, *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance*, Esedra, Padova 1996, pp. 17-51.

Se l'idea del movimento corporeo come idioma più nobile della parola e della voce è senza dubbio erede della spettacolarità parigina ottocentesca, caratterizzata da una preminenza indiscutibile dell'aspetto visivo sul linguaggio verbale<sup>2</sup>, le teorie delsartiane sul gesto sono influenzate anche da precise concezioni filosofiche non taciute dai manoscritti. Una fonte di riferimento di rilievo è S. Tommaso, di cui spesso Delsarte cita una frase facendola propria e ripetendola perlopiù a memoria, con qualche minima variante: «La natura dell'anima è di essere la forma del corpo»<sup>3</sup>. Delsarte interpreta questo passaggio dell'antropologia tomista secondo coordinate moderne: il corpo e l'anima – intesa, qui, come principio considerato nella sua integralità, non nel suo coefficiente affettivo soltanto – sono perfettamente correlati, non sono affatto due entità separate né separabili.

Il pensiero delsartiano sulla relazione tra la psiche e l'espressione corporea è influenzato anche dall'*idéologie*, un indirizzo filosofico di matrice francese situato tra la fine del XVIII secolo e i primi decenni del successivo. In particolare, Delsarte, come gli *idéologues*, si interroga sul rapporto tra i segni espressivi e l'attività interiore, sull'influenza dell'abitudine sul linguaggio del corpo e sulle funzioni intellettive, sulla connessione fra il *moral* e il *physique*.

Ma una differenza sostanziale lo separa dall'*idéologie* “prima maniera” (in particolare, da Cabanis e Destutt de Tracy). Per Delsarte, infatti, la sfera interiore è sostanza immateriale, ontologicamente distinta dal fisico, col quale conserva un'importante correlazione, sia pure nel quotidiano perlopiù inquinata; per Cabanis e Tracy i due poli – corpo e psiche – costituiscono un *unicum* indissolubile, in cui il *moral* si riduce ad entità organica, corporea, l'intelletto e i sentimenti stessi sono considerati entità materiali e persino le dinamiche affettive più “spirituali”, come l'amore e la felicità, sono reputati meccanismi fisiologici<sup>4</sup>. Sotto questo aspetto, Delsarte si avvicina al pensiero

<sup>2</sup> Cfr. E. Randi, *Il primo Ottocento: tipologie di spettacolo, attori e mise en scène*, in *Breve storia del teatro per immagini*, Carocci, Roma 2008, pp. 191-215; in particolare, pp. 191-200.

<sup>3</sup> Sulla concezione dell'anima in S. Tommaso e sul suo essere «la forma del corpo», cfr. l'*Introduzione* a S. Tommaso d'Aquino, *Le Questioni disputate*, vol. IV (1 – *L'anima umana, De anima*; 2 – *Le creature spirituali, De spiritualibus creaturis*), a cura di G. Savagnone, Edizioni Studio Domenicano, Bologna 2001, pp. 7-37; in particolare, pp. 23-37. La citazione di Delsarte si trova, per esempio, in *Cours de Mons. Delsarte*, un manoscritto conservato in box 12, folder 86 della Delsarte Collection nella Hill Memorial Library di Baton Rouge in Louisiana (di qui in avanti D.C.), p. 75. Si tratta della trascrizione di una serie di conferenze tenute da Delsarte a Parigi in Quai Malaquais, secondo Alain Porte risalenti al 1855. In A. Porte, *François Delsarte: une anthologie*, IPMC, Paris 1992; citazione a p. 104. Da qui in avanti tutte le traduzioni da testi in lingua straniera si devono alla scrivente.

<sup>4</sup> Cfr. *Cours de Mons. Delsarte*, cit., p. 116; in A. Porte, *François Delsarte: une anthologie*, cit., p. 120. Sugli *idéologues*, cfr. anche p. 54 del quaderno manoscritto intitolato *Esthétique Appliquée. Cours de F. Delsarte. Exposition en neuf leçons de l'Art de l'Orateur, du Peintre et du Musicien*, conservato in D.C., box 11, folder 40. Il quaderno contiene appunti, presi da Alphonse Pagès, relativi ad una serie di conferenze tenute da Delsarte nel 1859. Vi sono note e correzioni di Delsarte. Un'altra menzione degli *idéologues* sta nel *Traité de la Raison* (1870), un testo trovato da Porte negli archivi privati della famiglia Delsarte ed ora pubblicato in A. Porte, *François Delsarte: une anthologie*, cit., pp. 247-257; riferimento a p. 251. La scrittura del documento originario non è di Delsarte, ma molto probabilmente lo è il suo contenuto.

“eretico” dell'*idéologie*, ossia a quello di Degérando e di Maine de Biran, che, dopo aver aderito al movimento degli *idéologues*, si discostano dalle teorie della scuola-madre. Di questa mantengono l'argomento di ricerca, ma abbandonano la visione materialistica, e ciò li conduce ad affrontare nuove indagini ed esplorazioni. Un aspetto della filosofia biraniana, in particolare, offre occasione di meditazione a Delsarte: per riconoscere una sensazione, trasformandola in percezione o in idea e non abbandonarla all'inconscio, occorre l'intervento di una forza attiva interiore, che non sempre si mette in moto, sicché ora la psiche agisce come una forza subconscia, ora come un polo dinamico e cosciente. Forse anche a partire da questo spunto, Delsarte comincia ad osservare l'esistenza di movimenti corporei coscienti e di altri involontari, a studiarne la connessione con la sfera interiore, e ad esaminarne i rapporti fra il gesto guidato dall'intelletto e quello non governato razionalmente.

Altra fonte che stimola le riflessioni del Maestro francese è la disputa settecentesca tra la fisiognomica e la patognomica. Una valutazione positiva del pensiero lavateriano espressa da Delsarte nel giovanile *Méthode Philosophique du Chant*, sembra supportare l'idea che sia un proselita della visione fisiognomica<sup>5</sup>. Ma questa ipotesi apre ad un'*impasse* significativa. Lavater, infatti, ritiene che la struttura anatomica dell'individuo, costituzionalmente statica, sia indice di un determinato carattere, e ciò implica un limite notevole alle possibilità interpretative di un attore, nel senso che, così, egli potrebbe dar vita solo a personaggi dotati di una struttura fisica e dunque di una partitura psicologica simile alla propria. L'attore che debba vestire i panni del Padre di famiglia, per esempio, dovrà necessariamente avere i tratti fisici propri dell'uomo moralmente nobile; il Malvagio, il complesso di segni corporei che pertengono a tale genere di personalità. E questo comporterebbe una conseguenza esiziale: l'infruttuosità e l'inefficacia del metodo pedagogico per l'arte attorica elaborato da Delsarte. Non è infatti possibile raggiungere un accordo tra i principi della fisiognomica e il sistema attorico delsartiano, uno dei cui obiettivi fondamentali è di superare la personalità dell'interprete. La teoria di un'imprescindibile corrispondenza tra psiche e struttura statica del corpo è inconciliabile con il principio dell'annullamento (o, quanto meno, dell'attenuazione) del proprio carattere per indossare quello del personaggio.

Mentre in una fase giovanile, quando il metodo attorico di Delsarte non è ancora maturo, la scienza lavateriana può essere considerata credibile, nel corso del tempo la sua visione deve essersi modificata, come confermano alcune dichiarazioni degli anni Cinquanta:

<sup>5</sup> F. Delsarte, *Méthode Philosophique du Chant*, à compte d'auteur, Paris 1833; in A. Porte, *François Delsarte: une anthologie*, cit., pp. 149-153, riferimento a p. 153. In *François Delsarte: le leggi del teatro. Il pensiero scenico del precursore della danza moderna*, a cura di E. Randi, Bulzoni, Roma 1993, pp. 261-266; riferimento a p. 266.

L'uomo porta in sé il carattere di tre tipi distinti: il tipo stabile o costituzionale o essenziale, cioè il tipo di nascita; il tipo abituale o acquisito, contratto sotto l'influenza dei movimenti; il tipo passionale o fuggitivo, prodotto dalle passioni che modificano temporaneamente le forme. I tre tipi ci danno organicamente due fonti di studi: le forme e i movimenti. Le forme rivelano il valore intimo dell'uomo, le disposizioni di cui è dotato nascendo. I movimenti rivelano le sue abitudini, il suo stato speciale, in una parola il suo valore relativo. [...] La forma insegna ciò che l'uomo può essere, ma non insegna quel che è. È la seconda fonte del nostro studio, il gesto, ad insegnarci a conoscere lo stato attuale del suo valore.<sup>6</sup>

La «forma» della persona, ovvero la sua complessione, manifesta l'essere com'è *in potenza*; il «gesto», ossia i segni dinamici, lo mostrano *in atto*, ne rivelano cioè lo «stato attuale», la cui conformazione può essere molto diversa da quella «fissa» o «costituzionale»<sup>7</sup>. Tale convinzione, sotto il profilo teatrale, è rilevante poiché attribuisce all'attore la capacità di rappresentare qualsiasi tipo di personaggio in misura proporzionale alla sua preparazione tecnica. La presa di distanza di Delsarte dalla prospettiva lavateriana sarebbe confermata dal termine «puerilità» assegnatole dal Maestro francese. L'affidabilità della citazione, però, è dubbia, posto che Alain Porte, al quale la dobbiamo, non ne specifica la provenienza, sicché va trattata con cautela<sup>8</sup>.

In una fase avanzata della sua speculazione, Delsarte coniuga alcune delle tesi della fisiognomica (l'esistenza di una chiave universale di lettura del corpo) con altre teorie della patognomica (è la *dinamica* del corpo ad essere portatrice dei significati interiori), col risultato di emendarle entrambe, e lo fa – pare – riprendendo uno spunto tratto dalle *Ideen zu einer Mimik* di Engel, la cui traduzione francese risale al 1794<sup>9</sup>, spunto rinvenibile in maniera assai più centrale e approfondita nel pensiero di Balzac, in particolare nella *Théorie de la démarche* (1833)<sup>10</sup>. Faccio riferimento alla concezione delsartiana secondo cui nel mondo delle Origini sarebbe esistita una gestualità (intesa sia in senso stretto che come cifra fonetica) caratterizzata da un nesso non mediato con la psiche, un linguag-

<sup>6</sup> Testo manoscritto il cui *incipit* è *Les êtres ont reçu trois modes de révélation*, conservato in D.C., box 1, folder 24, item 5, c. 5r-v. La grafia non sembra di Delsarte. Probabilmente si tratta di appunti presi da un allievo ai corsi di Delsarte. Il manoscritto dovrebbe risalire agli anni Cinquanta.

<sup>7</sup> Analoghe asserzioni si trovano anche in altri manoscritti. Per esempio: «I tipi sono formali o costituzionali, passionali, abituali. Nasciamo con un tipo formale incessantemente modificato dalle passioni. Quando queste modificazioni si sono moltiplicate, il tipo primitivo prende una modificazione abituale» (*Esthétique Appliquée. Cours de F. Delsarte*, cit., p. 69).

<sup>8</sup> A. Porte, *François Delsarte: une anthologie*, cit., p. 261.

<sup>9</sup> [J.J.] Engel, *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, Jansen, Paris 1794. Steele Mackaye si riferisce a Johann Jacob Engel in un quaderno di appunti presi alle lezioni di Delsarte nel biennio 1869-1870 (in D.C., box 12, folder 84, c. 63r). È citato anche in A. Giraudet, *Mimique physiognomie et gestes. Méthode pratique D'après le système de F. Del Sarte [sic] pour servir à l'expression des sentiments*, Librairies-imprimeries Réunies, Paris 1895, p. 8.

<sup>10</sup> Giraudet cita *La Théorie de la démarche* come un testo ispirato agli insegnamenti delsartiani, indicazione ovviamente scorretta, visto che è pubblicato nel 1833 (e non nel 1847 come scrive Giraudet), quando Delsarte aveva solo ventidue anni (*ivi*, p. 9).

gio universale, impiegato da tutti e dotato di un carattere di “verità”. Influenzato dalla lezione neoplatonica (tra i filosofi più presenti nei manoscritti delsartiani, ricorrono Plotino, lo Pseudo-Dionigi, Agostino e Bonaventura), però, pensa anche che nell’individuo del moderno questa gestualità di natura universale sia coperta da una massa di segni inquinati, ora per la deliberata volontà di mentire, ora per abitudini umane-troppo-umane incistatesi in noi nel corso della storia del singolo o dalla specie. Nel *Cours de Monsieur Delsarte*, per esempio, si legge:

L’umanità è come *storpia*, la bellezza esiste solo *in frammenti*, non è *da nessuna parte su questa terra*. *Gli archetipi* non si trovano, sono nell’intelletto, *non sono in natura*. La bellezza non è *da nessuna parte*, occorre di conseguenza che essa *venga costituita dall’artista attraverso un lavoro sintetico*.<sup>11</sup>

Nell’*Esthétique* è scritto:

esaminiamo di nuovo l’uomo in ciò che ne costituisce l’essere. Intendo parlare delle tre potenze attraverso le quali Dio l’ha fatto a sua immagine [...]. Ciò che mi sorprende è la *dissonanza* in cui esse si trovano. È lo stato di *ineguaglianza* in cui sono cadute. [...]

L’uomo porta in sé le *tracce* innegabili di una grandezza folgorante; egli non ha potuto uscire così *mutilato* dalle mani del suo creatore e Dio non ha potuto *mutilare* la sua opera *storpiando* così la sua rassomiglianza [...]. Forse che l’uomo ha potuto uscire così *storpiato* dalle mani del suo creatore? Forse che Dio non è stato sufficiente alla sua opera prediletta, o forse che ha voluto *fin dalla culla* della creazione *mutilare* la sua rassomiglianza? Se così fosse, Dio non sarebbe solo un operaio maldestro, ma sarebbe anche il più duro, il più ingiusto e il più crudele degli esseri,

come ritiene lo gnosticismo, ma non Delsarte. A suo parere, «tutto questo non è ammissibile. Tuttavia l’uomo *porta innegabilmente i caratteri di una grandezza folgorante*»<sup>12</sup>.

A riprova della presenza solo frammentaria del “vero” nel gesto quotidiano, si può citare qualche passo scritto dal maestro francese in riferimento ad alcuni movimenti compiuti nello spazio del “reale”. Per esempio:

quando un uomo vi dice, in forma interiettiva “Amo, soffro, sono incantato, ecc.”, non credetegli se la sua spalla resta in una posizione normale [...]. Non credetegli, mente! La spalla ne inficia la parola. Questa forma negativa ha tradito il suo pensiero.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> *Cours de Mons. Delsarte*, cit., p. 18; in *François Delsarte: le leggi del teatro*, cit., p. 161. Corsivi miei.

<sup>12</sup> *Esthétique. Conférence à l’école de médecine*, in D.C., box 1, folder 26b, item 10, cc. 8-9. Parte del passo sta in A. Porte, *François Delsarte: une anthologie*, cit., p. 240. Corsivi miei.

<sup>13</sup> Manoscritto di F. Delsarte, *Mes Épisodes Révélateurs, ou Histoire d’une Idée appelée à constituer la base de la Science et de l’Art*, conservato in D.C. e scritto nel periodo 1869-1871. I primi due fogli stanno in box 1, folder 26 b, item 7. Il rimanente testo manoscritto sta in box 1, folder OS 36 c, item 2. Citazione in box 1, folder OS 36 c, item 2, c. 18 del *Chapitre VI*, la cui numerazione prosegue quella del capitolo precedente. Il testo è stato pubblicato per la prima volta in inglese in *All*

Nell'esempio riportato, il linguaggio verbale inganna, mentre la spalla è sincera. Ma si badi bene: nel corso della stessa argomentazione, Delsarte aggiunge: «Non credetegli, quale che sia l'espressione del suo viso»<sup>14</sup>. Mentre la spalla non mente in quanto manifesta il non-amore, la dinamica del volto, menzognera, atesta come almeno alcune porzioni del corpo (nella fattispecie, il viso) possano esprimere un sentimento non corrispondente a quello provato. Lo stesso si apprende leggendo il passo che segue:

Se qualcuno vuole esprimere sorpresa e questa sorpresa non è preceduta da una titillazione [dell'occhio], potete essere certi che la sorpresa è simulata. Se attendendo la visita di una persona fingo emozione nel vederlo, potete dire: "È falso perché non c'è stata titillazione nello sguardo".<sup>15</sup>

Delsarte chiama «esteriori»<sup>16</sup> i gesti mediati rispetto alla dinamica interiore e vi assegna un giudizio negativo o, in alcuni casi, li definisce «gestes d'acteur»<sup>17</sup> (non compiuti da un attore ma da attore, cioè contraffatti e ingannevoli).

Nonostante l'insincerità generale del gesto, in qualunque essere umano si conserverebbe sempre, però, almeno un dettaglio, per quanto piccolo, in cui l'anima si manifesta senza filtri (un impercettibile sollevarsi della spalla, un lieve corrugarsi della fronte, la voce che vibra). Esisterebbe sempre, in altre parole, un micro-gesto, un particolare rivelatore della lingua archetipica, una traccia della vita sotterranea che trapela involontariamente anche nel corpo più "protetto". Si può dire, in altre parole, che il vocabolario corporeo muta col trasformarsi della storia, ma, anche, che nella pleora di segni storici è possibile identificare le voci di una lingua universale che solo nel mondo delle Origini si esprimeva nella sua purezza più candida, senza inquinamenti e alterazioni<sup>18</sup>.

Secondo Delsarte, alcuni segni corporei non sono alterabili e tali sono quelli involontari. Il pericolo della trasformazione scatta laddove tra impulso interiore e sua manifestazione esteriore può incunarsi la *ratio*, facoltà umana-troppo-umana, non obbediente all'autorità dell'*Artifex*. Fra la dinamica non controllata e, come tale, necessariamente "vera", Delsarte colloca il sollevarsi delle spalle: non si tratta del movimento che chiunque può eseguire come un banale esercizio ginnico, ma l'azione, assai più contenuta e in parte diversa nella forma, originata dal diaframma, quando si è colpiti da un'emozione acuta.

*the Literary Remains of François Delsarte (Given in his own words)*, in *Delsarte System of Oratory*, Edgar S. Werner, New York 1893<sup>4</sup>, pp. 385-447. Oggi se ne trova una versione a stampa in francese in A. Porte, *François Delsarte: une anthologie*, cit., pp. 55-88; citazione a p. 85.

<sup>14</sup> F. Delsarte, *Mes Épisodes Révélateurs*, cit., in D.C., box 1, folder OS 36 c, item 2, c. 18 del *Chapitre VI*; in A. Porte, *François Delsarte: une anthologie*, cit., p. 85.

<sup>15</sup> *Cours de Mons. Delsarte*, cit., p. 174; in *François Delsarte: le leggi del teatro*, cit., p. 62.

<sup>16</sup> *Cours de Mons. Delsarte*, cit., p. 140; in *François Delsarte: le leggi del teatro*, cit., p. 51.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Che l'idea della decadenza dell'uomo come frutto della storia abbia radici neoplatoniche in Delsarte è esplicitato da lui stesso. Cfr., per esempio, *Cours de Mons. Delsarte*, cit., pp. 104-106; in *François Delsarte: le leggi del teatro*, cit., p. 165.

Ne consegue che l'idea spesso propugnata di Delsarte come di un sostenitore della poetica positivista è assolutamente errata, come del resto provano diversi suoi scritti quali, *in primis*, *Positivism dans l'art*, in cui l'arte intesa come «un gabinetto da naturalista» è definita «una reliquia ad uso degli antiquari [...], un ossario etichettato da cui esce un odore di morte e davanti al quale si sente il freddo del sepolcro», un prodotto «seccato e mummificato»<sup>19</sup>. L'interpretazione filo-realistica proviene senza dubbio dall'erronea decriptazione della ricerca compiuta da Delsarte. Il Maestro francese dedica infatti quarant'anni della sua vita ad osservare il modo in cui l'uomo si muove nel quotidiano e di ogni voce delle azioni esaminate definisce il significato intimo (quanto più il pollice è estroflesso tanto più indica vitalità, quanto più le spalle sono sollevate, tanto più segnalano passione). Alla fine, accumula un enorme dizionario fonetico-gestuale da cui l'*actor* deve trarre le voci via via necessarie a definire le sequenze mimiche da compiere in scena per interpretare il personaggio affidatogli. In apparenza, dunque, si tratta di una visione realistica dell'arte attorica. Ma non è così: nel vocabolario Delsarte non trascrive qualunque gesto osservato nel quotidiano, ma sceglie solo quelli che ritiene essere l'eco del perfetto linguaggio primordiale. Nulla a che vedere con il dizionario degradato della quotidianità. Solo i segni puri – nascosti sotto alla gestualità inquinata, frutto della storia – vanno inseriti nel vocabolario che gli attori devono impiegare in scena, sicché sul palcoscenico si rappresenta una *tranche* di Eden, e non una *tranche de vie*. Sulla questione, Delsarte nei manoscritti è chiarissimo:

L'arte non è, come si dice, l'imitazione della natura; ne è l'espressione idealizzata.

È il rapporto sintetico delle bellezze sparse della natura con un tipo superiore e definito.

L'arte è inoltre e soprattutto la tendenza dell'anima caduta verso la sua purezza primitiva o il suo splendore finale.

L'arte, in altre parole, è la ricerca del tipo eterno.<sup>20</sup>

Il dilemma è: come riconoscere il gesto genuino nella selva dei movimenti impuri di cui il quotidiano si fa latore? La facoltà in grado di produrre l'agnizione non è la ragione, come gli *Épisodes Révélateurs* testimoniano senza ombra di dubbio, laddove asseriscono:

La ragione umana è cieca in materia di principi e [...] tutti i suoi insegnamenti non sono in grado di servirmi da guida nelle ricerche. [...] Sento [...] che solo sottomettendosi totalmente la mia *ragione* può elevarsi alla *ragione* delle cose [...].

<sup>19</sup> Dal manoscritto *Positivism dans l'Art. Conférence*, conservato in D.C., box 1, folder OS 36 b, item 22 bis, c. 5r. Si tratta di appunti presi da Delsarte per tenere una serie di conferenze databili 1865; in A. Porte, *François Delsarte: une anthologie*, cit., citazioni p. 244. Note molto simili si rinvengono in due fogli manoscritti il cui *incipit* è *Temple de l'art* (D.C., box 8, folder 147, item 5). Ciò fa supporre trattarsi di carte per la medesima conferenza. In particolare, c. 1v.

<sup>20</sup> La citazione è tratta dalla prima delle dieci conferenze tenute da Delsarte nel 1855 in Quai Malaquais (*Cours de Mons. Delsarte*, cit.), conferenza assente nella copia conservata in D.C., ma presente in un'altra trascrizione posseduta dalla famiglia Delsarte, di cui Alain Porte mi ha cortesemente donato una sua trascrizione.

Ecco, Signori, il primo frutto della mia preziosa osservazione. Consiste anzitutto nel farmi riconoscere nei fatti da esaminare la prova di una ragione superiore ed infallibile, e poi nell'armarmi di diffidenza contro la mia ragione ed i suoi errori.<sup>21</sup>

La scoperta di qualunque legge di corrispondenza del gesto inteso in senso proprio o come cifra fonetica con la dinamica interiore dipende da una sorta di folgorazione o di intuizione, che nulla ha a che vedere con la *ratio*. Così, per esempio, scrive Delsarte negli *Épisodes Révélateurs* dopo aver disvelato come il pollice abdotto sia segno di vitalità:

“Ma”, aggiungi *come colpito dai raggi abbaglianti di una luce intuitiva*, “il criterio della morte non costituisce forse, per la legge dei contrari, il termometro della vita? Dev'essere così. A priori lo è [...]”.<sup>22</sup>

A dischiudere la Verità è una forza non controllabile e non razionale che «fa scintillare il cervello», un «atto che infiamma»<sup>23</sup> improvvisamente, quando meno ce lo aspettiamo, identificabile con l'intuizione, oppure lo *status* della contemplazione, «che appartiene solo all'amore puro»<sup>24</sup>:

Dio solo dischiude i Suoi tesori e, come ho sperimentato, solo Lui li rivela all'occhio di una ragione elevata dall'umiltà alla contemplazione. [...] In un momento del tutto impreveduto Dio gli rivela quel che cerca, voglio dire: quel che non cerca e generalmente, proprio per sua edificazione, gli è rivelato il contrario di ciò che cerca.<sup>25</sup>

Entrambe le situazioni – quella del disvelamento improvviso ed inatteso provocato dall'*intuizione*, e quella della rivelazione scaturita dalla *contemplazione* – sono lontanissime dal raziocinio e legate, invece, a principi inafferrabili e non controllabili. Dall'*ispirazione*, prediletta dai romantici, si differenziano in quanto quest'ultima poggerrebbe sulla «pigrizia e la mediocrità»<sup>26</sup>, mentre le altre due, per quanto inaspettatamente, nascerebbero da «un'attenzione e una pazienza» cagionate dall'«ardore del desiderio»<sup>27</sup> della persona protesa alla ricerca.

<sup>21</sup> F. Delsarte, *Mes Épisodes Révélateurs [...]*, cit., citazione in *box 1, folder OS 36 c, item 2*, cc. 4bis-7 del *Chapitre 1<sup>er</sup>*; in A. Porte, *François Delsarte: une anthologie*, cit., pp. 59-61.

<sup>22</sup> F. Delsarte, *Mes Épisodes Révélateurs [...]*, cit., citazione in *box 1, folder OS 36 c, item 2*, c. 6 del *Chapitre II*; in A. Porte, *François Delsarte: une anthologie*, cit., p. 67.

<sup>23</sup> *Cours de Mons. Delsarte*, cit., p. 101; in A. Porte, *François Delsarte: une anthologie*, cit., p. 115.

<sup>24</sup> *Esthétique. Conférence à l'école de médecine*, cit., c. 1; in A. Porte, *François Delsarte: une anthologie*, cit., p. 234.

<sup>25</sup> F. Delsarte, *Mes Épisodes Révélateurs [...]*, cit., citazione in *box 1, folder OS 36 c, item 2*, c. 2 del *Chapitre III* (carte che iniziano con «Me voici loin, ce semble, de la solution»); in A. Porte, *François Delsarte: une anthologie*, cit., pp. 74-75.

<sup>26</sup> *Cours de Mons. Delsarte*, cit., p. 2.

<sup>27</sup> F. Delsarte, *Mes Épisodes Révélateurs [...]*, cit., citazione in *box 1, folder OS 36 c, item 2*, c. del *Chapitre III* (carte che iniziano con «Me voici loin, ce semble, de la solution»); in *François Delsarte: le leggi del teatro*, cit., p. 229.

Già nel *Magistero perduto di Delsarte*, uscito nel 1996, avevo sostenuto che l'attore formato dal Maestro francese, dopo aver creato la partitura fonetico-gestuale del personaggio, dovesse ripeterla in modo distaccato durante le prove così tante volte da poterla eseguire "senza pensare", un po' come si recita il *Pater Noster*. Una volta dominata la sequenza di movimenti e di vocalità in maniera così sicura, l'interprete proverebbe *veramente* gli affetti del suo personaggio grazie al meccanismo utilizzato parecchi anni più tardi da Stanislavsky per il cosiddetto metodo delle "azioni fisiche", secondo il quale non è vero solo che l'anima mette in moto il gesto, ma anche che il movimento del corpo accende la psiche<sup>28</sup>. La tesi, del resto, non è nuova, benché Delsarte la applichi in campo attorico. Era già presente in Tommaso Campanella, il quale, «si dice, quando desiderava sapere quel che passava per la testa di un altro, ne contraffaceva al suo meglio la posizione e la fisionomia del momento concentrando, nel contempo, la propria attenzione sulle proprie emozioni»<sup>29</sup>. Nelle pagine datate 8 maggio 1767 della *Hamburgische Dramaturgie*, Lessing ritorna sulla questione, quando si riferisce al «principio per cui le modificazioni dell'anima, quando hanno come conseguenza delle modificazioni nel fisico, vengono a loro volta determinate da queste»<sup>30</sup>. E teorie analoghe propongono Charles Darwin, più o meno nello stesso periodo di Delsarte, e William Archer, in un momento di poco successivo<sup>31</sup>.

## 2. «L'abitudine è una seconda natura»

Da tempo mi pongo un quesito: se Delsarte abbia insegnato esercizi fisici ai suoi allievi, o se tale pratica pedagogica spetti ai suoi successori, Steele Mackaye, Genevieve Stebbins e il delsartismo americano. Più precisamente, mi interrogo sull'esistenza o meno di un *training* corporeo per l'attore inventato da Delsarte, cioè di una serie di esercizi da eseguire in una fase precedente a quella destinata all'elaborazione di un personaggio. Mi chiedo, in altri termini, se il vocabolario fonetico-gestuale identificato nel corso dei decenni sia da applicarsi non solo in sede di costruzione di una figura del dramma, ma, prima ancora, in una specie di educazione fisica preparatoria.

Comincio da un paio di considerazioni: un allievo di Delsarte, Alfred Giraudet, indica nella prassi pedagogica del Maestro la presenza di esercizi volti ad acquisire elasticità e flessibilità fisica senza implicazioni espressive<sup>32</sup>; secondo un altro discepolo di Delsarte, l'Abbé Delaumosne, la didattica delsartiana presupporrebbe una pratica di "allenamento", ma fin da subito tesa a restituire un

<sup>28</sup> Cfr. E. Randi, *Il magistero perduto di Delsarte*, cit., pp. 111-121.

<sup>29</sup> A.-M. Drouin, *Sémiologie du geste, jeu théâtral et simulation: l'artifice au service de l'explication du vivant*, in «Ludus Vitalis», 4, 1995, pp. 127-155; in particolare, p. 133.

<sup>30</sup> Cfr. G.E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, a cura di P. Chiarini, Bulzoni, Roma 1975, pp. 20-25.

<sup>31</sup> Cfr. A.-M. Drouin, *Sémiologie du geste, jeu théâtral et simulation*, cit., p. 133.

<sup>32</sup> A. Giraudet, *Mimique: physionomie et gestes*, cit.

senso espressivo, a conseguire una gestualità capace in campo “retorico”<sup>33</sup>. Le notizie offerte da Delaumosne sono in sintonia con le informazioni proposte da altri autori. Giraudet, invece, offre un’informazione a cui altre fonti non fanno cenno. È veramente contemplato dal metodo delsartiano per la preparazione dell’*actor* anche un addestramento corporeo di stampo “ginnico-atletico” come sostiene Giraudet?

Di certo un *training* volto ad ottenere una macchina anatomica più flessuosa e agile si riscontra nella pedagogia di Mackaye e della Stebbins, oltretutto nella didattica di artisti primonovecenteschi che hanno tratto ispirazione dalla lezione delsartiana (significativo il caso di Mejerchol’d, secondo Fausto Malcovati suggestionato dagli studi pubblicati in Russia da Sergej Volkonskij su Delsarte<sup>34</sup>).

Quale che sia il genere di *training*, e ammesso che davvero almeno quello di carattere più espressivo sia proprio della didattica delsartiana, l’allenamento elaborato dal maestro francese potrebbe comportare uno scopo di decisiva importanza. All’attore, infatti, Delsarte potrebbe avere attribuito il fine non solo di concepire una partitura fonetico-gestuale in funzione di un personaggio, ma, prima di questo momento, potrebbe averlo istruito ad eseguire i movimenti archetipici, costruendosi così, attraverso un allenamento sapiente e accorto, una *seconda natura*, nuove abitudini fisiche considerate perfette, pure, prive di filtri di natura storica, molto diverse dalle vecchie, reputate infette e insincere. Lo avrebbe preparato a costruirsi – voglio dire – una seconda natura da assimilare a monte, “per sempre”, per qualunque contesto (non solo teatrale ma anche quotidiano). Si tratterebbe, allora, di una pratica non troppo lontana da quelle di attori più vicini cronologicamente a noi e implicherebbe una visione antropologica del lavoro ancor più marcata di quanto sin qui immaginato.

L’esistenza di un *training* inteso a modificare le abitudini corporee pregresse per indossarne di nuove è presente nella prassi di Steele Mackaye fin dal 1886. Si tratta di una data di cinque anni successiva alla morte di Delsarte, sicché probabilmente non è un’eredità del maestro, ma un’idea concepita dall’artista americano a partire da una modalità cinetica basata su «movimenti di scomposizione», ossia su esercizi in cui ogni porzione del corpo deve agire indipendentemente dalle altre:

I movimenti di scomposizione sono quelli il cui scopo è di aumentare la capacità di rilassamento dei muscoli o la completa resa del corpo da parte dell’Essere, resa che porta a rompere e a distruggere più velocemente le abitudini motorie e a sviluppare con maggiore perfezione la flessibilità muscolare, facendo del corpo uno strumento più disponibile all’influenza di tutte le sfumature emotive e più abile a restituire tutte le più sottili funzioni espressive [...]. Più la vecchia abitudine è profondamente radicata, più il muscolo diventa contratto e rigido, e più è difficile alimentarne la flessibilità.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Abbé Delaumosne, *Pratique de l’Art de l’Orateur de Delsarte*, Joseph Albanel Libraire, Paris 1874.

<sup>34</sup> Cfr. F. Malcovati, *Delsarte in Russia: i saggi di Volkonskij*, in *I movimenti dell’anima. François Delsarte fra teatro e danza*, a cura di E. Randi e S. Brunetti, edizioni di Pagina, Bari 2013, pp. 155-166.

<sup>35</sup> Dattiloscritto di S. Mackaye intitolato *Harmonic Gymnastics. Simple, and complex expressions, and stage business*, conservato in D.C., box 6, folder 76, item 1, pp. 26-27. Probabilmente 1886.

Fra le trascrizioni delle lezioni di Delsarte, solo un passo del 1855 – molto simile ad un altro poco sopra riportato – richiama alla mente le idee esposte da Mackaye:

Ci sono tre tipi nell'uomo: vi sono tipi *costituzionali* (tipi formali, il tipo che si ha nascendo), e poi tipi fuggitivi che chiamerò *passionali*. Infine, una terza specie di tipi che chiamo *abitudinali*, vale a dire che questi tipi passionali molto frequentemente riprodotti in un uomo dal suo essere miologico arrivano persino a modificarne le ossa, di modo che si forma in lui una costituzione particolare... Ne deriva che si dica: l'abitudine è una seconda natura. In effetti, l'abitudine a compiere un movimento modella l'essere materiale, l'essere fisico, creando un tipo che non è di nascita e che chiamo *abituale*.<sup>36</sup>

Il brano – un'ulteriore riprova dell'idea delsartiana secondo cui l'essere umano nel corso della propria storia o di quella della specie ha acquisito abitudini molto distanti dalla natura archetipica – è riferito alla sfera del “reale” e non dell'arte, sfera in cui il meccanismo spiegato segue la propria strada a prescindere dal nostro grado di consapevolezza del suo svolgersi. Non è esplicitato (ma non è neanche escluso), dunque, che il dispositivo tale per cui la ripetizione di un dato movimento crea una seconda natura sia trasportato nel campo della formazione attorica e applicato scientemente al fine di far raggiungere all'apprendista attore (nel suo recitare un personaggio ma forse anche nel suo agire nel quotidiano) un'abitudine rispettosa dell'archetipo anziché delle regole umane-troppo-umane prodotte dalla storia. È sicuro, tuttavia, che, partendo dal pensiero e dalla prassi di Delsarte, Mackaye e, dopo di lui, alcuni artisti dell'avanguardia storica, hanno concepito un *training* per l'attore inteso a dotarlo degli strumenti per vestire una seconda natura caratterizzata da una bellezza più luminosa, da un'unitarietà più solida, per modellare un corpo capace di farsi il limpido specchio della dinamica interiore.

<sup>36</sup> *Cours de Mons. Delsarte*, cit., p. 132; in A. Porte, *François Delsarte: une anthologie*, cit., p. 129.



# La *Übermarionette* di Craig: il corpo e la forma

Lorenzo Mango  
(Università degli Studi di Napoli L'Orientale)  
lmango@unior.it

Articolo sottoposto a *double blind peer review*

Title: Craig's *Übermarionette*: the body and the form

Abstract: The nature of Edward Gordon Craig's *Übermarionette* cannot be unequivocally defined; indeed, there are many different interpretations of this experiment: some believe that Craig intended to replace the theatre of actors with a puppet theatre; others argue that the puppet would not replace the actor, but rather that the actor would have to acquire certain qualities of the puppet; still others propose a middle way according to which the *Übermarionette* would represent a fusion of mechanical and human elements. What emerges, beyond any stance taken, is that the *Übermarionette* stands out as a field of continuous experimentation, a permanent laboratory, a place for the germination of thought that feeds on the contradiction inherent in its own articulations. Craig's aim is not so much towards a definitive definition, nor an immediate theatrical implementation of the *Übermarionette*, but rather at redefining the possibilities of the human body through the dialectic between actor and puppet, employing the theatre as a privileged site for contemplating humanity.

Keywords: Craig; *Übermarionette*; body; actor; theatre.

## 1. *Un laboratorio permanente*

La *Übermarionette* rappresenta probabilmente la proposta più innovativa che Edward Gordon Craig abbia fatto al teatro del Novecento. Sicuramente è la più radicale ed estrema e, altrettanto sicuramente, la più enigmatica. È un argomento che torna in modi e forme diversi nel percorso artistico di Craig, talvolta in maniera pubblica, come nel celebre saggio *The Actor and the Übermarionette*, pubblicato nel secondo numero di «The Mask» nell'aprile del 1908 (ma scritto nel 1907), talaltra in maniera privata, o quanto meno pre-pubblica, come risulta dai quaderni di appunti e note a essa dedicati o in cui, comunque, di essa si parla. Ragionare della *Übermarionette* comporta necessariamente muoversi tra questi due territori, cercando elementi di congiunzione ma anche accettando le differenze, le distanze e finanche le contraddizioni, essendo la contraddizione un elemento con cui ci si

confronta inevitabilmente quando si legge Craig fino al punto da poter ritenere, non impropriamente, che il suo sia un vero e proprio pensiero della contraddizione. E ciò, in quanto esso trova la sua ragione non in una sistematicità monolitica, ma nel sondaggio continuo di modi e argomentazioni diverse, non necessariamente coerenti tra loro ma che pure, nel momento in cui si contraddicono, non si elidono reciprocamente. Così può capitare di trovare la *Übermarionette* presente in accezioni che spingono in una direzione o in un'altra, rendendo difficile individuare un elemento di sintesi che, probabilmente, non c'è.

È quanto accade, in primo luogo, quando ci si pone il problema di cosa intendesse Craig con questo termine riguardo alla sua realizzazione scenica. Ha pienamente ragione Didier Plassard quando scrive al riguardo: «L'enigma che pone Craig non può essere sciolto e non potrà mai esserlo definitivamente, perché egli stesso non l'ha risolto»<sup>1</sup>. Questo non significa, specifica Plassard, rinunciare a interrogarsi sull'identità della *Übermarionette*, ma accettare di doverlo fare in un territorio di contraddizione. Vale la pena citare nuovamente un passo del saggio di Plassard che rappresenta, al momento, la riflessione più completa sui diversi statuti applicativi che la *Übermarionette* ha assunto nel discorso operativo di Craig. Scrive, infatti:

È quindi inutile cercare di scoprire, come fa generalmente la critica, quale potrebbe essere la vera “natura” della *Übermarionette*, al massimo si può identificare, passo dopo passo, quel “ogni genere di cosa” (“*all sort of things*”), cioè quelle ipotesi attraverso le quali Craig è successivamente passato nel corso delle sue elaborazioni.<sup>2</sup>

È una strategia ermeneutica che mi sento di condividere e che già ho provato ad applicare in un'ipotesi formulata in uno scritto complementare a questo<sup>3</sup>.

Il dato da cui partiamo è, dunque, che non si può arrivare a dire in cosa si risolva, in sintesi, la *Übermarionette*, proprio perché essa più che una cosa individuabile e definibile una volta e per tutte, appare come un vero e proprio laboratorio permanente, un luogo di ricerca entro cui Craig si muove sia sul piano teorico che su quello operativo, nel corso degli anni, mettendo a punto degli elementi, abbandonandoli poi per rivolgersi altrove o ritornandovi sopra e magari approfondirli, per verificare cosa la *Übermarionette* potesse essere o, diciamo meglio, potesse diventare. È questa natura variegata e contraddittoria che spiega come attorno alla *Übermarionette* si sia sviluppato un discorso critico a più voci che ha espresso concetti e ipotesi diverse e antinomiche. Oggetto di tali indagini è stato, a ben vedere, non tanto cosa Craig intendesse con il termine *Übermarionette* ma in cosa esso si fosse poi tradotto in via sperimentale. Una linea di indagine più che comprensibile e motivata

<sup>1</sup> D. Plassard, *La velocità del cavallo e quella della lumaca: teorie e pratiche della Übermarionette in Gordon Craig*, in «Acting Archives Review», a. VIII, n. 15, maggio 2018, p. 3.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 2.

<sup>3</sup> L. Mango, *L'idea di corpo nella Übermarionette craighiana*, in «Acting Archives Review», a. XIII, n. 26, novembre 2023.

ma che lascia scoperto il fronte dell'elaborazione teorica che, pure, in Craig ha un ruolo centrale.

Le ipotesi critiche sulla natura operativa della *Übermarionette* sono riconducibili a tre argomenti principali attorno a cui si aggregano i discorsi. La prima è testimoniata soprattutto da Irene Eynat-Confino che nel suo *Beyond the Mask. Gordon Craig, Movement and the Actor*, sostiene con forza, e con una solida base documentaria, che Craig avesse in mente la letterale sostituzione del teatro degli attori con un teatro di marionette. Il suo termine di riferimento è il progetto per l'*Übermarionette International Theatre* che Craig elabora tra il 1905 e il 1906. Si trattava di un progetto che Craig presentò per la Terza esposizione delle arti industriali che si sarebbe tenuta a Dresda nel 1906. Del progetto non è rimasta una documentazione ufficiale ma ce ne sono indizi numerosi nei quaderni di Craig e nella corrispondenza con il conte Kessler che era, in quel momento, per lui un riferimento fondamentale<sup>4</sup>. Partendo da quanto Craig annota di quel progetto, Eynat-Confino non ha dubbi nell'ipotizzare che quando Craig parla di *Übermarionette* lo faccia avendo come riferimento un teatro di marionette a fili.

Il fronte opposto è rappresentato da studiosi come Denis Bablet, Christopher Innes e Paola Degli Esposti che fanno riferimento alla *Übermarionette*, viceversa, non come a un sostituto meccanico dell'attore ma come a una modificazione che avviene all'interno dell'attore stesso. Scrive Bablet, nel 1962, che la *Übermarionette* «è l'attore che, acquisendo certe qualità della marionetta, si è liberato delle sue costrizioni», rendendosi, così, disponibile a essere parte del progetto autoriale della regia<sup>5</sup>. Su un argomento analogo insiste, nel 1983, Innes che ritiene la marionetta essere un espediente temporaneo che rispondeva all'insoddisfazione per come era l'attore in Occidente mentre, come attestato da numerosi articoli su «The Mask», «il suo reale obiettivo era creare un equivalente occidentale degli attori perfettamente addestrati del teatro Nō»<sup>6</sup>. Ancora più esplicita Degli Esposti che, in anni più recenti, scrive: «La *Übermarionette* non è una figura meccanica ma un *performer* vivente prodotto dalla fusione di un essere umano morto a tutte le imperfezioni (il fumo e il vapore della mortalità) e l'essenza metafisica della marionetta (il fuoco degli dei e dei demoni)»<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Mi permetto di rimandare, in proposito, al paragrafo “Il conte e l'architetto. La Nuova Weimar” del mio *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Titivillus, Corazzano 2015, pp. 209-238.

<sup>5</sup> D. Bablet, *Edward Gordon Craig*, L'Arche, Parigi 1962, p. 137.

<sup>6</sup> C. Innes, *Edward Gordon Craig*, Cambridge University Press, Cambridge 1983, p. 123. Sui rapporti fra Craig e il Giappone si è soffermato M. Casari in «The Mask» e il Giappone. Un percorso tra lettere, immagini, libri, riviste e persone, in «Teatro e Storia», a. XXXIII, n. 40, 2019 e in *Per risvegliare l'attore: il Giappone e l'Asia tra le righe di «The Mask»*, in «Teatro e Storia», a. XXXIV, n. 41, 2020. Su «The Mask», n. 2 dell'ottobre 1913, Craig aveva ospitato un saggio di Ananda Comaraswamy dal titolo *Nota sull'arte drammatica indiana* che testimonia l'interesse di Craig verso i teatri d'Oriente.

<sup>7</sup> P. Degli Esposti, *La Über-Marionette e le sue ombre. L'altro attore di Edward Gordon Craig*, Edizioni di Pagina, Bari 2018, p. 128.

Si tratta, evidentemente, di due posizioni inconciliabili che spingono in direzioni opposte che hanno, però, un terreno comune: cosa intendesse Craig sul piano della realizzazione pratica della sua idea. La terza posizione è testimoniata da Patrick Le Boeuf che sostiene essere la *Übermarionette* una sorta di fusione tra elemento meccanico e artificiale ed elemento umano<sup>8</sup>. Si tratterebbe, infatti, di una struttura fatta di giunco, stoffa e un'imbottitura culminante con una maschera che un attore avrebbe indossato come una sorta di corazza che ne avrebbe coperto la parte superiore del corpo. Anche questa è un'interpretazione che ha solide basi documentarie che Le Boeuf, in una qualche misura, assolutizza, facendola coincidere con quanto Craig avrebbe avuto in mente e, soprattutto, avrebbe sperimentato<sup>9</sup>.

Ci troviamo, dunque, di fronte a uno scenario ermeneutico problematico e intricato in cui è difficile e, oltretutto, inutile e improprio prendere posizione. Più utile e proficuo, allora, è seguire Plassard, quando questi ricostruisce i diversi aspetti che la *Übermarionette* assume tra il 1905 e il 1913 e li legge come un campo di sperimentazione caratterizzato da tentativi fatti in direzioni diverse che convivono e si sovrappongono, definendo i confini di un laboratorio operativo in continuo divenire che non trova un approdo definitivo, un po' per ragioni pratiche – la chiusura a causa della guerra nel 1914 dell'Arena Goldoni a Firenze che è il luogo principe, per molti aspetti, della sperimentazione craighiana – un po' perché forse Craig non sapeva esattamente verso dove rivolgersi, condizione in cui Craig si trovava non solo riguardo a questo aspetto ma anche riguardo agli *screens* e all'idea di un teatro che sapesse fare a meno del testo.

Se limitassimo, però, la natura aperta della sperimentazione alla sua dimensione operativa, faremmo un errore. Il carattere di laboratorio permanente riguarda anche le formulazioni teoriche che Craig elabora in quegli anni. Si potrebbe essere tentati di pensare che *The Actor and the Übermarionette*, per la sua natura di scritto organico, sintetizzi e risolva l'idea che Craig ha in mente. Vedremo più avanti che più che un sistema di pensiero quel testo risulta essere un territorio da attraversare, dal lettore, certo, ma in primo luogo da Craig stesso. Attorno a esso, poi, ci sono una serie di altre affermazioni che, se ne costellano la cornice teorica, aprono alla *Übermarionette* anche scenari interpretativi diversi. Sul piano teorico, dunque, come su quello operativo, la *Übermarionette* è un'entità plurale, fatta di una base di riferimento ma anche di variazioni e derivazioni. Cercare di tenerle assieme, oltre che faticoso, può risultare addirittura fuorviante. Con *Übermarionette* Craig non intende una cosa specifica ma un modo di pensare la presenza dell'attore a teatro e, più a monte, l'identità dell'individuo uomo e del suo corpo.

<sup>8</sup> P. Le Boeuf, *On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionette*, in «New Theatre Quarterly», 26, 2, 2010.

<sup>9</sup> Sua fonte privilegiata è un'intervista che un allievo americano di Craig, Michael Carr, rilasciò nel 1910 in cui dava indicazioni riguardo alla sperimentazione di Craig in questa direzione. A testimonianza del fatto che Carr aveva raccontato il vero, Le Boeuf pone le reazioni indispettite di Craig, che si sentiva tradito, apposte come nota a margine della sua copia dell'intervista.

Possiamo, o forse addirittura dobbiamo, parlare della *Übermarionette* come di un laboratorio permanente, un luogo di pensiero in germinazione continua che fissa delle coordinate forti di riferimento ma non risolve mai il processo di ricerca. Siamo di fronte a un vero e proprio *work in progress*, la cui incisività, la cui suggestione e, probabilmente, la cui stessa forza risiedono nella sua intima natura metamorfica ed enigmatica.

## 2. L'officina teorica della *Übermarionette*

Gli anni tra il 1905 e il 1907 rappresentano nella vicenda artistica di Craig un momento cruciale. È allora, infatti, che avvia la sua produzione teorica mettendo a frutto tutta una serie di spunti e di stimoli che vengono dalle regie che ha prodotto a Londra a inizio di secolo e da incontri fondamentali, come quello con il conte Harry Kessler, che lo coinvolge nel suo progetto modernista di una Nuova Weimar, con Henry Van de Velde, conosciuto proprio a Weimar, che gli mostra le potenzialità di una scuola-laboratorio di arti applicate, con Isadora Duncan, in cui coglie le potenzialità del movimento puro. L'insieme di questi elementi, assieme alla tensione verso una nuova idea di teatro che ne recuperi origine e fondamento, lo spingono verso la scrittura. Nel 1905 getta le fondamenta della sua visione del teatro ideale in *The Art of the Theatre*, nel 1907 scrive *The Artists of the Theatre of the Future* e *The Actor and the Übermarionette* che verranno pubblicati l'anno successivo. Sono, inoltre, gli anni in cui realizza una serie di incisioni in parte pubblicate nel 1913 in *Towards a New Theatre*. Già solo questo prefigura i contorni di un vivacissimo fervore creativo, alla ricerca di un'idea di teatro (non solo gli scritti ma anche i disegni hanno questa vocazione) di cui cerca incessantemente di definire l'identità.

All'interno di tale contesto nasce il concetto di *Übermarionette*. Quando lo formula nel 1907, non si tratta di un'apparizione improvvisa, ma dell'approdo di un processo avviato due anni prima, praticamente in contemporanea con la stesura di *The Art of the Theatre*. Tale processo è testimoniato da due quaderni conservati presso il Fonds Edward Gordon Craig della Bibliothèque Nationale de France: *ÜberMarions*, composto, a sua volta, di due quaderni A e B, e *1904 Germany 1905 Berlin Weimar Berlin*, rispettivamente alle collocazioni EGC MS A 23 (1-2) e EGC MS C 436. Il primo è un documento integralmente dedicato alla *Übermarionette*, il secondo, viceversa, raccoglie materiali di diverso argomento tra cui quello della *Übermarionette*. Come è tipico dei quaderni di appunti di Craig non si tratta di materiali organici ma di una serie di annotazioni, più lunghe alcune, più brevi e sintetiche altre, che danno il senso di riflessioni in divenire, di appunti legati a progetti operativi o di natura più teorica. La *Übermarionette* compare come termine, come concetto e come progetto proprio in questa sede.

*ÜberMarions* è il quaderno in cui si può testimoniare la sua prima apparizione. Una parte consistente degli appunti riguardano la progettazione di un teatro,

in cui si può leggere distintamente l'International Übermarionette Theatre di Dresda. Sulla natura tecnica di tali appunti e sulle possibili interpretazioni a essa legate, si sono pronunciati, in forme diverse e presentando diverse angolazioni di lettura, gli studiosi che si sono dedicati alla *Übermarionette* e ai loro studi, ai quali per una disamina più dettagliata si rimanda<sup>10</sup>.

Le annotazioni presenti in *ÜberMarions A* sono riferibili al progetto di Dresda in forma diversa. Vi è presente, anzitutto, la composizione dello staff operativo. A capo di tutto vi è un Direttore o inventore, evidentemente, a cui si affianca un supervisore generale, identificato anche come ingegnere meccanico; vi è poi un'*équipe* di tecnici, un capo elettricista, un maestro carpentiere, dei manipolatori luci con il loro capo, scenografi e manipolatori della scenografia, costumisti<sup>11</sup>. Ci sono, poi, le mansioni più squisitamente artistiche con un'orchestra di otto, dodici elementi e un direttore, dei cantanti e dei «dicitori» (*readers*) che sono identificati con qualità vocali che provengono dalla musica: un basso, un baritono, un tenore, un contralto. Veniamo, quindi, a quello che è l'ambito più specifico del progetto. Craig scrive che ci saranno venticinque *Übermarionette*. Nella pagina precedente del quaderno, le *Übermarionette* non ci sono ancora e risultano, viceversa, venticinque tra attori e attrici e venticinque comparse<sup>12</sup>. D'altro canto, che ci troviamo in presenza di una messa a punto di un concetto ancora nuovo è testimoniato dal fatto che *Übermarionette* presente al foglio 15 è stato posto come correzione di un precedente «attori o manipolatori». Questa correzione è servita a Paola Degli Esposti a sostenere come questa esitazione terminologica non serva tanto ad attestare se la *Übermarionette* sia o meno un congegno meccanico, quanto piuttosto a cogliere la traccia dell'incertezza «se impiegare attori o figure meccaniche nel piano di Dresda»<sup>13</sup>. Ora che quello di Dresda non fosse un progetto implicante la presenza di una compagnia di attori è nella sua stessa natura e, in fondo, nell'occasione della sua nascita. L'oscillazione terminologica, allora, riguarda la messa a fuoco di un progetto che, nato genericamente come teatro, si qualifica nella sua determinazione come teatro di marionette. Di marionette speciali, però, si tratta se, in una lettera al conte Kessler del 13 agosto del 1905, Craig può scrivere: «queste “marionette” *non* sono marionette, sono più che marionette e più che attori»<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Di riferimento è sicuramente il libro di I. Eynat-Confino, *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement and the Actor*, Southern Illinois University Press, Cambordale (IL) – Edwardsville (IL) 1987. Ad essi hanno guardato anche P. Le Boeuf in *On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionette*, cit., e P. Degli Esposti in *La Über-Marionette e le sue ombre*, cit.

<sup>11</sup> E. G. Craig, *ÜberMarions A*, f. 15.

<sup>12</sup> Craig aveva una passione per le comparse che lo spinse a progettare una sorta di folle catalogo delle principali comparse di cui resta traccia nel quaderno *Supers*, “Fonds Edward Gordon Craig”, Bibliothèque Nationale de France, collocazione EGC MS A 34.

<sup>13</sup> P. Degli Esposti, *La Über-Marionette e le sue ombre*, cit., p. 119.

<sup>14</sup> *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler*, a cura di L.-M. Newman, W. S. Maney & Sons, Institute of Germanic Studies, University of London, Londra 1995, p. 49.

La formulazione del progetto di Dresda, che resta sempre un riferimento implicito e non dichiarato nel quaderno, procede con la lista di un repertorio possibile che spazia dalla ripresa dei suoi *Didone e Enea* e *The Masque of Love*, allo *Jedermann* di von Hofmannsthal, a *Interno e L'intrusa* di Maeterlinck, all'adattamento teatrale de *La tentazione di Sant'Antonio* di Flaubert e di un libro in cui il pittore Whistler pubblicò lettere e altri scritti che riguardavano la polemica che lo aveva opposto al critico John Ruskin<sup>15</sup>. Un repertorio vario e ibrido, che più che rappresentare un vero e proprio schema di lavoro, testimonia della fluttuazione dei pensieri di Craig. C'è, inoltre, uno schema della struttura produttiva di quello che doveva essere l'International *Übermarionette* Theatre. È un grafico che prevede, al vertice, il suo nome da cui discendono due diramazioni. Quella di sinistra è il *Box office* con le sottovoci che indicano generici impiegati e poi un ufficio dedicato alla pubblicità e uno ai manifesti. Il ramo di destra, invece, riguarda il palcoscenico e lì, accanto alle voci scenografia e oggetti di scena, luci, costumi e musica, compare la *Übermarionette* con due specifiche ulteriori: i lettori, o meglio dicitori, e i manipolatori.

*ÜberMarions A* è, dunque, un quaderno che attesta della grande vivacità di idee e progetti che riguardano la *Übermarionette* nella sua fase germinale ma, accanto alla dimensione più strettamente progettuale, ce n'è un'altra che attesta dell'officina teorica di quel periodo. La prima traccia di tale laboratorio riguarda il nome. È cosa che compare già nell'intestazione dei due quaderni: perché *ÜberMarions* e non *Übermarionette*? Potrebbe essere un semplice gioco coi nomi e, allora, si potrebbe leggere in quel *Marions* l'abbreviazione di *Marionettes*. Possibile, ma è altrettanto possibile che Craig volesse giocare col nome della Madonna, il che starebbe a significare che, dentro quel nome, parlano istanze diverse, anche, non solo certo, di natura spiritualista. C'è poi la presenza del termine *Übermarionette* all'interno del quaderno. Non vi compare subito ma c'è come un progressivo avvicinarsi a quell'espressione. Nel foglio 8 scrive: «Tu parli della tua idea di "ur-marionette". Non trovi la risposta che aspetti. E così non vai avanti e resti in silenzio su tutta la questione. E quando vai avanti continui ancora a lavorare come una lumaca all'idea e a fare progetti come un cavallo». È un passaggio di grande interesse a cui, non a caso, Plassard ha intitolato il suo più recente contributo sulla *Übermarionette* e che individua, secondo lui, come «dal momento del concepimento e prima di ogni sperimentazione concreta, la parola ha preceduto l'immagine chiara della cosa, ciò che Craig chiama "l'idea"»<sup>16</sup>. È evidente, infatti, come Craig dichiarò a se stesso di avere un'idea, una suggestione progettuale che gli corre davanti agli occhi mentre è lento, se non lentissimo, nella sua elaborazione pratica. Lento, o lentissimo, potremmo aggiungere, anche riguardo a una chiara e definita prospettiva concettuale. Non è un caso che non compaia ancora l'espressione *Übermarionette* e Craig utilizzi un *ur-marionette*

<sup>15</sup> J. MacNeill Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, Heineman, Londra 1890.

<sup>16</sup> D. Plassard, *La velocità del cavallo e quella della lumaca: teorie e pratiche della Übermarionette in Gordon Craig*, cit., p. 1.

che nasce, oltretutto, dalla correzione di un precedente *over-marionette*. L'oscillazione tra i due termini lascia intravedere con sufficiente chiarezza come si stia muovendo l'officina teorica di Craig. Il prefisso *ur-* rimanda infatti a una condizione di originarietà e di archetipo. La marionetta che nomina, in questa pagina del suo quaderno, è colta nella sua essenza ancestrale pre-storica e simbolica. Il precedente *over-* rimandava, invece, a un superamento della condizione attuale della marionetta per indirizzarla verso un oltre che supererà i suoi limiti attuali e compirà la sua essenza e il suo destino di perfezione. Su una locuzione simile torna, nel quaderno, due pagine più avanti, dove al foglio 10 usa la formula «beyond marionette»<sup>17</sup>.

Il concetto di *oltre* si comincia, dunque, a delineare nella sua mente fino a che, a pagina 12, scrive: «Il giorno dell'attore sta per concludersi e per tutta la notte sarà in travaglio e con l'arrivo del nuovo giorno *viene* la *Übermarionette*». Il termine, come d'altronde i precedenti, è introdotto a secco, senza alcuna specificazione della scelta terminologica né alcuna definizione, nasce dopo una notte di travaglio, come una sorta di parto e di folgorazione. D'altronde la nascita al mondo come metafora è presente in un altro passaggio che riguarda la *Übermarionette*, stavolta nell'altro quaderno che è importante ai fini del nostro discorso: *1904 Germany 1905 Berlin Weimar Berlin*. Vi si legge, infatti: «Contrariamente a quanto accade ai mortali – voi le immortali – nascerete senza dolore di alcuno» con un evidente ribaltamento della maledizione biblica<sup>18</sup>. Non ci sono elementi per datare con esattezza questo passaggio, ma esso è scritto nella pagina successiva a dove è annotato, con la data 21 marzo 1905: «Qualcuno vuole che io faccia degli spettacoli per marionette»<sup>19</sup>. Si tratta, dunque, di un'affermazione fatta in una fase germinale della sua riflessione, quando ancora non c'è l'espressione *Übermarionette* a definirla e Craig continua a utilizzare un generico *marionetta*, che attesta come il suo interesse non ruoti solo attorno a una soluzione operativa e tecnica ma a una più ampia visione dell'essere. Una certa qual dimensione filosofica – sicuramente simbolica – fa parte del brodo di coltura della *Übermarionette* e ne rappresenta una componente importante destinata, nel tempo, a manifestarsi con anche maggiore, e pubblica, evidenza. Per adesso, infatti, siamo nella sfera privata degli appunti e delle annotazioni. Ma c'è un momento pubblico in cui Craig, nel 1905, lascia trapelare il lavoro che sta attraversando. Si trova in *The Art of the Theatre* e dice poco al lettore, se non si tiene conto della mole di appunti di cui stiamo parlando. Non va scordato, infatti, che la gestazione del suo primo dialogo, nel maggio del 1905 ma con una lunga preparazione che

<sup>17</sup> Devo a Didier Plassard, l'avermi fatto notare questa ulteriore soluzione terminologica.

<sup>18</sup> E. G. Craig, *1904 Germany 1905. Berlin Weimar Berlin*, f. 33.

<sup>19</sup> *Ivi*, f. 32. Plassard fa notare come questa indicazione non riguardi ancora il progetto di Dresda ma un altro precedente, non andato ugualmente in porto, quando Emile Geyer gli propone di collaborare a un teatro di marionette alla Kroll-Opera (D. Plassard, *La velocità del cavallo e quella della lumaca: teorie e pratiche della Übermarionette in Gordon Craig*, cit., p. 6).

risale probabilmente al dicembre del 1904<sup>20</sup>, si sovrappone e si intreccia alla prima apparizione, nella mente di Craig, della *Übermarionette*. Quando, in *The Art of the Theatre*, a proposito del fatto che l'attore deve piegarsi, anche per quanto riguarda il gesto, il movimento e la sua collocazione nello spazio, alle intenzioni del regista, lo spettatore obietta che così gli attori verrebbero ridotti alla stregua di marionette, il regista risponde:

Una questione sensibile! Che ci si sarebbe aspettati da un attore che si senta incerto dei propri mezzi. Una marionetta, oggi, è solo una bambola, incantevole abbastanza per un teatro di marionette. Ma per un teatro abbiamo bisogno di più di una bambola. Eppure quello è il sentimento che molti attori hanno nei confronti della loro relazione con lo stage-manager. Si sentono tirati dai loro fili e se ne risentono e mostrano di sentirsi offesi.<sup>21</sup>

Quello che Craig pone in questo inciso, che lascia tale, è il rapporto tra marionetta e qualcosa che la trascenda attorno a cui sta lavorando nel suo laboratorio della *Übermarionette*, di cui qui lascia una piccola ma significativa traccia.

Il *puppet* presente nel testo introduce un nuovo termine nel lessico craighiano, che troviamo anche lì dove annota che gli sono commissionati spettacoli per marionette, *puppet plays* in questo caso, che rivela quanta importanza abbia, tra la primavera e l'estate del 1905, l'individuazione di un nome che corrisponda a un concetto di cui ha in mente probabilmente i contorni ma di cui gli mancano le determinazioni specifiche (lo ribadisco ancora: non tanto o solo su cosa corrisponda sul piano pratico a quell'idea ma in che consista quell'idea stessa). Nella lettera del 13 agosto 1905 a Kessler scrive, oltre a quanto abbiamo rilevato più sopra: «Ci tengo particolarmente che la parola *marionetta* non venga fuori – Essa suggerisce subito la *Bambola*. Tutto deve rimanere un mistero»<sup>22</sup>, un mistero per gli altri, certo, ma molto probabilmente anche per se stesso. La questione, evidentemente, va ben al di là dell'utilizzo o meno della marionetta e riguarda quanto essa, per quello che è, corrisponda a ciò che Craig ha in mente ma a cui non riesce a dare ancora un corpo definito di parole. Ci aiutano a capire il fermento che si agita attorno al termine e al concetto di *Übermarionette* due lettere di quel periodo. La prima è indirizzata a Martin Shaw, il musicista con cui aveva dato vita, qualche anno prima, alla Purcell Operatic Society e vi scrive: «Mi aspetto di ricevere ottime notizie entro tre mesi. Potrei allora avere il mio teatro e la mia compagnia. NON ATTORI MA UNA CREATURA inventata da me»<sup>23</sup>. La seconda lettera, invece, è indirizzata alla madre e ciò che scrive è complementare

<sup>20</sup> Cfr. L. Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, cit.

<sup>21</sup> E. G. Craig, *The Art of the Theatre*, in Id., *On the Art of the Theatre*, Heineman, Londra 1911, p. 168 (ho preferito una traduzione mia, perché quella italiana di Marotti, *L'arte del teatro. Il mio teatro*, CUE Press, Imola 2016 che riproduce quella Feltrinelli del 1972, traduce *puppet* con burattino, il che rischia di creare qualche confusione terminologica).

<sup>22</sup> *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler*, cit., p. 50.

<sup>23</sup> E. Craig, *Gordon Craig. La storia della sua vita*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1996, p. 220.

a quanto dice all'amico: «Se la cosa va, come spero, questa volta avrò finalmente raggiunto il mio scopo: liberarmi degli attori – e *non* userò marionette. La marionetta è soltanto una bambola»<sup>24</sup>. In entrambi i casi il riferimento sembra essere al progetto di Dresda e, in entrambi i casi, la non meglio specificata creatura è la soluzione al problema dell'attore ma anche un superamento dei limiti attuali della marionetta.

Ci troveremmo, allora, di fronte a uno scenario a tre fuochi: l'attore da un lato, la marionetta dall'altro, una nuova creatura da un terzo. L'unico elemento sicuramente positivo è il terzo, anche la marionetta, infatti, viene tacciata di imperfezione ma lì dove la si considera nel suo attuale stato degradato. Perché l'immortale a cui fa riferimento in *1904 Germany 1905* è, a pieno titolo, una marionetta, ma colta nella sua essenza originaria, e così in altri passaggi di quel testo. In uno in particolare che è importante perché torna praticamente identico all'interno di *The Actor and the Übermarionette* a proposito del quale, e delle pagine seguenti che lo accompagnano ma non riproducono esattamente quanto contenuto nel saggio edito, annota in rosso nel 1941 nello stesso quaderno: «Scritto 1905. Sono queste 9 pagine che ripresi nuovamente nel 1907 quando scrissi *The Actor and the Übermarionette* a Firenze nell'estate di quell'anno»<sup>25</sup>. È il passaggio in cui Craig sostiene la superiorità della marionetta nei confronti dell'attore perché il suo cuore non batte o accelera se gli applausi scrosciano o sono tenui e cita l'imperturbabilità del volto della prima attrice che resta solenne, bello e morto come sempre nel torrente d'amore e di fiori che la travolge<sup>26</sup>. Il brano è praticamente identico, le uniche due lievi differenze sono che nel manoscritto Craig usa il termine marionette, mentre nel testo a stampa esso diventa marionette moderne a sancire che anche esse, nonostante non siano delle *Übermarionette*, sono dotate di questa virtù e che l'aggettivo «morto», per delineare il volto della prima attrice, diventa «remoto». Mentre la prima corrisponde a una specifica argomentativa, in un testo dove la *Übermarionette* è oramai concetto acquisito, cosa che non è nel manoscritto, la seconda sembra una pura variante lessicale. Eppure anch'essa ha un suo valore. Ci fa capire anzitutto che la dimensione della morte, che sarà centrale nel saggio del 1907, già affiora nel 1905 e che essa corrisponde a una distanza, l'aggettivo «remoto», che pone la marionetta distante dal relativismo frenetico della vita.

### 3. *La calma e il silenzio*

In questo turbinio di parole e di concetti, Craig tira fuori, come d'incanto, senza alcuna spiegazione o specificazione, abbiamo detto, il termine *Übermarionette*. È una soluzione lessicale chiave che riesce a portare a un mo-

<sup>24</sup> *Ivi*, pp. 220-221.

<sup>25</sup> E. G. Craig, *1904 Germany 1905*, f. 36. In realtà le pagine non sono 9 ma assai di meno.

<sup>26</sup> *Ivi*, f. 32 e in *The Actor and the Übermarionette*, cit., p. 82 dell'edizione inglese e 72 della trad. it.

mento di sintesi la dimensione dell'originario e quella dell'oltrepassamento. Craig, infatti, opera un chiaro riferimento a Nietzsche e al suo *Übermensch*. Non si tratta di un riferimento casuale. Il filosofo, negli anni in cui Craig frequenta Weimar (tra il 1904 e il 1906), è una figura centrale per Kessler e la sua cerchia. Si progettava, infatti, un'ambiziosa casa filosofica dedicata a Nietzsche, che ne figurasse in architettura il pensiero, mentre, nel frattempo, Van de Velde ammodernava la sede della fondazione a lui dedicata e Kessler avviava il progetto editoriale di un'edizione di lusso della sua opera, di cui fu pubblicato, però, solo il primo volume. Le condizioni materiali per cui Nietzsche poteva entrare tra i riferimenti di Craig c'erano tutte, dunque, ma l'applicazione del concetto di *Übermensch* a quello di *Übermarionette* è tutt'altro che pacifico e scontato. Indica, invece, un processo culturale di cui Craig non ci dà conto ma che possiamo, con buona approssimazione, provare a ricostruire.

Da quanto abbiamo visto è evidente che Craig andasse alla ricerca di una soluzione terminologica che gli permettesse di mantenere esplicito il riferimento alla marionetta ma, al tempo stesso, di declinarlo in una forma diversa che ne specificasse la peculiarità e come cercasse questa specificazione nell'oscillazione tra la dimensione dell'oltre e quella dell'originario. L'*Übermensch* gli forniva un modello culturale efficace e suggestivo. In esso Nietzsche veicola un superamento della condizione dell'uomo in quanto soggetto alienato e destinato al relativismo in nome di un uomo oltre l'uomo, di un uomo che è, a un tempo, più uomo e non più uomo. Questa ipotesi filosofica dovette affascinarlo Craig che decise di adottarla, operando una importazione linguistica dal tedesco. Solo così, infatti, il legame con Nietzsche risultava palese e solo così la dimensione dell'oltre non poteva confondersi con una qualsivoglia soluzione materiale. C'è, dunque, nella scelta del termine un'implicazione metaforica che rivela quanto, fin dai suoi esordi, la *Übermarionette* abbia una duplice configurazione: quella operativa di un nuovo teatro di marionette (quali che esse siano, sia a fili sia costumi corazza) e quella teorica che indicava una condizione in cui il termine *marionetta* stava a significare anche altro. Non tanto sul piano del riferimento all'attore, la *Übermarionette* come attore modello, ma su quello alla figura umana. Da un lato c'è, dunque, il tentativo di coniugare assieme prassi e teoria, dall'altro emerge una certa qual distinzione tra i due piani. Quando Craig introduce elementi di teoria, negli scritti del 1905, non lo fa per sostenere un possibile teatro sperimentale di marionette ma per mettere in gioco elementi che facciano del teatro un luogo di speculazione che vada oltre i suoi confini tecnici.

Proviamo a vedere alcuni dei passi, dai quaderni di quegli anni, in cui emerge un simile sentire. Non si tratta, giova ribadirlo, di enunciati strutturati o normativi ma di vere e proprie aperture concettuali che permettono di scorgere, come attraverso una fessura, il lavoro teorico di Craig. In uno di tali passaggi si legge: «Oh, rimanete calme e silenti, meravigliose e splendide marionette. Noi tutti amiamo il potere che possedete, è quello che noi non abbiamo. Voi siete

tutte figlie della grande sfinge che sta sdraiata in Egitto»<sup>27</sup> e più avanti: «Venite al mondo maestre della danza, dell'espressione, della recitazione, di tragedia, commedia, farsa e fantasia, voi conoscete tutto dell'amore e della vita»<sup>28</sup>. La seconda affermazione sembra riferirsi al teatro nei suoi diversi generi, indicando nella marionetta il loro modello ideale, la chiusa, però, sposta l'asse del discorso. Se la marionetta vive nel teatro e del teatro, essa, però, risulta la vera essenza della vita e dell'amore. Concetto, questo, ribadito con ancora più evidenza nel primo passo che abbiamo citato. Qui la marionetta è espressamente paragonata all'uomo, a tutto discapito di quest'ultimo, in quanto possiede doti che esso non ha. Tali doti sono espresse in due termini destinati a tornare più volte nel lessico di Craig: *still* e *silent*, calmo e silenzioso. L'idea della calma, come superamento delle passioni, è presente in una pagina, datata 30 novembre 1909, in cui Craig annota ciò che vorrebbe dire agli attori del Teatro d'Arte di Mosca durante la preparazione dell'*Amleto* e che, invece, tace per, come scrive, tornare a disegnare una *Übermarionette*<sup>29</sup>, essendo gli uni, evidentemente, impossibilitati a vivere al di fuori del regime delle passioni, mentre l'altra è, della calma, l'incarnazione. La calma torna a essere presentata come una delle doti fondanti della *Übermarionette* in uno scritto del 1912, in cui essa è assimilata a un uomo a gambe incrociate, che medita in un tempio dell'Oriente, aggiungendo, poco più avanti, che le sue migliori virtù sono il silenzio e l'obbedienza<sup>30</sup>. C'è un ulteriore passo di Craig in cui tornano questi termini che, per la sua singolarità, è ancora più particolare e interessante.

Rievocando, nel 1952, la figura di Isadora Duncan, ricorda quando la vide la prima volta nel 1904, rimanendo colpito dalla sua capacità di agire un movimento che eccedeva ogni stereotipo del balletto parlando, spiega, un suo proprio e inconfondibile linguaggio. Di fronte a questo spettacolo, scrive, «rimasi immobile e senza parole»<sup>31</sup>. Craig utilizza lo stesso termine, *still*, che aveva applicato alla marionetta che abbiamo scelto di tradurre in maniera leggermente diversa per essere più aderenti alla situazione descritta nel testo ma che sta lì a dichiarare una condizione di calma e di serenità che si manifesta nell'immobilità e nell'assenza di parole. Un atteggiamento di contemplazione estatica che riflette quello del corpo in movimento di Isadora Duncan. Una corrispondenza di cui si può trovare traccia nuovamente nel 1905 quando Craig scrive: «Quando qualcuno disegna delle marionette su di un foglio, fa deliberatamente delle cose "still" [nuovamente qualcosa

<sup>27</sup> E. G. Craig, *1904 Germany 1905*, cit., f. 32.

<sup>28</sup> *Ivi*, f. 33.

<sup>29</sup> E. G. Craig, *Hamlet in Moscow: Notes for a Short Address to the Actors of the Moscow Art Theatre*, in «The Mask», n. 2, maggio 1915, pp. 109-115, ora anche in L. Senelick, *Gordon Craig's Moscow Hamlet*, Greenwood Press, Westport – Londra 1982, pp. 191-196. Il riferimento in questione è rispettivamente alle pp. 115 e 196.

<sup>30</sup> E. G. Craig, *Gentlemen, the Marionette!*, in «The Mask», n. 2, ottobre 1912, pp. 95-97.

<sup>31</sup> E. G. Craig, *Isadora Duncan*, in «The Listener», 5 giugno 1952, ora anche in *Your Isadora. The Love Story of Isadora Duncan & Gordon Craig Told Through Letters & Diaries*, a cura di F. Steegmuller, Vintage Books Editions, New York 1976, p. 361.

a metà tra l'immobilità e la calma n.d.r.], anche se la sola calma [*stillness*] dovrebbe discendere dallo stato d'animo in cui la marionetta è stata fatta»<sup>32</sup>. In sostanza la calma serafica, la *stillness*, dovrebbe essere tanto quella di chi agisce, marionetta o danzatrice, quanto quella di chi assiste ed è assorbito in quel gioco.

A sottolineare la mancanza di coinvolgimento nelle piccolezze del mondo che rendono impossibile la calma e la necessità di trasportarsi in una realtà altra, Craig cita in *1904 Germany 1905*, dei versi dal *Canto di me stesso* di Walt Whitman, uno dei suoi poeti preferiti, lì dove questi scrive:

Io credo che potrei voltarmi e andare a vivere con gli animali, così placidi e controllati,  
resto a guardarli ore e ore.

Non si affaticano, non frignano per la loro condizione,  
non stanno svegli al buio piangendo i loro peccati,  
non mi scocciano coi loro doveri verso Dio,  
nessuno è insoddisfatto, nessuno impazzisce per la mania di possedere.<sup>33</sup>

Alla fine della citazione aggiunge: «Oh sì, voleva dire marionetta!»<sup>34</sup>. Ciò che affascina Whitman degli animali è il vivere in una condizione di natura innocente che prescinde dalla coscienza, dall'io e dal senso di colpa. Con la sua proposta di sostituzione terminologica, Craig attribuisce le stesse qualità alla *Übermarionette*, ponendola in una condizione di illibata purezza originaria. Una condizione che trascende il congegno meccanico e l'attore per riguardare più in generale l'essere umano. La *Übermarionette* diventa, così, metafora di una condizione umana che vada oltre i vincoli della coscienza, rivelando come l'officina teorica degli anni 1904-1905 porti in sé tanto di quella visione metaforica che si è soliti attribuire a una fase più tarda, dopo, cioè, che le possibilità di sperimentare un teatro di marionette, quale che esso sia, era stata messa da parte. Ci sembra, viceversa, di poter dire che il discorso craighiano si fonda fin dalle origini su di un doppio registro e che la dimensione teorica già allora abbia più implicazioni filosofiche che teatrali.

#### 4. Due idee a confronto

Il paragone con l'animale solleva anche un ulteriore discorso, che riguarda il rapporto fra Craig e il saggio di Heinrich von Kleist *Sul teatro di marionette* del 1810. A lungo ci si è interrogati quando Craig possa aver letto quel testo e quanta ispirazione ne abbia tratto. Di certo si sa solo che ne pubblica la traduzione inglese nel 1918 su «The Marionette», la rivista che negli anni della guerra sostituì «The Mask». Si tratta di una data tarda, quando oramai

<sup>32</sup> E. G. Craig, *1904 Germany 1905*, cit., f. 32.

<sup>33</sup> W. Whitman, *Foglie d'erba*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1988, p. 132.

<sup>34</sup> E. G. Craig, *1904 Germany 1905*, cit., f. 34.

il percorso della *Übermarionette* nei suoi diversi aspetti può dirsi concluso. Prima, allo stato almeno delle attuali scoperte, non ve n'è traccia ma questo non deve stupire perché, come ha dimostrato Ruffini per Delsarte, spesso e volentieri Craig tiene misteriose le sue fonti<sup>35</sup>. Si può ragionare, però, per approssimazioni culturali e così possiamo dire che il trattatello di von Kleist sicuramente aveva appassionato Hofmannsthal, tra il 1904 e il 1905 molto vicino a Craig, e più in generale la cerchia di Weimar. D'altronde di marionette si ragionava molto in quel momento, come dimostrano gli studi di Symons e di Pischel che, viceversa, Craig sicuramente conosceva<sup>36</sup>. Possiamo, così, sostenere, per deduzione, che Craig fin da allora conoscesse il libro di von Kleist e le tesi in esso contenute? Non possiamo, per prudenza storiografica e filologica, ma ci è consentita, questo sì, una lettura in parallelo tra i due testi.

Il dato da cui vorremmo partire è proprio quello del paragone con l'animale, molto originale e, viceversa, praticamente assente quando si parla altrove di marionetta. Di Craig s'è detto; vediamo, invece, come questo elemento torna nel discorso di Kleist. Dopo aver introdotto la superiorità della marionetta rispetto al danzatore perché in essa il movimento parte da un unico stimolo che si trasmette in modo organico agli arti suscitando meraviglia e bellezza, Kleist spiega come, viceversa, il movimento umano venga inibito dalla coscienza che lo allontana progressivamente dalla bellezza, purezza e innocenza originaria. Fa, quindi, il caso di un giovanetto dotato di una grazia istintiva che, ammirato per questa sua dote, aveva cominciato a tentare di ricostruire artificialmente la grazia dei suoi gesti, progressivamente riducendola fino a perderla.

Quello che a noi interessa, però, è il secondo caso che Kleist introduce, assai più singolare del precedente. Parla, infatti, delle doti di spadaccino di un orso ammaestrato che riusciva, con la più straordinaria facilità, a sconfiggere i più provetti schermidori. Lo faceva senza avere una tecnica particolare, senza prestare attenzione a ciò che il suo avversario faceva. Si limitava a guardarlo negli occhi, scrive von Kleist, e agiva per puro istinto, anticipando ogni mossa e ogni tattica. Quell'orso agiva per pura animalità, in uno stato di innocenza che precedeva ed eccedeva la coscienza. Conclude, quindi, von Kleist: «Noi vediamo che nella misura in cui nel mondo organico la riflessione si fa più debole e oscura, la grazia vi compare sempre più raggiante e imperiosa»<sup>37</sup>. Se questa è la conclusione del ragionamento, non dobbiamo scordarci da dove era incominciato. Von Kleist vi sostiene la superiorità della marionetta proprio perché figura di un umano privo della pesantezza della

<sup>35</sup> F. Ruffini, *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d'invenzione*, Laterza, Roma-Bari 2009.

<sup>36</sup> A. Symons, *Apology for Puppets*, in Id. *Plays, Acting and Music. A Book of Theory*, Duckworth, Londra 1903; R. Pischel, *The Home of the Puppet-Play*, Luzac & Co., Londra 1902.

<sup>37</sup> H. von Kleist, *Sul teatro di marionette*, in Rilke, Baudelaire, Kleist, *Bambole*, Passiglio editori, Firenze 1992, p. 93.

materia da un lato e della coscienza dall'altro. Che le riflessioni di Craig nel 1905 abbiano come riferimento o meno *Sul teatro di marionette*, di certo ci troviamo in un regime del sentire straordinariamente simile, persino nel paragone con l'animale, per il quale si viene a creare un'affascinante triangolazione tra Craig, Whitman e von Kleist.

##### 5. 1907. *La sintesi teorica*

Craig affronta la stesura di *The Actor and the Übermarionette*, nel 1907, nell'estate, se vogliamo dar retta a quanto annota, come abbiamo visto, in *1904 Germany 1905*, due anni dopo, dunque, le prime formulazioni e i primi appunti al riguardo. Lo scrive in stretta connessione con *The Artists of the Theatre of the Future*, come mi è parso di poter dimostrare<sup>38</sup>, tant'è che i due articoli escono intrecciati nei primi numeri di «The Mask», nel primo e nel numero 3-4 quest'ultimo, nel numero 2 *The Actor and the Übermarionette*. Siamo di fronte, dunque, a un momento di grande fermento teorico che, contrariamente a quanto avvenuto nel 1905, assume qui la configurazione di testi strutturati e pubblici, non di note private e frammentarie. A tutti gli effetti, dunque, il 1907 appare come il secondo snodo teorico del pensiero di Craig dopo *The Art of the Theatre*.

Cosa scrive, dunque, della *Übermarionette* Craig nel saggio che ne dovrebbe sancire l'identità e la definita affermazione come soggetto teorico? Contrariamente a quanto sarebbe lecito aspettarsi, non presenta una teorizzazione scenica. Parla di teatro ma solo in una zona molto circoscritta del testo e soprattutto non declina in nessuna maniera la qualità teatrale che la marionetta dovrebbe avere. Secondo Plassard questo si spiega perché, non avendo le risorse economiche per portare avanti le sue idee e richiedendo esse una complessità operativa che non era in grado di garantire, Craig «sposta la *Übermarionette* nelle terre brumose della speculazione teorica: non più come idea in attesa di realizzazione, ma come visione utopica»<sup>39</sup>, facendola passare dallo stato di progetto a quello di orizzonte.

Da quanto abbiamo visto in precedenza forse, però, il «dopo la teoria la pratica» tanto caro a Craig, applicato alla *Übermarionette* non corrisponde del tutto alla sua genesi teorica<sup>40</sup>. Fin dagli appunti del 1905 c'è un territorio di speculazione teorica che accompagna le intenzioni operative come un vero e proprio controcanto metaforico e simbolico. La *Übermarionette*, già allora, compare come immagine di una figuratività del corpo che ne supera le contingenze materiali. La marionetta, nei quaderni del 1905, appare come una creatura meravigliosa, un essere non gravato dalla maledizione biblica lanciata alla donna, *partorirai con dolore*, caratterizzata da una calma e da un silenzio

<sup>38</sup> L. Mango, *L'idea di corpo nella Übermarionette craighiana*, cit.

<sup>39</sup> D. Plassard, *La velocità del cavallo e quella della lumaca: teorie e pratiche della Übermarionette in Gordon Craig*, cit., pp. 26-29.

<sup>40</sup> «Dopo la teoria la pratica» era l'occhiello posto sotto al titolo di «The Mask».

mistici, estranea alle miserie relativistiche della vita, immortale. Se montiamo assieme tutte le diverse affermazioni contenute in quei quaderni, pur non risultandone un discorso unitario, emerge indubitabilmente un orizzonte di riflessione che non si traduce nell'applicazione immediata alla sfera operativa. Fin da quando comincia ad annotare pensieri sulla *Übermarionette*, Craig sembra avere in mente qualcosa che sfugge alla pratica teatrale o forse, per meglio dire, usa il teatro come luogo per pensare l'uomo.

Quando, nel 1907, arriva a una formulazione articolata del suo pensiero, è su questo aspetto che si sofferma, qualcosa che non giunge nuovo ma è il risultato di uno stato di germinazione precedente, come d'altronde attestato dal brano contenuto in *1904 Germany 1905* che migra praticamente identico in *The Actor and the Übermarionette*. Il problema centrale attorno a cui ruota il saggio, allora, non è tanto come si debba ripensare l'attore o come si debba sostituirlo con un congegno meccanico ma come, invece, vada ridefinita la natura del corpo umano a partire proprio dalla dialettica fra attore e marionetta. Il testo comincia con l'affermazione che l'attore non è una figura artistica perché impedito a raggiungere la perfezione, che è forma pura e immutabile. Viceversa è la sua stessa condizione di essere umano che lo lega all'instabilità delle emozioni. «Tutta la natura umana tende verso la libertà – scrive – perciò l'uomo reca nella sua stessa persona la prova che come *materiale* per il teatro, egli è inutilizzabile», questo perché il «corpo di uomini e donne, tutto quel che si rappresenta è di natura accidentale»<sup>41</sup>. La descrizione che, di lì a poco, dell'attore viene fatta è, indiscutibilmente, paradossale: un pazzo che si muove come in delirio, barcollando qui e là, le membra che agiscono per conto proprio. Decisamente esagerato, se lo si prende alla lettera, ma Craig non sta fornendoci il ritratto di un attore in scena, sta parlando di quella cosa che è il corpo in quanto vettore e tramite delle emozioni. È una descrizione figurata quella che ci viene proposta che non riguarda la recitazione ma lo stato del corpo nella sua condizione di materia vivente. Si capisce, così, come Craig obietti la vita al corpo. Non è tanto un problema di imitazione realistica, quanto di posizionamento del corpo rispetto alla sfera del sentire. Il passaggio cruciale, in questo senso, è quando afferma che la *Übermarionette* «non competerà con la vita – ma piuttosto andrà oltre. Il suo ideale non sarà la carne e il sangue ma piuttosto il corpo in catalessi»<sup>42</sup>. È evidente come in questo passaggio del discorso siano messi a confronto non tanto due modelli d'attore, il naturale e l'artificiale, quanto due aspetti del corpo. Da un lato quello fisiologico, dall'altro un corpo in sospensione, che tradisce la sua consistenza di cosa materiale e la trascende in una sfera diversa, la catalessi, in cui è tramite tra mondi diversi: quello terreno e quello spirituale.

Questo corpo è figurazione del corpo divino. «La marionetta – scrive Craig – discende dalle immagini di pietra dei templi antichi – e attualmente è una figura

<sup>41</sup> E. G. Craig, *L'arte del teatro. Il mio teatro*, cit., p. 61.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 73.

di Dio alquanto degenerata»<sup>43</sup>. È un corpo prima del corpo, prima che, dopo la Caduta, abbia acquisito la sua natura mortale ed è, a un tempo, un corpo dopo il corpo, quando questi si sarà liberato di quel vincolo<sup>44</sup>. Per tale ragione la morte, come spazio di luce e perfezione, è esaltata ai danni di una vita che, invece, dalla carne e dal sangue è limitata. Non vogliamo, con questo, trasformare *The Actor and the Übermarionette* in un trattato di mistica. Elementi in questa direzione ce ne sono ma non costituiscono un sistema, sono piuttosto visioni che consentono di vedere dentro l'attore, e soprattutto oltre di lui, un nuovo sentimento del corpo in cui la natura si fa forma. La *Übermarionette* può essere senz'altro letta come una formalizzazione dell'umano. Come il corpo che si fa forma e, quindi, attinge a una spiritualità che lo sottrae alla materia.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 72.

<sup>44</sup> Al tema della Caduta Craig fa esplicito riferimento in *The Artists of the Theatre of the Future* dove scrive: «Io non credo assolutamente nella magia personale dell'uomo, credo soltanto nella sua magia impersonale. Credo che non dovremo mai dimenticare che apparteniamo al periodo che viene dopo, non prima della Caduta» (E. G. Craig, *L'arte del teatro. Il mio teatro*, cit., p. 58).



# Pensiero e corpo nel teatro di Samuel Beckett

Andrea Oppo  
(Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna, Cagliari)  
andreaoppo@pfts.it

Articolo sottoposto a *double blind peer review*

Title: Thought and Body in Samuel Beckett's Theatre

Abstract: This article aims to examine some consequences of Beckett's choice, within his theatrical research, for an *aesthetics of the unword* and particularly the shift from an eminently linguistic *visual angle* – in which subjectivity, sight and thought are one single thing – toward the effective primacy of sound and music, and most of all of the *body* as the place of our true identity. In fact, Beckett's later major dramas emphasize the role of the body/object on stage and the author's continual interrogation of the act of representation. In Beckett's plays, the body, with its peculiar relationship with gestures, represents the true voice of subjectivity and an intrinsic act of rebellion. Ultimately, such a rebellion is not a form of liberation of "Self" but rather the *contrapuntal* element that confirms the absolute uncertainty of Beckett's final achievement.

Keywords: Beckett, Adorno, Theatre, Body, Endgame, Meaning

*So they build up hypotheses that collapse on top of one another, it's human, a lobster couldn't do it.*

Samuel Beckett, *The Unnamable*

## 1. *L'esaurimento della parola: la filosofia di fronte alla propria impossibilità*

L'opera di Samuel Beckett, a partire dagli anni '60 del secolo scorso, ha rappresentato una vera e propria sfida per la filosofia: trovare in essa un significato teorico forte e coerente è certamente un compito assai più difficile che mostrare le linee-guida della poetica beckettiana. Dopo il tentativo di Theodor Adorno di *capire l'incomprensibilità* strutturale della parola di Beckett, e dunque di offrire una risposta filosofica adeguata alla «insensatezza organizzata» (*organisierte Sinnlosigkeit*) di quest'ultima<sup>1</sup>, c'è stato un

<sup>1</sup> È proprio questa la tesi di fondo del celebre saggio scritto da Adorno su *Finale di partita* di

ulteriore passaggio della critica filosofica nei confronti dell'autore irlandese a opera di Gilles Deleuze, seguito da vicino da Maurice Blanchot e Alain Badiou: tali operazioni volgono verso l'abbandono totale della fiducia nei confronti della parola<sup>2</sup>. Si tratta certamente della parola filosofica chiamata a spiegare quella letteraria ma anche, da ultimo, della parola in quanto tale che, proprio come il protagonista di *Film*, si trova davanti a se stessa come di fronte alla propria contraddizione. In tal senso, *Finale di partita* (*Endgame*) è, a tutti gli effetti, un'antinomia. Allo sforzo di Adorno di trovare un significato a una simile e voluta mancanza di significato, si sovrappone il concetto deleuziano di *esaurimento*. Per Beckett il vero problema non sarebbe la fine, la crisi o la perdita della speranza ma piuttosto l'assenza. Come dice Deleuze nel suo scritto su Beckett intitolato *L'esausto*:

L'esausto è molto più dello stanco [...]. Lo stanco non dispone più di nessuna possibilità (soggettiva): e non può quindi mettere in atto la minima possibilità (oggettiva). Ma questa possibilità permane perché non si attua mai tutto il possibile, anzi lo si produce man mano che lo si va attuando. Lo stanco ha esaurito solo la messa in atto, mentre l'esausto esaurisce tutto il possibile. Lo stanco non può più realizzare, ma l'esausto non può più possibilizzare.<sup>3</sup>

Dall'*esaurimento* non discendono né il suicidio né la morte, né alcun dramma in senso tradizionale, ne consegue piuttosto la coscienza della fine, o meglio, di una fine che *non finisce*. Il buco nero al centro della poetica di Beckett riguarda l'intero universo della parola. *Esaurimento* vuol dire qui impossibilità originaria e assoluta di qualsivoglia forma espressiva o narrativa o drammaturgica, in un senso per certi versi analogo al *Bartleby* di Melville<sup>4</sup>. Se è vero che nei *Tre dialoghi con Georges Duthuit* del 1949<sup>5</sup>, e forse ancora in *Aspettando Godot*, esiste, usando l'espressione adorniana, un'intenzione *organizzata* di esprimere l'impossibilità di esprimere, cioè esiste almeno un punto di vista esterno al buco nero da cui osservare quest'ultimo, dopo *L'in-nominabile* e *Testi per nulla*, anche questa possibilità scompare, il collasso è

Beckett, contenuto in: T.W. Adorno, *Tentativo di capire il "Finale di partita"*, in Id., *Note sulla letteratura*, Einaudi, Torino 2012, pp. 94-131. Sulla tesi dell'insensatezza organizzata si veda: Ivi, p. 95.

<sup>2</sup> Per una panoramica ragionata sull'interpretazione dell'estetica di Beckett data dai filosofi, inclusa la "non-posizione" di Derrida, ci si permette di rimandare ad A. Oppo, *Philosophical Aesthetics and Samuel Beckett*, Peter Lang, Oxford 2008. All'interno dei numerosi studi sul tema, si segnala l'importanza di *Beckett and Philosophy*, a cura di R. Lane, Palgrave, New York 2002. Tra gli studi più recenti, si veda in particolare: *Beckett/Philosophy*, a cura di M. Feldman e K. Mamdani, Ibidem press, Stoccarda e Hannover 2015.

<sup>3</sup> G. Deleuze, *L'esausto*, Cronopio, Napoli 2005, p. 9.

<sup>4</sup> Per un confronto tra la poetica di Beckett e il racconto *Bartleby lo scrivano* di Melville si veda: A. Oppo, "Black Holes". *A Philosophical Question on "Endgame"'s and "Bartleby"'s Stalemates*, in «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», n. 23, a cura di Y. Mével, D. Rabaté and S. Houppermans, Rodopi, New York/Amsterdam 2011, pp. 307-317.

<sup>5</sup> Vedi S. Beckett, *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*, John Calder Publishers, Londra 1999, pp. 95-126.

totale. La celebre frase «I can't go on, I'll go on»<sup>6</sup> a chiusura del romanzo *L'innominabile*, e dunque dell'intera *Trilogia*, pone la questione del significato con grande forza drammatica e tuttavia indica che qualcosa proseguirà, *qualcosa là* (*Something There*), di cui non vi è parola, né si sa *come dire* (*Comment dire*), poiché la sfera dell'esprimibile si è già esaurita. Eppure si rimane ancora là, nulla è finito, tutto è ancora in piedi, giacché, se altrimenti fosse, un significato ci sarebbe, magari in termini di fine del significato, morte, termine, capolinea, e tutto questo, sì, sarebbe esprimibile. Ma una *fine senza fine* non è dicibile, anzi, non è neppure un evento. Il *collasso* di Beckett, propriamente, non *collassa*. Allora in che termini parlare di *fine* o di *buco nero*, se tutto è *già-da-sempre* inghiottito e nulla finisce?

Questa *impasse* originaria e strutturale è esplicita e ben presente all'interno dell'opera di Beckett, così come si evince dalle sue dichiarazioni e dai suoi scritti privati, in particolare dalla celebre *German Letter* del 1937, scritta al suo amico Axel Kaun<sup>7</sup>. Qui, accanto all'idea fondamentale che niente di vero si può esprimere a meno di creare un inganno, emerge costantemente, quasi come un autentico atto veritativo, una precisa intenzione di *disfare* ogni singolo aspetto di ciò che può essere definito un'espressione o una possibilità positiva; da ultimo, per Beckett, è necessario sabotare il linguaggio stesso<sup>8</sup>. In altre parole, se è vero che, in senso adorniano, ogni espressione è una sistemazione del non-identico e dunque un rendere identico ciò che non lo è, Beckett sceglie ciò che per lui è l'unica forma di espressione accettabile: il contro-inganno. Decostruisce, disintegra ogni forma per ripristinare, e *contrario*, la neutra (ma vera) non-identità.

Così, proprio perché ha il sospetto che ogni forma sia ingannevole, Beckett crea un mondo di *anti-forme* sul quale non si può dire più nulla. La progressiva *impotenza* della sua produzione artistica, in un processo che parte da *Aspettando Godot* per arrivare ai *dramaticules*, e dai primi romanzi *Murphy* e *Watt* fino alla cosiddetta "Seconda trilogia" e *Stirrings Still*, è certamente una necessità (come Beckett ha più volte dichiarato), ma è anche una scelta artistica deliberata. Come il doppio protagonista di *Film*, "E" (Eye) che insegue il suo alter ego "O" (Object), lo stesso Beckett sembra voler evitare ogni percezione o punto di vista esterno rispetto alla sua opera; così facendo, egli è prossimo al limite estremo di una realtà bidimensionale, laddove la terza dimensione da lui evitata è proprio quella del significato<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> S. Beckett, *The Unnamable*, in Id., *Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, John Calder Publications, Londra, 1994, p. 418.

<sup>7</sup> S. Beckett, *German Letter*, in Id., *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, a cura di R. Cohn, Calder Publications, Londra 2001, pp. 170-173.

<sup>8</sup> Così si esprime Beckett e non potrebbe essere più esplicito: «And more and more my own language appears to me like a veil that must be torn apart in order to get at things (or the Nothingness) behind it [...] As we cannot eliminate language all at once, we should at least leave nothing undone that might contribute to its falling into disrepute [...] I cannot imagine a higher goal for a writer today» (*Ivi*, pp. 171-172). Sul tema del «disfare la parola» è datato ma sempre attuale lo studio di Carla Locatelli dedicato a questo tema (C. Locatelli, *Unwording the World: Samuel Beckett's Prose Works after the Nobel Prize*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1990).

<sup>9</sup> *Film* è l'unica avventura di Beckett nel mondo del cinema. L'opera, scritta nel 1963 e girata a

In tal modo, non solo disintegra ogni interpretazione esterna positiva della sua opera, ma anche la *possibilità* stessa che essa riceva qualsiasi tipo di lettura o ricezione. Sempre più, dall'*Innominabile* in poi, questa tendenza va aumentando, fino al punto in cui verrà a mancare la scrittura stessa, e resterà, nella forma di un oggetto mancante, la sola *parola* in quanto tale: significativamente l'ultimo testo da lui scritto si intitola *What is the Word* (titolo francese: *Comment dire*, 1989<sup>10</sup>).

Ma che cosa potrà mai esistere di ulteriore rispetto ad un *finale* (intraducibile, estraneo a qualunque metalinguaggio e perfino divergente rispetto a se stesso) che *non finisce*?

Una risposta possibile è quella di Adorno, che considera *Finale di partita* come la *summa* dell'arte e del pensiero di Beckett in quanto esposizione e riassunto della storia finale del problema. In quest'opera, che per Adorno è il capolavoro di Beckett, la questione delle questioni, il senso dell'Io, è mostrata nella sua essenza ultima. *Finale di partita* termina con questo stallo: Hamm e Clov, scrive Adorno, vengono «contrappuntati» come in una doppia fuga musicale «per il fatto che la volontà di morte di Hamm è tutt'uno con il suo principio vitale, mentre la volontà di vivere di Clov potrebbe provocare la morte di entrambi»<sup>11</sup>. Da ciò la conclusione che, in realtà, l'inizio coincide con la stessa fine, come Hamm riassume con le sue stesse parole: «[...] Now as always, time was never and time is over, reckoning closed and story ended»<sup>12</sup>. La fine è contenuta nell'inizio, nondimeno, proprio come nell'*Innominabile*, è necessario andare avanti. Così, *Finale di partita* è seguito dal mimo di un attore solista nel pezzo intitolato *Atto senza parole*: un'azione in musica prolunga l'*impasse* della storia e delle parole, vale a dire l'*impasse* del soggetto. Da qui il ruolo e la funzione di questo mimo, nonché lo spostamento del *focus* della ricerca estetica beckettiana del sé dal *linguaggio* al *corpo*. Perfino Martin Esslin, nel suo celebre e pionieristico studio sul teatro dell'assurdo, afferma che l'utilizzo da parte di Beckett di un simile espediente drammatico «shows that he has tried to

New York nell'estate del 1964 con la regia di Alan Schneider e con Buster Keaton quale attore protagonista, è una declinazione filmica dell'*esse est percipi* berkeleyano, ovvero il dilemma del rapporto tra percezione e realtà, risolto infine in una drammatica rivelazione dell'autopercezione dell'Io quale unica realtà. Beckett si illude, all'inizio di *Film*, di trovare una verità oggettiva eliminando tutte le terze dimensioni (cioè le percezioni esterne) per poi scoprire che la dimensione non è neppure doppia, ma è una sola, e nulla di quello che si credeva *esteriore*, cioè oggetto del nostro pensiero, era tale. Pertanto, l'oggetto "O" è il nostro unico "Io" ("I", che per Beckett equivale al suo omofono "Eye", Occhio).

<sup>10</sup> Su questo aspetto si veda: C. Ackerley, *The Uncertainty of Self: Samuel Beckett and the Location of the Voice*, in «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», vol. 14, n. 1, 2004, pp. 39-52. Secondo Ackerley, l'incapacità di Beckett di superare l'*impasse* finale dell'*Innominabile* è la conseguenza di un'antinomia che non può essere mai risolta definitivamente, vale a dire l'impossibilità di localizzare e identificare la "Voce" (che è l'"Io", ovvero il "Non-Io"). Da ultimo, questa antinomia riflette un principio fondamentale di incertezza.

<sup>11</sup> T.W. Adorno, *Tentativo di capire il "Finale di partita"*, cit., p. 126.

<sup>12</sup> S. Beckett, *Endgame*, in Id., *The Complete Dramatic Works*, Faber and Faber, Londra 1990, p. 133. Così in traduzione italiana: «Attimi nulli, sempre nulli, ma che fanno il conto, che fanno che il conto torni, che la storia si chiuda» (S. Beckett, *Finale di partita*, in Id., *Teatro*, a cura di P. Bertinetti, Einaudi, Torino 2002, p. 153).

find means of expression beyond language»<sup>13</sup> e che sul palcoscenico «one can reveal the reality behind the words, as when the actions of the characters contradict their verbal expression»<sup>14</sup>. In generale, per Esslin, mentre il linguaggio, in quanto tale, nelle opere di Beckett serve a esprimere il *breakdown* del senso, l'azione della disintegrazione del linguaggio, ovvero il suo utilizzo nella scena, «is an attempt to reduce the gap between the limitations of language and the intuition of being»<sup>15</sup>.

A dispetto di tutto quanto sostenuto sinora, nel suo importante studio sulla prosa di Beckett, Daniel Katz sostiene che la fine della narrazione nell'autore irlandese sia *ancora* una parola, sebbene indistinguibile e incomprensibile in quanto tale, e aggiunge che nei testi beckettiani della maturità la *materialità* della soggettività può essere fruita solo *linguisticamente*, poiché, in senso materiale, «the subject *is* language»<sup>16</sup>. Dal momento che l'intera opera di Beckett, come Martin Esslin ha ben rilevato, «can be seen as a search for the reality that lies behind mere reasoning in conceptual terms»<sup>17</sup> è anche fuor di dubbio che «in the theatre he [Beckett] has been able to add a new dimension to language»<sup>18</sup>. Ne consegue che, per Beckett, la prosa e il teatro non sono due mezzi equivalenti per esaminare il problema del soggetto. La suggestione di Katz a questo proposito è che, «the structuring role often occupied by the “subject” in the prose is taken by the literal materiality of the scenic space in the theatre»<sup>19</sup>, ma anche che «the “subject” of the prose is replaced not by the “character” but by the *stage* in the theatre»<sup>20</sup>. Katz lascia ancora in piedi l'ipotesi di una ricerca sullo spazio scenico in quanto *cogito* linguistico e, soprattutto, apre a ciò che si può trovare *dietro* o *oltre* la realtà linguistica. È proprio qui che, in un senso più ampio, il palcoscenico beckettiano o, in altri termini, l'“Io” nel teatro di Beckett può essere costruito.

## 2. *Pensare in maniera diversa dal pensiero: il corpo nel teatro dell'ultimo Beckett*

Se il soggetto beckettiano, come ha sostenuto Daniel Katz, non coincide con i personaggi ma con la scena nel suo insieme, va detto che questa appare soprattutto come uno spazio aperto sull'oscurità dell'identità umana. Si tratta di un elemento sempre presente nelle opere di Beckett, dal quale trae origine qualunque immagine o discorso. In generale, come ha notato un commentatore autorevole come Steven Connor, sulla scena di Beckett lo spazio agisce sia come cornice che rimane sem-

<sup>13</sup> M. Esslin, *Samuel Beckett: The Search for the Self*, in *The Theatre of the Absurd*, Methuen Londra 2001, p. 85. Questo saggio fu pubblicato per la prima volta nel 1961.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 86.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> D. Katz, *Saying I No More. Subjectivity and Consciousness in the Prose of Samuel Beckett*, Northwestern University Press, Evanston (Illinois) 1999, p. 182.

<sup>17</sup> M. Esslin, *Samuel Beckett: The Search for the Self*, cit., p. 88.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> D. Katz, *Saying I No More. Subjectivity and Consciousness in the Prose of Samuel Beckett*, cit., p. 182.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

pre, qualunque cosa accada ai personaggi («the stage representing itself as stage, as performance», scrive Connor<sup>21</sup>), sia come richiamo costante all'assenza, ovvero a ciò che sfugge allo schema della rappresentazione. Vi sono dunque due livelli di rappresentazione (e, per estensione, di soggettività rappresentata) che sono quello verbale e quello scenico. Anche l'attore – che già in *Film* era composto da due parti: Occhio/*Eye* (inseguitore/percipiente) e Oggetto/*Object* (inseguito/percepito) – nella maggior parte degli ultimi lavori teatrali beckettiani è diviso in voce (o voci) e corpo. I corpi nelle opere di Beckett sono allegoricamente subordinati a rapporti di autorità interni all'apparato teatrale (testo, autore, regista, pubblico), per cui sono soggetti a leggi di disciplina e spesso anche a restrizioni fisiche (non possono cioè muoversi o allontanarsi dallo spazio scenico, almeno per la durata della rappresentazione). In alcuni casi, sono ostacolati anche da disabilità fisiche; altre volte, i corpi tendono a essere frammentati e denaturalizzati – bocche e teste sospese nell'oscurità, costumi e gesti stilizzati; donde emerge un uso del corpo da parte di Beckett come puro oggetto di percezione piuttosto che come strumento di costruzione di una qualsivoglia forma di identità personale.

In una simile situazione, il corpo, dissociato dalla sua normale conformazione organica, sembra diventare un campo di battaglia in cui si affrontano impulsi ambivalenti: esso è contemporaneamente un oggetto da manipolare attraverso disciplina e sottomissione, ma anche una linea di fuga incarnata che resiste al controllo linguistico. Esso appare come un'autentica soglia tra il sé e l'altro, tra interno ed esterno, una zona di confine tra soggetto e oggetto che spesso viene messa in scena circondata dall'oscurità, la cui immagine non viene mai mostrata compiutamente ma sempre percepita come instabile e bisognosa di definizione. Il corpo in quanto *punto di intersezione*, che non è né sé né altro – o, come dice Katz, è il soggetto nello spazio, il soggetto che ha acquisito la sua dimensione spaziale – non è un'entità statica, stabile e unitaria, ma, al suo interno, tutto è destabilizzato e ambiguo. In breve, il corpo sulla scena di Beckett è sia il luogo della lotta per il controllo e il dominio, sia la zona *tra gli spazi* di massima instabilità percettiva del dramma.

Anna McMullan ha studiato l'uso dello spazio scenico negli ultimi drammi di Beckett, prendendo in considerazione *Commedia* (*Play*, 1962-1963) – nel quale tre teste sono costrette a narrare i loro testi sotto interrogatorio da parte della Luce – come punto di partenza significativo. In particolare, scrive McMullan, «Beckett's presentation of the body in *Play* and in subsequent plays belies any stable or unitary concept of self which the narratives may attempt to establish»<sup>22</sup>. L'illusione dell'unità, la padronanza di sé, la fuga dal caos, che possono essere annoverate tra le condizioni di possibilità della formazione di una soggettività stabile, vengono sopraffatte, nel testo e nella struttura di *Commedia*, dalla consapevolezza della fondamentale disunità o abisso che sta al fondo di ogni apparente totalità. Le immagini frammentate del corpo lo trasformano letteralmente in

<sup>21</sup> S. Connor, *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*, Blackwell, Oxford 1988, p. 124.

<sup>22</sup> A. McMullan, *Theatre on Trial. Samuel Beckett's Later Drama*, Routledge, Londra 1993, p. 18.

oggetto separato e isolato. Inoltre, nello svolgersi dell'intera commedia, il potere della Luce sembra essere sottoposto a cicli di ripetizione, così che non riesce a crearsi una narrazione ordinata e significativa, e alla fine, osserva McMullan, «becomes indistinguishable from the *activity* of narration, or uttering»<sup>23</sup>. In tal senso, continua Anna McMullan, «the referential value of the verbal text is therefore increasingly undermined, as the speech of the figures becomes materialized as utterance»<sup>24</sup>. La ripetizione della commedia, parola per parola, enfatizza il fatto che il testo divenga progressivamente suono senza significato, così come il fatto che le storie e i pensieri individuali siano ridotti a mere *cose*; in tal modo avviene il primo completo superamento del corpo rispetto al linguaggio in tutto il teatro di Beckett. In conclusione, scrive McMullan, «the hell of judgement and the search for meaning becomes a meaningless *play* or replay»<sup>25</sup>.

Stan Gontarski sostiene che, nelle sue ultime opere drammatiche, Beckett concepisca i suoi personaggi teatrali quasi in antitesi rispetto alla narrazione, ossia in un'azione scenica giocata contro la parola o il testo<sup>26</sup>. A modo loro – cioè non con l'abilità del linguaggio, bensì con la fisicità della loro presenza – i corpi dei personaggi resistono al testo, e lo fanno tautologicamente, unicamente in virtù di se stessi. Alla potenza del pensiero e della ragione, all'autorità della parola e del significato, essi si oppongono in quanto presenza, per così dire, attraverso il pensiero del *non pensare*, cioè del *non significare*: ciò che non rimanda a nulla né tende ad essere altro da ciò che è.

Se il pensiero è una pretesa di *in-formare* le infinite materie del mondo e, attraverso la narrazione, di conferire loro, dall'esterno, un significato in modo tale da catalogarle e descriverle come identità e differenze, e infine trarre dalla narrazione della storia una "Storia", e dalla descrizione dell'identico una "Identità" (soggetto); se il pensiero è tutto questo, i corpi, al contrario, sono le vittime, le controparti, gli *oggetti* di questo processo. Ne deriva quindi un netto contrasto in termini di autorità. Perciò il corpo beckettiano, nella sua conformazione paradossale, è agente attivo di una ribellione passiva.

In *Quella volta* (*That Time*, 1975) e *Un pezzo di monologo* (*A Piece of Monologue*, 1979), l'obiettivo polemico di Beckett coincide precisamente con le strutture dell'identità. Il cuore di questi lavori è, soprattutto, la destabilizzazione di dispositivi testuali e visuali normalmente utilizzati per dare forma al soggetto. L'identità individuale e storica è ridotta a una serie di maschere intercambiabili e di cornici discontinue di esistenza, dove è impossibile percepire altro che un'ambiguità generale. Come sottolinea James Knowlson, Beckett è pienamente consapevole che *Quella volta* si trova «on the very edge of what was possible in the theatre»<sup>27</sup>. L'in-

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>26</sup> Si veda, in particolare, S. E. Gontarski, *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*, Indiana University Press, Bloomington 1985, p. 173.

<sup>27</sup> Vedi J. Knowlson, J. Pilling, *Frescoes of the Skull: The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, John Calder, Londra 1979, p. 219.

debolimento della tradizionale configurazione identitaria del soggetto risulta dalla giustapposizione di forme e spazi scenici e testuali contrastanti, così che assenza e presenza, passato e presente, spazio e tempo sono, in definitiva, indistinguibili. In *Quella volta*, in particolare, questa giustapposizione di elementi opposti è paradossalmente ottenuta attraverso la separazione della voce, o delle voci, dall'ascoltatore che non può udirle. Questa divisione tra voce e testo – porta d'accesso alla storia, alla memoria, alla narrazione e alla descrizione – diviene l'unico strumento per cercare un significato, sebbene un significato non appaia mai.

In *Un pezzo di monologo*, la vasta gamma di identità che emergono in *Quella volta* si riduce a una serie di riflessioni molto simili tra loro; anche l'immagine scenica rivela un intero corpo umano piuttosto che i suoi semplici frammenti, come avviene invece in *Non io* (*Not I*, 1972) o in *Quella volta*. In generale, la cifra caratteristica di *Un pezzo di monologo* deriva da una serie di opposizioni (nascita/morte, luce/oscurità e movimento/immobilità) che vengono giustapposte in modo da generare una sensazione generale di instabilità. In *Un pezzo di monologo*, la figura umana è posta in mezzo a due oggetti: una lampada a forma di globo e il pagliericcio di un letto. Sebbene la voce, in questo caso, sia *dentro* il corpo, la sua immobilità sulla scena e la sua stessa forma evidenziano la differenza tra il soggetto della parola e il corpo-oggetto. La completa stasi del corpo contrasta con la vivacità assunta dalla lampada nel suo variare di intensità e, significativamente, l'unico movimento in scena, a parte le labbra dell'attore, è il graduale affievolirsi della luce della lampada al termine dello spettacolo.

Le ultime opere teatrali di Beckett, *Catastrofe* (*Catastrophe*, 1982) e *Cosa dove* (*What Where*, 1983), scritte circa due decenni dopo *Commedia*, ritornano sulle questioni della rappresentazione, dell'autorità e della coercizione esercitate sul corpo individuale. In particolare, *Catastrofe* è ambientata in un teatro e mostra l'allenamento di un attore per rappresentare un'immagine della catastrofe al pubblico. Lo spettacolo in preparazione consiste nella rivelazione del corpo del Protagonista come oggetto visibile, progressivamente esposto e sezionato, posto su un piedistallo immobile come una statua. Questo corpo diviene infine incarnazione della sofferenza umana in senso catastrofico. A differenza di molte altre opere di Beckett, da *Giorni felici* in poi, in *Catastrofe* lo spazio scenico è completamente illuminato, come se, qui più che altrove, l'opera si concentrasse sulle possibilità del visibile, là dove questo *visibile* è, implacabilmente, il corpo muto del Protagonista. Inoltre, progressivamente, il corpo della vittima manifesta alcune espressioni di rivolta che prefigurano il gesto finale: dopo essere stato oggetto dello sguardo del pubblico per tutta la *pièce*, il Protagonista alza finalmente la testa e fissa il pubblico con il suo sguardo, finché la fine dello spettacolo non è scandita dagli applausi. Lo stesso pubblico appare, attraverso questo gesto, strumento della scena nella sua concezione globale e, allo stesso tempo, simpatizza con il Protagonista e con la sua resistenza finale, segnata da uno sguardo uguale e contrario.

La presenza di una figura o voce esterna, nei vari lavori realizzati da Beckett per il teatro e la televisione, è lo strumento di controllo esercitato sui corpi dei personaggi. Questo processo ha luogo in modo paradigmatico nell'ultima opera

di Beckett, *Cosa dove*, la cui prima mondiale è stata diretta da Alan Schneider a New York, nel 1983. Nel testo di questo spettacolo, che presenta molte somiglianze con *Rough for Radio II* (1975), viene svolta la complessa ricerca di una fantomatica *frase chiave* attraverso cui si possa scoprire la verità. Nondimeno, l'opera mostra il continuo rinvio della verità, perpetuato da una serie interminabile di interrogatori, tutti caratterizzati dall'incapacità della vittima di dire "cosa" e "dove". La serie di ripetizioni che costituiscono la struttura fondamentale di *Cosa dove* mina a più livelli la linearità del discorso narrativo, nonché la percezione di uno spazio omogeneo sulla scena.

### 3. Conclusione: la verità del corpo

Spesso, il corpo in Beckett viene mostrato assoggettato irrimediabilmente alla voce dell'*io* e, di conseguenza, la soggettività resta intrappolata in se stessa ed è vittima del linguaggio che ne è il principale strumento di oppressione. Tuttavia, il corpo costituisce l'unica possibilità di sfuggire al dominio dell'autorità linguistica e dell'assoggettamento identitario che ne deriva. La liberazione passa attraverso la ribellione del corpo, fondata su un modo di pensare altro dal pensare: la *cosa* come *cosa*, che si oppone al linguaggio e al pensiero. Si tratta di una cosa esistente, una cosa che ancora *va avanti*. Questo atto senza parole (per citare il mimo di Beckett al termine di *Finale di partita*) si fonda sul fatto che il corpo è comunque *altro*, un altro assoggettato e oppresso, ma pur sempre *altro*. Pertanto, da una parte, per dirla con Adorno, «il non significare diventa l'unico significato del Teatro [di Beckett]»<sup>28</sup>, ovvero egli intende esprimere l'impossibilità di esprimere, svuotare dall'interno l'uso del linguaggio come veicolo significante; dall'altra, la concezione beckettiana del corpo è il lato opposto del pensiero. Mentre la parola è l'espressione di un'impossibilità (di esprimere), il corpo è, al contrario, l'impossibilità espressiva di una possibilità (di essere). Ma questa impossibilità, paradossalmente, è l'unico residuo positivo beckettiano. Il corpo pensa senza pensiero, *esiste* semplicemente come tale.

Una riflessione sulla filosofia del corpo, insita nelle opere di Beckett, porta a considerare anziché la forma positiva del negativo, cioè un'ipotetica comprensione del non-senso, la forma negativa del positivo incarnato dai corpi nei drammi beckettiani. Solo in questo preciso senso, cioè come rivelazione ed esperienza di una possibilità positiva di liberazione prodotta dall'*impossibile* esposizione e affermazione di per sé del corpo sulla scena, si può pensare una filosofia beckettiana del teatro; non certo come un discorso teorico-filosofico sul teatro. Sebbene il corpo sia, in qualche misura, soggetto alla mente come principio d'ordine linguistico, è anche vero che, in quanto *oggetto*, il corpo esiste, ovvero *ex-iste* nella sua differenza qualitativa, silenziosa e inesplicabile rispetto al pensiero e al linguaggio.

<sup>28</sup> T.W. Adorno, *Tentativo di capire il "Finale di partita"*, cit., p. 116.

Quello che il corpo oppone al linguaggio è ciò che Adorno chiama una «espressione estetica»<sup>29</sup>, cioè un'espressione che «si comporta mimeticamente, così che l'espressione del vivente è quella del dolore»<sup>30</sup>. Per Adorno questa espressione «è il volto addolorato delle opere»<sup>31</sup>, vale a dire la caratteristica dell'arte autentica che «si chiude all'essere-per-altro, che così avidamente la inghiotte, e parla di per sé»<sup>32</sup>.

In altre parole, è «l'antagonista dell'esprimere qualcosa» poiché «il vero linguaggio dell'arte è muto, il suo momento muto ha il primato su quello significativo della poesia»<sup>33</sup>. Intrinsecamente il corpo agisce contro il linguaggio, e proprio in questa ribellione risiede la possibilità indicata da Beckett, il mistero del «I'll go on».

<sup>29</sup> T.W. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri, G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009, p. 149.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 150.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 151.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

# Eugenio Barba e la non univocità del senso drammaturgico fra azione reale e coerenza

Leonardo Mancini  
(Università degli Studi di Torino)  
leonardo.mancini@unito.it

Articolo sottoposto a *double blind peer review*

Title: Eugenio Barba and the Non-Uniqueness of Dramaturgical Meaning between Real Action and Coherence

Abstract: The essay proposes an investigation into Eugenio Barba's conception of dramaturgy, focusing on the notions of montage, quest for meaning and rhythm, coherence and contrast in action, and the integration of text and subtext. To this end, Barba's positions on directing as a regulatory function of dramaturgy are analysed through his writings and productions from various phases of his career. Barba abandons a logocentric dimension of representation, reinstating the primacy of the actor's presence; nevertheless, Barba exhibits a profound interest in literary sources and their creative reuse, an area he has dialectically cultivated over the years through fruitful collaboration with various authors and literary consultants.

Keywords: Eugenio Barba, dramaturgy, rhythm, pre-expressive, Thomas Bredsdorff

## 1. *Introduzione. La ricerca del senso*<sup>1</sup>

Nel cammino teatrale che Eugenio Barba ha percorso in oltre sessant'anni di attività, la «ricerca del senso» ha esercitato un ruolo trasversale di guida selettiva<sup>2</sup>. Nell'impossibilità di pensarsi e di agire come “poeta” o come “individuo

<sup>1</sup> I temi discussi in questo articolo sono stati da me presentati ad Aarhus, nel giugno 2023, nell'ambito del VI convegno internazionale della European Association for the Study of Theatre and Performance (14-18 giugno).

<sup>2</sup> Al tema della «ricerca del senso» Barba ha di recente dedicato la sesta lezione del ciclo di incontri con Julia Varley presso il Dipartimento di Filosofia, Comunicazione, Spettacolo dell'Università degli Studi Roma Tre (17 maggio 2022). Nell'introduzione all'ultimo libro di Barba, *Le mie vite nel Terzo Teatro*, Lluís Masgrau ha inoltre affermato: «la ricerca di un personale senso artigianale è ciò che permette al teatro di andare oltre la sua dimensione di spettacolo o di arte [...] Il teatro è una strategia per poter vivere in un altro modo, con altri valori, in un altro contesto». Cfr. L. Masgrau, *Eugenio Barba e la ricerca del senso personale del lavoro*, in E. Barba, *Le mie vite nel Terzo Teatro. Differenza, mestiere, rivolta*, Edizioni di Pagina, Bari 2023, p. 13.

estetico”, il regista assegna centralità al senso – facoltà coltivata, sin dal magistero con Jerzy Grotowski<sup>3</sup>, come discernimento fra l’autentico e l’ingannevole – e lo assume come principio fondativo per i compiti dell’attore e del regista. A questo proposito, in uno scritto del 2001 intitolato *L’essenza del teatro*, Barba ha così postulato:

l’essenziale del teatro non risiede nella sua qualità estetica o nella sua capacità di rappresentare, criticare e intervenire nella vita. Esso consiste piuttosto nell’irradiare materialmente, attraverso il rigore della tecnica scenica, *una forma d’essere* individuale e collettiva: una cellula sociale che incarna un ethos, dei valori che guidano i rifiuti di ogni individuo che la costituisce.<sup>4</sup>

Se dunque il teatro è vissuto da Barba, in primo luogo, come via all’etica, la tecnica è per lui realizzazione di «un’abitudine, un *habitus* ed insieme un *habitat*»<sup>5</sup>; mentre la pratica, nell’esperienza, agisce come elemento dirimente, in una dimensione dialettica, fra una «conoscenza discorsiva» e una «conoscenza attiva»<sup>6</sup>.

Nello spazio della propria autonomia, Barba ha diretto come regista l’Odin Teatret sino al suo ultimo spettacolo nel Nordisk Teaterlaboratorium a Holstebro, *Tebe al tempo della febbre gialla* (2022): un lavoro culminante e per molti versi esemplare del suo modo di intendere e di fare il teatro<sup>7</sup>. Con il Novecento alle spalle, tuttavia, la perdita d’interesse nei confronti del «pre-espressivo» sembra assumere crescente rilevanza. Mentre si raffredda lentamente quel particolare crogiuolo entro cui giunsero a fusione, come metallo fuso, le tradizioni “re-inventate” delle culture teatrali<sup>8</sup>, Barba «viaggiatore

<sup>3</sup> Barba ha più volte sottolineato il debito nei confronti di Grotowski; a questo proposito, rimando alle emblematiche parole pronunciate nel discorso conclusivo al VII Incontro di teatro di gruppo a Qosqo (Perù) nel 1987. In quell’occasione, parlando di Grotowski, il regista italiano ha così affermato: «al suo fianco ho imparato alcuni principi fondamentali su come far teatro. Più esattamente: al suo fianco ho intuito il senso personale del lavoro: perché si fa teatro» (E. Barba, *La terza sponda del fiume*, in «Teatro e Storia», a. III, n. 2, 1988, p. 295, ora anche in Id., *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Edizioni di Pagina, Bari 2014<sup>2</sup>, p. 185).

<sup>4</sup> E. Barba, *L’essenza del teatro*, in «Teatro e Storia», a. XVI, n. 23, 2001, p. 12; ora anche in Id., *La conquista della differenza. Trentanove paesaggi teatrali*, presentazione di F. Taviani, Bulzoni, Roma 2012, p. 42.

<sup>5</sup> E. Barba, *Conoscenza tacita: dispersione ed eredità*, in «Teatro e Storia», a. 5-6, XIII-XIV, 1998-1999, p. 56 (in corsivo nell’originale).

<sup>6</sup> *Ivi*, pp. 56-57.

<sup>7</sup> *Tebe al tempo della febbre gialla* ha debuttato il 12 settembre 2022 presso il Nordisk Teaterlaboratorium a Holstebro ed è stato rappresentato sino al 17 settembre. Lo spettacolo è stato poi portato in tournée a Roma (Teatro Vascello, 26 settembre – 2 ottobre), Lecce (Teatro Koreja, 6-8 ottobre), Goleniów (Teatr Brama, 22-25 ottobre), Parigi (Théâtre du Soleil, 8-19 novembre 2022). Per un recente studio sullo spettacolo, rimando a G. Rotiroti, *Antigone senza carne e senza voce. Tebe al tempo della febbre gialla dell’Odin Teatret. Un’eroina come pura immagine di bellezza, eros e morte*, in «Il castello di Elsinore», n. 88, 2023, pp. 117-122.

<sup>8</sup> Alla scoperta del «pre-espressivo» come «invenzione del nome, non della cosa» (da cui discende per l’antropologia teatrale, di conseguenza, lo statuto di “scienza” intesa come *invenio*),

della velocità»<sup>9</sup>, confida nei frutti che le generazioni posteriori sapranno raccogliere. Giunge così a compimento quel processo di innalzamento dei muri, denunciato da più voci già al termine del secolo scorso, sintetizzabile nella categoria della «perdita»<sup>10</sup>? Davvero, come afferma Barba, «sono state oblite pratiche che apparentemente non corrispondevano più ai tempi o ai nuovi bisogni ma che in realtà avevano una funzione vitale»<sup>11</sup>? Sospeso nel teatro il dialogo fra le parti, subentra la storia come terreno di confronto possibile.

## 2. Un approccio terzo alla drammaturgia, tra la trama e il personaggio

La regia teatrale è stata sovente discussa da Barba in intima relazione con la funzione drammaturgica, quest'ultima compresa e regolata secondo molteplici «livelli di organizzazione»<sup>12</sup>. A questo proposito, in un'intervista pubblicata nel 2011 in occasione dello spettacolo *La vita cronica (Det kroniske liv)*<sup>13</sup>, Thomas Bredsdorff, nella veste di *dramaturg* dell'Odin Teatret, ha proposto una prospettiva terza rispetto alla dicotomia, così da lui delineata, fra una concezione

Marco De Marinis ha di recente dedicato *Barba, The Third Theatre and the Discovery of Theatre Anthropology*, in «Journal of Theatre Anthropology», 3/4, 2023-2024, pp. 21-31. Sul medesimo tema, si vedano anche le parole dello stesso Barba nel già citato scritto *L'essenza del teatro*, cit., p. 52: «Mi invento una tradizione per scoprire la mia eredità e confrontarmi con essa, per battermi e appropriarmi di qualcosa che è una parte della mia integrità, a cui appartengo e che mi appartiene».

<sup>9</sup> E. Barba, *La conquista della differenza. Lettera a una storica sull'indeterminatezza della memoria autobiografica*, in «Teatro e Storia», a. XXV, n. 18, 2004, p. 275.

<sup>10</sup> Secondo Fabrizio Cruciani «la continuità storica è data da quel che non si perde e viene sentito come passato, che si costruisce come memoria: e qui la tradizione della nascita acquista il suo senso. Indica anche, allo studioso, che è sbagliato perdere le ragioni in nome dei risultati» (F. Cruciani, *Comparazioni: «la tradition de la naissance»*, in «Teatro e Storia», a. IV, n. 1, 1989, p. 13). Nella prospettiva di Cruciani, scopo della storiografia teatrale è il recupero della dialettica come essenza stessa del conoscere, e non come una sua modalità. Con riferimento allo spettacolo teatrale, tale operazione si orienta verso la ricerca del movimento che presiede all'opera. Il reverbero di una simile impostazione si è avvertita, anche fuori dell'Italia, nell'ambito, pur connesso all'Odin Teatret, del volume N. Lehmann, S. Sidenius, *Postromantic Romanticism. A note on the Poetics of the Third Theatre*, in J. Andreasen, A. Kuhlmann, *Odin Teatret 2000*, Aarhus University Press, Aarhus 2000, p. 175.

<sup>11</sup> E. Barba, *La trasmissione dell'eredità: apprendistato teatrale e conoscenza tacita*, in Id., *Le mie vite nel terzo teatro*, cit., p. 191.

<sup>12</sup> Nel libro del 2009 *Brucciare la casa* Barba ha articolato in tre diversi «livelli di organizzazione» la drammaturgia («drammaturgia organica», «drammaturgia narrativa», «drammaturgia evocativa»). Barba presentò per la prima volta le «tre drammaturgie» nell'ambito di un seminario di quaranta ore all'Università dell'Aquila, nel gennaio 1997, su *Aspettando Godot* di Samuel Beckett: cfr. E. Barba, *Il prossimo spettacolo*, Textus, L'Aquila 1999, p. 17; in merito al seminario su Beckett, cfr., in particolare, il paragrafo *drammaturgia elementare. Il fabbro di Abunaga. Seminario intorno ad Aspettando Godot. 23-27 gennaio 1997*, pp. 25-26.

<sup>13</sup> Per uno studio sulla genesi e sulla struttura de *La vita cronica* rimando, fra gli altri, al recente lavoro di D. Cozma, *Eugenio Barba and the Golden Apple. Witnessing Odin Teatret's Rehearsals*, The Choir Press, Bristol 2021.

aristotelica («la trama è essenziale») e una anti-aristotelica («il personaggio è essenziale»): per l'Odin Teatret, ciò che è importante «non è né la trama, né il personaggio, [bensì] alcuni movimenti e il rapporto tra personaggio e trama»<sup>14</sup>. La definizione di Bredsdorff appare dunque in sintonia con la peculiare definizione che era stata già formulata nel 2000 da Ferdinando Taviani, per il quale la drammaturgia è da intendersi «non tanto come “eventi essi stessi in successione”, ma piuttosto come i collegamenti o i ponti che tengono questi eventi insieme»<sup>15</sup>. Il regista dell'Odin Teatret, come è stato evidenziato anche da Franco Perrelli<sup>16</sup>, opera per selezione fra i materiali proposti dagli attori (intendendo i materiali degli attori come i “caratteri”)<sup>17</sup> e dà vita a una particolare scrittura della scena che è essa stessa ricerca di un «corpo in vita»<sup>18</sup>. La drammaturgia «espansa» diviene pertanto costruzione della «presenza»<sup>19</sup>: una drammaturgia non concatenata o dominata dal testo<sup>20</sup>, bensì, per usare un'espressione dello stesso Barba, una «drammaturgia delle drammaturgie»<sup>21</sup>. In

<sup>14</sup> E. E. Christoffersen, K. Winkelhorn, *Den kreative proces på Odin Teatret. Omkring processen bag Det kroniske liv*, in «Peripeti», a. 8, n. 16, 2011, p. 92. Salvo ove diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

<sup>15</sup> Così Taviani secondo la testimonianza di D. Korish, *The Mud and the Wind: an Inquiry into Dramaturgy*, in «New Theatre Quarterly», 18, n. 3, 2002, p. 288. Anche Janek Szatkowski ha di recente collocato la questione della drammaturgia in Eugenio Barba come «la ricerca di un'essenza, un centro che produce il collegamento tra un tutto e la sua parte» (J. Szatkowski, *A theory of Dramaturgy*, Routledge, Oxford 2019).

<sup>16</sup> Perrelli ha descritto il processo di lavoro dall'improvvisazione al montaggio nel suo libro *Gli spettacoli di Odino. La storia di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret*, Edizioni di Pagina, Bari 2005, pp. 100-101: «fermo che sono riconosciuti infiniti e personali modi di organizzare un'improvvisazione, i “materiali” vengono mostrati già fissati al regista dall'attore che li ha preparati autonomamente. Il regista può scegliere così quei passaggi che reputerà interessanti per il montaggio e gli *scarti* resteranno comunque nel bagaglio artistico dell'attore, eventualmente utilizzabili per una diversa occasione. In tal modo, si consente all'attore una più immediata elaborazione di una drammaturgia interna, una “partitura”, fondata sui propri “materiali” che appaiono, infine, vera “creta da modellare”».

<sup>17</sup> Cfr. la testimonianza offerta dallo stesso Barba («I caratteri sono i materiali degli attori») nella già citata intervista di E. E. Christoffersen, K. Winkelhorn, *Den kreative proces på Odin Teatret*, cit., p. 92.

<sup>18</sup> Per una recente analisi della drammaturgia in Barba come «corpo in vita», rimando a A. Kuhlmann e A. J. Ledger, *Eugenio Barba. L'albero della conoscenza dello spettacolo*, Cue Press, Imola 2021, p. 51.

<sup>19</sup> Barba definisce la «presenza» come la «forza dell'attore», «mutamento incessante, crescita che avviene verso i nostri occhi. È un corpo-in-vita» (E. Barba, *Il corpo dilatato*, in E. Barba e N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, Edizioni di Pagina, Bari 2011<sup>2</sup>, p. 32). Contro un modo «grigio» e «pigro» di muoversi e di pensare, l'attore deve generare un *surplus* di energia, mediante l'uso di una «tecnica extra-quotidiana, cioè la sua presenza», che «ha origine in un'alterazione dell'equilibrio e delle posture di base, nel gioco di tensioni contrapposte che dilatano la dinamica del corpo» (E. Barba, *Energia*, in E. Barba e N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, cit., p. 58).

<sup>20</sup> Per un'ulteriore trattazione sulla drammaturgia in Barba, rimando anche a I. Watson, *Towards a third theatre. Eugenio Barba and the Odin Teatret*, Routledge, London, New York 1995.

<sup>21</sup> «La mia drammaturgia di regista era una drammaturgia di drammaturgie [...]. Ora mi chiedo se sia davvero pertinente parlare del mio lavoro come di un *intreccio* di drammaturgie. [...] Non di tessitura, ma di *profumo* avrei dovuto parlare» (E. Barba, *Brucciare la casa. Origini di un regi-*

questo processo il ritmo è l'elemento fondamentale che «determina se accade qualcosa nel pubblico»<sup>22</sup> (quest'ultimo sempre inteso come somma dei singoli spettatori). Barba compie scelte fra i materiali, secondo modalità che egli stesso ha rinvenuto nell'ultimo Stanislavskij, testimoniato da Toporkov: «Non sei nel ritmo giusto! Tieni il ritmo!»<sup>23</sup>.

Manipolando il ritmo, il regista opera sfruttando la dilatazione. Ciò si applica anche al testo, nell'ambito di un processo che nell'*Arte segreta dell'attore* (1983) era stato descritto da Barba nel paragrafo intitolato *Tebe dalle sette porte*: «alla dilatazione della presenza dell'attore e della percezione dello spettatore, corrisponde una dilatazione della *fabula*, dell'intreccio, del dramma, della storia o della situazione rappresentata»<sup>24</sup>. Lavorando in questo modo, il regista è chiamato a un processo analogo a quello postulato per il mestiere dell'attore: un lavoro scandito da una «necessità obiettiva», in virtù della quale l'imperativo del pre-espressivo giunge a determinare anche la creazione e il montaggio<sup>25</sup>.

Approfondendo i temi della drammaturgia nel corso della XII edizione dell'ISTA (Bielefeld, 2000)<sup>26</sup>, intitolata «Azione, struttura, coerenza. Tecniche drammaturgiche nelle arti dello spettacolo», Barba ebbe modo di sintetizzare: «la drammaturgia inventa coerenza. La coerenza non è necessariamente chiarezza, ma è la complessità che dà vita a una struttura e permette che lo spettatore la occupi con la sua fantasia e il suo pensiero»<sup>27</sup>. Entro tale contesto, il regista tematizzava la relazione con la ricerca dell'organicità scenica non come contrasto, ma come coappartenenza degli opposti: «il nocciolo del pre-espressivo riguarda il carattere *reale* dell'azione dell'attore, indipendentemente dagli effetti di realismo o non-realismo che con essa si possono ottenere»<sup>28</sup>. Un simile metodo di lavoro,

*sta*, Ubulibri, Milano 2009, p. 249). Per estensione Barba ha inoltre parlato di «tradizione delle tradizioni», con riferimento al teatro eurasiatico, in alcuni suoi interventi apparsi su «The Drama Review», nel 1988 e nel 1996: cfr. E. Barba, *Teatro eurasiatico* e Id., *La scala sulla riva del fiume*, in *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, cit., rispettivamente pp. 231-236 e pp. 237-249.

<sup>22</sup> E. E. Christoffersen e K. Winkelhorn, *Den kreative proces på Odin Teatret*, cit., p. 92.

<sup>23</sup> E. Barba, *Energia*, in E. Barba e N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Edizioni di Pagina, Bari 2011<sup>2</sup>, p. 72.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>25</sup> Cfr., a questo proposito, *Ivi*, p. 40: «il pensiero che attraversava la presenza pre-espressiva degli attori attraversava sempre più chiaramente anche il modo di ideare uno spettacolo».

<sup>26</sup> Nell'ambito della XII ISTA di Bielefeld (2000), il problema della fedeltà al testo nel rispetto della partitura organica dell'attore, pur nell'ambito di spettacoli fondati su opere letterarie, fu affrontato da Roberta Carreri e da Torgeir Wethal in un'improvvisazione incentrata sull'ultima scena di *Casa di bambola* di Ibsen, e da Julia Varley e da Tage Larsen sull'*Otello* di Shakespeare. Dopo la scomparsa di Wethal nel 2010, la «dimostrazione di lavoro» su Ibsen fu ulteriormente elaborata da Carreri in *Il cammino di Nora*; per una testimonianza, rimando a D. Korish, *The Mud and the Wind: an Inquiry into Dramaturgy*, in «New Theatre Quarterly», 18, n. 3, 2002, p. 286.

<sup>27</sup> E. Barba, *Azione, struttura, coerenza. Tecniche drammaturgiche nelle arti performative* (OTA, Fondo Odin, Serie ISTA, b. 10; materiali inerenti alla X edizione dell'ISTA, Bielefeld 2000).

<sup>28</sup> E. Barba, *L'azione reale*, in «Teatro e Storia», a. VII, n. 2, 1992, p. 195.

ispirato al principio dell'estrazione del «difficile dal difficile»<sup>29</sup>, sarebbe stato ulteriormente approfondito nel contesto degli spettacoli del *Theatrum Mundi Ensemble*<sup>30</sup> grazie a un meticoloso lavoro di montaggio, dal frammentario all'unitario, che è stato discusso da Barba nei seguenti termini:

uno spettacolo composto da frammenti resta frammentario se non traccia un percorso verso un'unità più profonda. Per arrivare a ciò occorre lavorare nell'ambito della tecnica, al livello del pre-espressivo. Grazie a questo lavoro, le azioni degli attori possono interagire e creare un contesto. Nel corso di questo processo, la natura dei frammenti cambia. Quelli che nascevano come angoli di mondi separati si trasformano in parti necessarie di una storia che né io né gli attori avremmo mai potuto vedere.<sup>31</sup>

### 3. «Parole o presenza?». *La dilatazione della fabula*

«Parole o presenza?». Con questi due termini Barba definì, in un articolo apparso su *The Drama Review* nel 1972<sup>32</sup>, i poli di un'opposizione percepita come sempre più marcata. Abbandonato il “mito della tecnica”<sup>33</sup>, pur senza rinunciare all'esigenza di conferire un significato superiore all'atto teatrale, la ricerca della pura presenza divenne per Barba il filo conduttore per una nuova comprensione del fatto scenico. In quell'anno un discostamento dalla centralità del testo si manifestò in effetti, in misura cogente, in occasione dello spettacolo *La casa del padre (Min Fars Hus)*, come risulta ben evidenziato anche dalle testimonianze e dalla ricezione critica dell'epoca<sup>34</sup>. Nella difficoltà di rinvenire un testo drammaturgico unitario, per il quale Barba si era rivolto in quell'occasione a Peter Seeberg, il regista adottò un tipo di montaggio non narrativo. Così Natalia Ginzburg, nel suo scritto *Il teatro è parola?*, descrisse il risultato sorprendente che poté scaturire da un simile approccio: «Era meraviglioso. Mi sto ancora

<sup>29</sup> E. Barba, *Il prossimo spettacolo*, cit., p. 13.

<sup>30</sup> Materiali inerenti allo spettacolo *Anastasis (Resurrection)*, presentato il 20 maggio 2024 al Teatro nazionale di Budapest nell'ambito del Mitem. Madách International Theatre Meeting, sono disponibili sul sito web dell'ISTA (<https://ista-online.org/ista/anastasis-resurrection/>; ultima consultazione 2 giugno 2024). Sullo spettacolo si veda anche il resoconto di G. D. D. Gulizia, *Theatrum Mundi per l'ISTA 2023*, in «Culture teatrali», 18 luglio 2023 (<https://cultureteatrali.it/theatrum-mundi-per-lista-2023/>; ultima consultazione 2 giugno 2024).

<sup>31</sup> E. Barba, *The Romanesque Method* (OTA, Fondo Odin, Serie ISTA, b. 10), ora in Id., *The Moon Rises from the Ganges: My journey through Asian Techniques*, Routledge, Londra 2016, p. 205.

<sup>32</sup> E. Barba, *Words or presence*, in «The Drama Review», vol. 16, n. 1, 1972, pp. 47-54. Salvo ove non diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 49. Barba descrive, a posteriori, la fiducia nella tecnica «come una sorta di potere magico in grado di rendere l'attore invulnerabile».

<sup>34</sup> Un resoconto approfondito del processo di creazione di *Min Fars Huf* è contenuto in A. Paladini, *La ricerca dello spettacolo in Il libro dell'Odin. Il teatro-laboratorio di Eugenio Barba*, a cura di F. Taviani, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 116-154. Sulla ricezione critica dello spettacolo, cfr. F. Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Roma-Bari, Laterza 2016.

chiedendo cosa mai fosse così bello. Io non l'ho capito. Non so se il dolore e la bellezza venivano dalla storia, che capivo poco e in modo confuso, o dalle voci degli attori o dai gesti»<sup>35</sup>. Una condizione analoga dovette verificarsi ancora nel 2004 durante i lavori dello spettacolo *Il Sogno di Andersen*<sup>36</sup>, secondo la testimonianza dello stesso Barba<sup>37</sup>.

All'Odin Teatret avvenne dunque ben presto un rovesciamento del canone, in una nuova formula che sarebbe stata così sintetizzata da Bredsdorff a proposito de *Il Vangelo di Oxyrinchus* (*Oxyrinchus Evangeliet*, 1985): «la parola, quando è presente, costituisce una conseguenza della recitazione, piuttosto che un punto di riferimento per essa»<sup>38</sup>. In ciò, il corpo assume un linguaggio duplice: in quanto sede di espressione dei contrari, «esso stesso ha un linguaggio suo, completo di testo e di sottotesto»<sup>39</sup>, in un contesto in cui «ogni azione contiene in sé anche la sua azione contraria»<sup>40</sup>.

Oltre all'interesse intrinseco rivestito da tali discussioni, le parole di Bredsdorff e di Barba consentono, in una certa misura, di ampliare leggermente la periodizzazione che è stata proposta nella prima edizione dell'*Arte segreta dell'attore* (1981), secondo la quale i termini *ante* e *post quem*, relativamente all'approccio al testo, corrisponderebbero ai primi vent'anni dell'Odin Teatret (segnati da una dinamica di tipo "testo-centrica"; quantunque già Jens Bjørneboe a proposito del lavoro su *Ornitofilene*, nel 1965, narrasse che «dopo l'intervento di Barba, non era rimasto nemmeno il busto dell'opera. Solo il cuore, i polmoni e il cervello»<sup>41</sup>) e ai successivi decenni, nei quali il regista avrebbe coltivato sempre più «un'altra possibilità, accettata non senza resistenza e timori: seguire la logica dei materiali che affioravano nel corso del lavoro d'improvvisazione, allontanandosi dal punto di partenza e scoprendo solo alla fine la natura dello spettacolo e il senso che poteva avere per me e per gli spettatori»<sup>42</sup>.

Vale inoltre la pena, entro tale contesto, ricordare che già nel primo decennio compreso fra il 1965 e il 1974 Barba aveva dedicato un'attenzione precipua, in maniera non convenzionale, alla drammaturgia, nell'ambito della fonamen-

<sup>35</sup> N. Ginzburg, *Il teatro è parola*, ora in Ead., *Mai devi domandarmi*, Garzanti, Milano 1970, p. 151.

<sup>36</sup> Sull'uso delle fonti eterogenee nello spettacolo *Il Sogno di Andersen* rimando a F. Perrelli, *Gli spettacoli di Odino*, cit., pp. 98-117. Il programma di sala dello spettacolo è anche contenuto nel dossier *Odin Teatret 2004* curato dalla rivista «Teatro e Storia», n. 25 ([https://www.teatroestoria.it/pdf/dossier/25-Odin\\_Teatret\\_365.pdf](https://www.teatroestoria.it/pdf/dossier/25-Odin_Teatret_365.pdf); ultima consultazione 2 giugno 2024).

<sup>37</sup> Così Barba: «nella fase finale delle prove per questo spettacolo ero disorientato, persino un po' depresso, perché non trovavo una struttura narrativa simile a quella dei nostri spettacoli precedenti, *Ornitofilene* o *Kaspariana*. *Min fars bus* mi sembrava nebuloso perché non esistevano i personaggi, un po' come nell'ultimo spettacolo che stiamo finendo di preparare ora, *Andersen drøm*», in F. R. Rietti, *I fogli dell'albero genealogico. «Teatrets teori of teknikk»: una conversazione con Eugenio Barba*, in «Teatro e Storia», annali 25, XVIII, 2004, pp. 257-269 (qui p. 267).

<sup>38</sup> T. Bredsdorff, *La recita del potere. Il drama di famiglia nel teatro europeo*, il Mulino, Bologna 1989, p. 137. Sono grato a Eugenio Barba per il prezioso consiglio di lettura dell'opera di Bredsdorff.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 139.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 144.

<sup>41</sup> E. E. Christoffersen, *The actor's way*, cit., p. 19.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

tale esperienza coltivata intorno alla rivista «Teatrets Teori og Teknikk»<sup>43</sup>: un cantiere culturale, come è stato evidenziato da Franco Perrelli, che si sarebbe per altro rivelato ricco di anticipazioni (ad esempio, in una lettera da Oslo a Christian Ludvigsen, Barba avrebbe parlato del desiderio di consacrarsi a uno studio dell'«anatomia dell'attore»), in anni gravidi di conseguenze<sup>44</sup>. Dopo i primi quattro numeri (dedicati rispettivamente a Grotowski, a Jacques Poliéri, all'ultimo Stanislavskij, ad Artaud e il teatro balinese, e allo scrittore polacco Stanislaw Witkiewicz), il quinto numero di «TTT», nel 1967, fu affidato a Christian Ludvigsen<sup>45</sup>. Con il titolo *L'autore drammatico come regista del proprio testo*, il fascicolo si concentrava sui rapporti fra la drammaturgia e la regia ponendo a confronto opere di Samuel Beckett e di Jean Genet attraverso alcune messe in scena recenti realizzate nei paesi scandinavi. In uno scritto introduttivo, intitolato *Una nuova zona*, Barba muoveva alla ricerca di una nuova «area che attende di essere indagata»: la possibilità, cioè, di reperire possibili istruzioni di regia celate nei testi drammaturgici, «che si avvicinano a una partitura prestabilita, sia nei movimenti che nella voce e nelle pause, che [gli autori] si aspettano che il regista e l'attore rispettino»<sup>46</sup>. Per Ludvigsen, inoltre, il problema testuale si intrecciava con quello dell'allenamento degli attori, i quali erano tradizionalmente formati a «riprodurre drammi, ma non a essere artisti autonomi»<sup>47</sup>.

La rivista «TTT» si concluse nel 1974 con il 23° numero, dedicato alla pubblicazione in danese del *Teatro teatrale* di Mejerchol'd. Proprio a Mejerchol'd, con lo pseudonimo del Dottor Dappertutto, adottato nel 1910 dal regista russo in omaggio a Hoffmann, sarebbe stato dedicato, con il personaggio stanislavskiano di Torzov del *Lavoro dell'attore su se stesso* (1938), il già ricordato spettacolo *Il sogno di Andersen*. Dopo *Il sogno di Andersen* (2004), Barba e l'Odin si posero la

<sup>43</sup> La rivista «TTT», pubblicata in 23 numeri dal 1965 al 1974 con uso prevalente delle tre lingue scandinave, fu presentata da Barba, in una lettera al fratello Ernesto, come frutto di un «lavoro massacrante», costituito dallo «scrivere decine di lettere, prendere contatti in diversi paesi d'Europa, incontrare le persone più strane e disparate, scegliere i materiali, rileggere le traduzioni confrontandole con l'originale» (E. Barba, *Lettera al fratello Ernesto*, in «Teatro e Storia», n. s. 35, 2004, p. 124).

<sup>44</sup> Nella realizzazione della rivista «TTT», Barba, come è stato ricostruito da Franco Perrelli, coltivò «un progetto culturale dettagliato, anticipando sorprendentemente l'ISTA, che sarebbe stata creata solo molti anni dopo» (F. Perrelli, *Bricks to build a Teaterlaboratorium. Odin Teatret and Chr. Ludvigsen*, Edizioni di Pagina, Bari 2013, p. 57). Del resto, come è stato ricordato da Raimondo Guarino, già in *Alla ricerca del teatro perduto* del 1965, per Barba il teatro emergeva alla stregua di una «spedizione antropologica» (R. Guarino, *Appunti sull'Odin Teatret e gli studi teatrali in Italia*, in «Teatro e Storia», n. s. 35, 2014, p. 102).

<sup>45</sup> Christian Ludvigsen, scomparso nel 2019, è stato *Dramaturg* dal 1959 al 1965 per l'Experimental Stage (*Forsøgsscene*) dell'Aarhus Theatre, incarico che dal 1966 al '73 egli ha mantenuto per l'Aarhus Theatre stesso. Dal 1969 Ludvigsen è stato inoltre docente dell'Università di Aarhus e consulente letterario dell'Odin Teatret.

<sup>46</sup> E. Barba, *Et nytt område*, in «Teatrets Teori og Teknikk», n. 5, 1967, p. 3.

<sup>47</sup> C. Ludvigsen, *Indledning til såkaldt 'Klageaften' på Måbjerg skole*, in *Odin Teatret. Et dansk verdensteater*, redigeret af E. E. Christoffersen, Aarhus, Aarhus Univeristetsforlag.

domanda se, come gruppo, gli attori e il regista avessero potuto ancora lavorare insieme, all'alba del nuovo millennio<sup>48</sup>. La fine dell'Odin non era ancora arrivata e, all'insegna del rinnovamento, per *La vita cronica* (2011) il regista scelse di lavorare sui componenti della scrittrice, all'epoca trentenne, Ursula Andkjær Olsen, dopo che il regista era rimasto colpito dal modo in cui «la poetessa tranquilla e timida diventava un individuo potente e vibrante quando leggeva ad alta voce»<sup>49</sup>, rinvenendo così nella poesia, come già era avvenuto in *Mythos* (1998) con le poesie di Henrik Nordbrandt, una scelta derivante non da catene di cause-effetto testuali, bensì dal valore musicale e sonoro del testo e dall'effetto prodotto nell'atto della declamazione.

Dunque, l'apparente perdita di centralità del testo, a ben vedere, non implicò una riduzione di importanza delle fonti letterarie, alla cui ricerca, anzi, il regista si è dedicato, nel corso della sua carriera, con costante interesse. A tal proposito, ha infatti osservato Bredsdorff: «il fatto che le rappresentazioni con gli anni siano diventate, in un certo senso, più letterarie non ha tuttavia reso le cose più semplici, anzi, man mano che il tempo passa vengono a far parte del progetto scenico sempre più numerose associazioni dall'eredità culturale, letteraria e mitologica»<sup>50</sup>. Mentre cambia la valenza e l'uso del testo, sino a giungere all'estrema musicalità della parola nel caso dell'ultimo spettacolo *Tebe al tempo della febbre gialla* (2022), Barba professa la non univocità del senso, ereditando in ciò, secondo Bredsdorff, una categoria di interpretazione del sospetto di derivazione illuministica, in grado di porre l'ultimo, forse più importante, rifiuto: «questa fiamma ci ricorda che solo se il sospetto viene meno in qualche modo, che solo se questa o quella parola alla fine viene presa per buona, e che solo se uno dei sottotesti, alla fine, non ne nasconde più altri sotto di sé, il nostro comportamento può avere un senso, nella breve vita che abbiamo. Se invece non crediamo a questo, allora il potere resterà sempre in mano ai più forti e nessun immaturo maturerà»<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> E. E. Christoffersen e K. Winkelhorn, *Den kreative proces på Odin Teatret*, cit., pp. 88-99.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 90.

<sup>50</sup> T. Bredsdorff, *La recita interrotta*, cit., p. 142.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 155.



# Michelina Capato: l'arte dei corpi e la ricerca del senso

Valentina Garavaglia  
(Università IULM di Milano)  
valentina.garavaglia@iulm.it

Articolo sottoposto a *double blind peer review*

Title: Michelina Capato: the art of bodies and the search for meaning

Abstract: The essay recalls the experience of body theatre conducted by Michelina Capato Sartore in the Milan-Bollate prison. The project was part of a more general programme that, based on medium security, considered inmates as people to be re-educated and enhanced, favouring the formation of cooperatives aimed at fostering activities focused on professional integration, as well as recreational, cultural, and family relationship support. In particular, the cooperative e.s.t.i.a., carried out actions of an artistic, educational and cultural nature. The theatre training offered by the cooperative proceeded on a dual track: a technical-artistic direction, which provided detainees with professional training as sound, lighting, and stage technicians, and an educational one, which trained them as theatre operators in areas of social hardship and marginalisation. Thanks to Michelina Capato Sartore's extraordinary activity as an artist and pedagogue, it was possible, within the walls of a prison, to cultivate theatre as the art of bodies in multiple unforeseeable forms. Thus, the theatre at Bollate, with its numerous performances and workshops, has constituted concrete and living proof of the liberating power of theatre.

Keywords: theatre in prison; body; art; education; Michelina Capato Sartore.

La riflessione da cui è scaturito questo breve saggio è nata da un timore, quello della dimenticanza, perché spesso accade, in qualità di storici, di studiosi, di occuparsi prevalentemente di fenomeni, personaggi, esperienze che hanno lasciato tracce ben visibili del proprio passaggio, che hanno prodotto risultati quantificabili, "misurabili", dal punto di vista della ricerca.

In tal senso, il rischio è quello di lasciare che siano inghiottite dall'oblio esperienze "più piccole", talvolta inafferrabili, che sono accadute ai margini dei palcoscenici ufficiali, quasi "sottotraccia", per mille ragioni che non spetta a noi giudicare, ma che hanno dato un contributo prezioso a quella disciplina così poliedrica e meravigliosa che è il teatro.

L'esperienza di Michelina Capato Sartore alla Casa di reclusione di Milano-Bollate è per me una di queste.

A Michelina, dunque, che il 25 novembre 2021 ci ha lasciato, e a quell'umanità diversamente "in cerca di senso" che il suo teatro ha formato e accompagnato sul palcoscenico della quotidianità, a quell'arte del corpo e dei corpi che il suo metodo e la sua tenacia hanno coltivato dentro le mura di un carcere, è doveroso, addirittura urgente per me, dedicare uno spazio di giusta e riconoscente memoria alla vigilia del debutto della Compagnia *I figli di Estia* che dopo tre anni dalla sua scomparsa ha il coraggio di rimettersi in gioco sul palcoscenico del carcere di Bollate, a partire da ciò che del "suo" teatro è rimasto in vita<sup>1</sup>.

Un teatro nuovo, o meglio un teatro per occhi nuovi, è quello che è nato e cresciuto per oltre vent'anni al carcere di Bollate, dove sono fioriti progetti e spettacoli che chi – non molti – ha avuto il piacere di vedere certo non dimenticherà: *Concilio d'amore, Dal tuo Sangue, La palestra della vita, Psycopathia Sinpathica, Il rovescio e il diritto, Non più – Frammenti di libertà all'improvviso, Lavorare... stanca, I camerieri della vita, Ci avete rotto il caos* sono solo alcuni dei titoli che la compagnia di attori, detenuti e non, della cooperativa e.s.t.i.a.<sup>2</sup> ha messo in scena dal 2003 al 2018, sotto la guida sapiente e tenace di Michelina, animatrice infaticabile di una stagione straordinaria che ricorderemo con tanti nomi, quelli che lei dava ai suoi molteplici progetti: *Teatro Galeotto, Teatrodentro, Teatro in Stabile* e che non è possibile ricondurre alla sola produzione e rappresentazione di opere teatrali entro i confini di una casa di reclusione.

Il carcere di Bollate, voluto da Luigi Pagano, già direttore del carcere di San Vittore dal 1989 al 2004, da Giancarlo Caselli e da Giovanni Tinebra rappresenta, rispetto al panorama nazionale, la realizzazione di un progetto innovativo che, sin da subito, sperimenta la media sicurezza<sup>3</sup>, prevista dalla legge Gozzini del 1986<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Cfr. [www.prisonart.it](http://www.prisonart.it)

<sup>2</sup> Estia è l'acronimo di *Evocazioni Simboliche Tracce Invisibili All'occhio* e trae il suo nome dalla divinità olimpica, primogenita di Rea e Crono. Dea del fuoco che arde su un focolare rotondo, il suo simbolo è il cerchio. Estia è un archetipo, quello della concentrazione sul mondo interno, che dà senso all'attività, il punto di riferimento che consente a una donna di rimanere ben salda in mezzo al caos del mondo esterno, al disordine.

<sup>3</sup> Il Carcere di Bollate offre ai detenuti un trattamento penitenziario aperto, con stanze di detenzione aperte dalle 8 alle 20, celle singole, da due o da quattro posti, con la possibilità graduale di ottenere libertà di movimento all'interno dell'istituto, aderire a offerte lavorative, formative e culturali di diversa natura. L'istituto pone una particolare attenzione all'accoglienza dei familiari, con spazi predisposti per favorire le relazioni affettive e la tutela dei minori.

<sup>4</sup> Questa legge prevede una differenziazione degli istituti penitenziari in due circuiti separati: da una parte quello della massima sicurezza, destinato principalmente ai 41 bis e ai detenuti sottoposti a elevato indice di vigilanza e ad alta sicurezza come terroristi, narcotrafficanti, anonima sequestri; e dall'altra quello della sicurezza attenuata, rivolto ai criminali "comuni" che corrispondono, circa, al 94% dell'intera popolazione carceraria, vale a dire quei detenuti che non sono stati incriminati per reati di tipo associativo (organizzazioni a stampo mafioso, narcotrafficanti, anonima sequestri, associazioni terroristiche) e che non sono collaboratori di giustizia. Cfr. L. Castellano, D. Stasio, *Diritti e Castighi. Storie di un'umanità cancellata in carcere*, Il Saggiatore, Milano 2009, pp. 9-29.

La media sicurezza non è ancora, nella prassi, un circuito vero e proprio. In generale la qualità della pena è appiattita verso il basso, sempre ritagliata sui crimini peggiori e affidata, quanto alla sua maggiore o minore afflittività, agli umori e alla discrezionalità del potere sovrano, senza alcun controllo.<sup>5</sup>

Gli intenti fondativi della casa di reclusione di Bollate sono quelli di trattare i detenuti “come persone con la P maiuscola”, attuando un progetto di rieducazione mirato a ciascun individuo al fine di valorizzarne le potenzialità nel rispetto dei limiti imposti dalla pena<sup>6</sup>.

L'obiettivo è attuare un bilanciamento tra l'aspetto punitivo e quello rieducativo della condanna, conformemente a quanto espresso nell'Ordinamento Penitenziario<sup>7</sup>.

Per questa ragione viene adottato un sistema di sicurezza integrato, vale a dire una gestione compartecipata della sicurezza da parte di tutte le aree, che adotta interventi di responsabilità ad opera degli operatori penitenziari allo scopo di garantire la qualità di una pena concepita come tentativo di riabilitazione e successiva socializzazione del detenuto.

Sia il trattamento stesso la base della sicurezza, dove essa cioè dipenda dalle cose da fare e non sia più compromissibile dalla qualità dei tempi morti dei reclusi. Dove, insomma, la giornata del detenuto sia scandita da attività concepite ai fini di un reinserimento sociale, dal lavoro ai corsi di formazione e dalle iniziative culturali piuttosto che sportive, fruendo inoltre di regimi in libertà, in particolare il lavoro esterno.<sup>8</sup>

I detenuti di Bollate non vivono sempre in cella: i numerosi stimoli, i corsi professionali e gli incoraggiamenti di carattere culturale concorrono a fare del carcere un luogo di pena, ma pulsante di vita, come racconta Lucia Castellano, che di quel carcere è stata la direttrice per nove anni<sup>9</sup>.

L'attività trattamentale all'interno di Bollate consiste in impegni «che consentano a ciascun detenuto di vivere la detenzione come un tempo attivo, che favorisca un sereno rientro alla vita sociale»<sup>10</sup>, vale a dire attività incentrate soprattutto sul lavoro e sull'inserimento professionale, oltre che ricreative, culturali e di tutela del rapporto con le famiglie.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>6</sup> E. Casula, *Andare avanti e crederci: è il segreto di Bollate*, in «CarteBollate», n. 4, luglio-agosto 2010, p. 18.

<sup>7</sup> Art. 1 comma 6 della L. n. 354/75 delle *Norme sull'ordinamento penitenziario e sull'esecuzione delle misure privative e limitative della libertà*.

<sup>8</sup> M. Corbidge, *Il nuovo Bollate*, in «Le due città. Rivista dell'Amministrazione Penitenziaria (D.A.P.)», II, n. 1, gennaio 2001, p. 54.

<sup>9</sup> L. Castellano, *Nove, bellissimi, indimenticabili anni*, in «CarteBollate», n. 4, luglio-agosto 2011, p. 17. Lucia Castellano è oggi Dirigente Generale dell'Esecuzione Penale Esterna, dal giugno 2011 a settembre 2018 il Direttore del carcere di Bollate è stato Massimo Parisi che si è avvalso del prezioso contributo del Direttore Aggiunto Cosima Buccoliero in servizio presso la struttura dal 2002. Attualmente il Direttore Reggente è Fabrizio Rinaldi.

<sup>10</sup> F. Bocchino, C. Buccoliero, L. Castellano, A. Giacco, *Casa di Reclusione di Milano Bollate*, in *Captivi*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2003, s.p.

In quest'ottica, in seno al carcere, sono nate cooperative di detenuti che favoriscono la formazione e l'educazione non formale in genere, nella convinzione che sia l'apprendimento stesso a cambiare l'individuo, perché qualsiasi conoscenza supplementare ci può trasformare<sup>11</sup>.

Di questo contesto entra a far parte la cooperativa e.s.t.i.a. fondata nel 2003, attiva in ambito culturale e professionale in merito a *service* audio e luci, realizzazioni video, realizzazioni audio, falegnameria, assemblaggi, manutenzioni, riparazioni informatiche, produzioni teatrali e filmiche.

L'incontro tra Michelina Capato Sartore<sup>12</sup> e Gabriella Sciascia nel 1992, dà inizio alla prima associazione culturale non riconosciuta, ma con un suo statuto interno, che si propone di lavorare in ambito teatrale.

L'attività inizia con laboratori di danza e poesia e si avvale della collaborazione di Enrique Pardo e successivamente del Roy Hart Theatre.

Nel corso degli anni Novanta e.s.t.i.a. persegue un lavoro di ricerca dentro e fuori dal carcere che la porta, nel 2000, a formulare un nuovo statuto dell'associazione, intenzionata a includere nei suoi programmi anche l'ambito educativo, così da favorire la formazione artistica dei suoi membri.

Nel maggio 2003 si costituisce la cooperativa e.s.t.i.a., a opera dei membri fondatori dell'associazione culturale quali Michelina Capato Sartore, Gabriella Sciascia, Sara Montanari, Andrea Prima e di alcuni detenuti.

Secondo lo statuto quattro sono le aree di intervento: quella artistica, quella tecnico-artistica, quella educativa e quella culturale, sostenute, in parte, con l'autofinanziamento e con i contributi di progetto e, in parte, con i finanziamenti della Regione Lombardia e della Fondazione Cariplo.

E.s.t.i.a. impronta una formazione teatrale che procede su due binari distinti: uno tecnico-artistico e uno educativo. Il primo provvede alla formazione professionale dei detenuti come tecnici del suono, delle luci, del palcoscenico tramite laboratori teatrali – di base o avanzati – organizzati con la partecipazione di attori

<sup>11</sup> *Situazione delle risorse pubbliche in ambito carcerario*, a cura di T. Louvat, in *Progetto Teatro dentro*. 116674-CP-1-2004-1-IT Grundtvig-G 11, a cura di G. Innocenti Malini, s.e., s.l., p. 15.

<sup>12</sup> Michelina Capato Sartore (Genova 1963) si trasferisce a Milano nel corso degli anni Ottanta, dove s'iscrive al Corso di laurea di Filosofia all'Università degli Studi. Le sue prime esperienze teatrali sono con la Compagnia del Capricorno e il Teatro della Tosse, entrambe lavorano a volte in ambienti di disagio. Capato Sartore viene coinvolta dapprima in laboratori teatrali per ragazzi difficili della scuola media inferiore, poi dopo alcuni seminari in Italia e all'estero, tra il 1983 e il 1989 frequenta i corsi di Dominique De Fazio e John Strasberg, docenti degli Actor's studio di New York. Tra il 1991 e il 1999 segue i corsi di danza teatro di Enrique Pardo del Panthéâtre di Parigi e poi fino al 2001 di Dominique Dupuy, oltre che i corsi di canto di Linda Wise del Roy Hart Theatre e di Micico Yrayama. Nel settore terapeutico-psicologico, studia l'applicazione delle terapie artistiche di Paul Knill a Zurigo e si specializza in bioenergetica presso la S.I.A.B. di Roma. È stata attrice della Compagnia del Capricorno, del Teatro della Tosse, del Teatro degli Eguali di Milano e del Teatro di Ricerca di Pontedera. Inoltre ha condotto tirocini in strutture psichiatriche e ha insegnato teatro e danza al Mas di Milano. Infine, si è occupata di teatro nelle aree di emarginazione e disagio, dall'Ospedale Psichiatrico di Genova Quarto, alla Casa Circondariale di San Vittore di Milano, all'ex Ospedale Psichiatrico di Voghera, inoltre ha lavorato presso la comunità di recupero dei tossicodipendenti di Saman.

esterni e di studenti tirocinanti. Vengono organizzati seminari di pittura e di scrittura creativa, di discipline olistiche, di *videomaker*, di cinematografia, di scenografia e scenotecnica, di illuminotecnica, oltre a corsi di regia e di coreografia. A completamento dei diversi percorsi sono previsti la progettazione e l'allestimento di opere di scenotecnica e di audiovideo, oltre al montaggio di eventi teatrali<sup>13</sup>.

L'area educativa, invece, prepara all'ideazione e alla realizzazione di progetti formativi e ricreativi rivolti a comunità differenti, ma tutti orientati alla gestione della sofferenza: i detenuti vengono formati come operatori teatrali in aree di disagio e di emarginazione sociale.

Nel 2004, nell'ambito del programma Grundtvig, prende il via il progetto *Teatro dentro*, una rassegna teatrale e musicale – rivolta ai detenuti, ma anche al pubblico esterno – che prevede la produzione di spettacoli e di eventi performativi e la loro esportazione in altre realtà carcerarie. Al termine di questa esperienza, nel 2007, e.s.t.i.a. diviene coordinatrice del piano *Teatroeducazione* (2007-2009), che nasce dal desiderio di confrontarsi con altri paesi europei sull'efficacia di un tipo di educazione non formale, volta a considerare l'opera artistica come processo di sostegno a persone in difficoltà, come appunto i detenuti.

Nel contempo partecipa come partner al progetto *Educazione e creazione audio visuale* che coinvolge altri Paesi europei per il programma Grundtvig 2.

Il risultato di quest'ultimo progetto sono nove video-lettere<sup>14</sup>, proiettate nel maggio 2009 nell'ambito del festival del Teatro Galeotto, *Liberi di vivere*.

Sempre in un'ottica di stretta relazione con il territorio s'inquadra la partecipazione al bando *Être*, promosso dalla Fondazione Cariplo per agevolare il lavoro delle compagnie teatrali lombarde.

Grazie a questa iniziativa si costituisce all'interno del carcere il *Teatro In-stabile della Casa di reclusione di Milano-Bollate*<sup>15</sup> che segna un momento nuovo nella storia della cooperativa, la quale s'impegna a organizzare una rassegna di spettacoli teatrali rivolti al pubblico dei detenuti e agli esterni, il Festival nazionale di *Teatro Galeotto*, incontri con artisti e personaggi della cultura, oltre che a produrre spettacoli con la propria compagnia.

Da allora, il *Teatro In-stabile di Bollate* ha messo in scena spettacoli, ha visto fiorire laboratori teatrali rivolti a uomini in stato di detenzione e liberi cittadini in cerca di spazi di sperimentazione, a studenti tirocinanti e a semplici curiosi a caccia di un teatro di "senso". Alle proposte artistiche si sono collegate attività di pianifica-

<sup>13</sup> I soci detenuti all'interno del carcere di Bollate hanno realizzato uno spazio teatrale composto da un palcoscenico e da una platea a gradoni in legno per 120 persone, dopo la chiusura della cooperativa e.s.t.i.a., nel 2018, il teatro è stato smontato.

<sup>14</sup> L'esperienza cinematografica è il risultato di una video-corrispondenza tra carcerati che hanno partecipato al workshop cinematografico nella prigione di Marsiglia, gli studenti della Westerdals School of Communication di Oslo, i carcerati, attori del teatro In-Stabile di Bollate e i carcerati che hanno partecipato al Teatro Dentro-Bcn presso la prigione di Quatre Camins di Barcellona.

<sup>15</sup> Oltre alla Fondazione Cariplo, partner del progetto sono: Comune di Milano – Assessorato Cultura; Provincia di Milano – Assessorato Diritti Tutele; CGIL Camera del Lavoro – Ufficio Affari Sociali; Università degli Studi di Milano – Cattedra di Storia del Teatro e dello Spettacolo.

zione, ideazione e realizzazione di progetti educativi e ricreativi rivolti a comunità differenti, ma tutti orientati alla prevenzione del disagio, allestimenti di laboratori di pittura e scrittura creativa, corsi di regia e di coreografia, laboratori di discipline olistiche, video, cinematografia, scenografia, scenotecnica, illuminotecnica.

Michelina Capato è artista e pedagoga sinceramente convinta che l'azione teatrale permetta una relazione più viva rispetto a quella dell'esperienza della vita quotidiana detentiva e, soprattutto, più efficace nell'indurre al piacere di una liberazione possibile<sup>16</sup>. All'interno delle mura del carcere ha maturato e praticato un metodo di lavoro personale che trova le origini nella bioenergetica di Alexander Lowen<sup>17</sup>, nel metodo Feldenkrais<sup>18</sup>, nelle linee coreografiche del Panthéâtre<sup>19</sup>, per quanto riguarda la gestione del corpo; nell'impronta del Roy Hart Theatre<sup>20</sup>, per l'uso della voce; nel Metodo di Lee Strasberg per l'approccio al personaggio.

La Capato attinge a tecniche diverse, ma accomunate tutte da una considerazione del corpo che si esprime come un insieme compatto di componenti fisiche e psichiche; del resto, da Artaud a Grotowski, il teatro del Novecento ci è stato tramandato come *arte dei corpi*<sup>21</sup>: è attraverso il corpo dell'attore che chi osserva può divenire *spett-attore*, vale a dire spettatore consapevole della realtà sociale in cui si trova e potenziale attore di un suo eventuale cambiamento.

Sulle impronte di tanti e tali maestri si è strutturato il metodo di lavoro della Capato che, nella pratica, si concretizza in uno schema, una serie di azioni da compiere in sequenza, ciascuna con un significato importante: dall'accoglienza riservata ai partecipanti, all'osservazione degli individui nella relazione reciproca e nel rapporto con lo spazio, il tutto agito in una logica rigorosamente di gruppo.

Agire con estrema libertà all'interno di una fitta trama di regole, questo è il mandato per i detenuti-attori, compiere esercizi semplici e intuitivi per comunicare agli altri il senso di accettazione *a priori* delle caratteristiche di ciascuno, abbandonarsi al *training* fisico, alle proprie difficoltà psico-motorie, alle resistenze emotive, così da predisporre all'ascolto.

<sup>16</sup> M. Capato Sartore, *e.s.t.i.a teatro In-Stabile*, in *Recito dunque so(g)no*, a cura di E. Pozzi e V. Minoia, Nuova Catarsi, Associazione Culturale Aenigma, Urbino 2009, p. 127.

<sup>17</sup> A. Lowen, *Bioenergetica*, Feltrinelli, Milano 1990.

<sup>18</sup> Il metodo Feldenkrais è un metodo per l'apprendimento e l'auto-educazione attraverso il movimento, prende il nome da Moshe Feldenkrais (1904-1984) che, partendo dalla conoscenza scientifica delle arti marziali, analizza le cause dell'ansia e della depressione nel volume *Il corpo e il comportamento maturo* (Astrolabio, Roma 1996), in cui sono contenuti i principi per raggiungere la consapevolezza di sé attraverso il movimento.

<sup>19</sup> Il Panthéâtre è fondato nel 1981 da Enrique Pardo, allievo, attore e insegnante del Roy Hart Theatre, insieme ad altri attori provenienti dal Roy Hart (Noah Pikes, Linda Mayer e Linda Wise). Punto di partenza è il rapporto tra la voce e le riflessioni psicanalitiche.

<sup>20</sup> Roy Hart Rubin Hartstein (1926-1975) è un attore sudafricano che, dal 1962, si dedica all'apprendimento delle tecniche di vocalizzo per dare libero sfogo alla voce del soggetto. A ogni suono emesso vengono fatte percepire dal soggetto le sensazioni fisiche che si collegano. Nel 1974 fonda a Londra il Roy Hart Theatre. La terapia della voce viene utilizzata in campo artistico-musicale per affrontare problemi psicologici e disturbi del linguaggio.

<sup>21</sup> *Teatri di guerra e azioni di pace*, a cura di C. Bernardi, M. Dragone e G. Schininà, Euresis, Milano 2002, pp. 7-8.

Gli spettacoli matureranno a Bollate da questi presupposti, dall'energia fisica della rabbia nel corpo dei singoli e del gruppo,

considerando il benessere, la socializzazione, l'introspezione individuale come un risultato indiretto del lavoro di gruppo. [...] L'incontro tra teatro d'avanguardia e teatro sociale a Bollate ha provocato una salutare fase di crisi, di ripensamento, di discussione, di invenzione e di accordo verso progetti che devono aprire nuove strade, certamente faticose, ma utili al miglioramento delle condizioni di vita dei detenuti, di chi li ha in custodia, di chi ne promuove il riscatto, di chi ne teme l'uscita.<sup>22</sup>

La Capato fa leva sulla partecipazione libera alle esperienze teatrali offerte ai detenuti che, scegliendo se entrare a far parte del laboratorio o meno, rompono lo schema carcerario degli obblighi e si muovono a partire da una motivazione personale dinamica che lascia alle spalle il *background* criminale che li distingue. Come lei stessa racconta e si racconta:

lavorando con un gruppo di persone, credo ci si debba chiedere innanzitutto dove sono queste persone nella relazione con il loro corpo, cioè non tanto quanta coscienza abbiano di sé, in termini di coscienza mentale della propria situazione e condizione, ma quanta consapevolezza corporea abbiano, connessa quella coscienza a quella coscienza mentale di sé. [...] È uno statuto di libertà e responsabilità dei propri agiti che si cerca di offrire e che può essere raccolto o no: funziona solo quando la proposta di una maggiore libertà espressiva ed esperienziale corrisponde davvero al bisogno degli individui.<sup>23</sup>

La Capato ha una concezione di teatro che vuole «esprimere un *tutto* in un immediato senza distanza, dare alla presenza della carne, alla sua densità più tangibile, più istantanea, il valore di un *dire* senza parola»<sup>24</sup>, in tal modo nei suoi laboratori il *performer* prevale sul personaggio:

La *carne* è ciò che resiste o partecipa all'azione trasformatrice degli stati di cose, ma essa gioca anche il ruolo di *centro di referenza*, centro della *presa di posizione*. La *carne* si pone quindi come istanza enunciante sia in quanto *principio di resistenza/impulso* materiale, sia in quanto posizione di referenza (è infatti un insieme materiale che nell'occupare una certa porzione di estensione, la organizza in funzione del suo insediarsi). La *carne* è, per questa stessa ragione, la sede del *livello sensoriomotorio* dell'esperienza semiotica. Il *corpo proprio* è ciò che si costituisce nella semiosi, ciò che si costruisce nella riunione di due piani del linguaggio, nel discorso in atto. Il *corpo proprio* è dunque portatore dell'identità in costruzione e in divenire, e obbedisce, per ciò che concerne, a un *principio di forza direttrice*.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> C. Bernardi, *Il teatro sociale*, Carocci, Roma 2004, p. 153.

<sup>23</sup> M. Capato Sartore, *Senso di mancanza... mancanza di senso*, in *Progetto Teatrodentro*. 116674-CP-1-2004-1-IT Grundtvig-G 11, cit., p. 43.

<sup>24</sup> S. Roques, G. Vigarello, *Enjeux e limites des performances*, in «Communications», n. 83, 2008, p. 175, [www.persee.fr/web/revues/home/prescript/issue/comm\\_0588-8018\\_2008\\_num\\_83\\_1](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/issue/comm_0588-8018_2008_num_83_1)

<sup>25</sup> J. Fontanille, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Meltemi, Roma 2004, p. 32.

In questo scenario, il concetto di corpo diviene il punto di una ricostruzione che viene fatta a partire dagli sguardi che conferiscono al corpo una serie di funzioni differenti, tanto da dover parlare di molti corpi, che divengono oggetti di riflessione<sup>26</sup> e che mettono in evidenza la propria funzione simbolica generando senso e relazione<sup>27</sup>.

Non c'è pensiero storico, non c'è conoscenza di se stessi e degli altri, non c'è conoscenza delle cose, non c'è neppure senso del sovraumano che non sia mediato da questo straordinario impasto che è il corpo dell'uomo.<sup>28</sup>

Al centro del palco di Bollate vi è lo *scenario dell'essere*, secondo la definizione di Merleau-Ponty<sup>29</sup>:

una relazione spontanea tra il mondo e il corpo, espressa dal desiderio di conquistare le cose dalla loro origine, di trovare un contatto semplice con il mondo, di scoprire le cose nella relazione stessa che esse conservano con ogni individualità corporea; in sintesi dal desiderio di scoprire l'atto del sentire. All'interno di questa stretta relazione si verifica un intercambio tra l'io-corpo e il tu-mondo e ciò significa che esiste una reversibilità.<sup>30</sup>

Già a partire da Grotowski e Barba ci si era impegnati a suscitare una relazione e una carica emozionale sia nell'attore sia nello spettatore proprio attraverso il corpo e la mente: il corpo è un oggetto di frontiera, una zona di confine in cui si gioca con i simboli culturali ricomponendoli secondo nuove modalità, il corpo è il luogo in cui avvengono le trasformazioni e gli scambi, è

il luogo delle trasformazioni, tutte quelle trasformazioni "reali", per le quali il sensibile diviene intellegibile e viceversa, il biologico diventa mentale e viceversa, il naturale e il culturale riversano l'uno dell'altro. Il corpo è il grande trasformatore, traduttore, luogo delle trasposizioni, dei trasferimenti. [...] Il campo che contiene il gioco delle parti.<sup>31</sup>

Il teatro per Michelina Capato e i suoi attori è inteso come luogo della corporeità, dove la dimensione dinamica della memoria, individuale e collettiva, è produttrice di azione creativa e di trasformazione culturale<sup>32</sup>, poiché, «s'impara

<sup>26</sup> P. Violi, *Le tematiche del corporeo nella semantica cognitiva*, in *Introduzione alla linguistica cognitiva*, a cura di L. Gaeta e S. Luraghi, Carocci, Roma 2003, p. 74.

<sup>27</sup> C. Demaria, *Generi e soggetti sessuali: Le rappresentazioni del femminile*, in *Studi culturali. Temi e prospettive a confronto*, a cura di C. Demaria e S. Nergaard, MacGraw-Hill, Milano 2008, p. 163.

<sup>28</sup> S. Biancu, *L'uomo e il simbolo*, in *L'uomo e la rappresentazione. Fondazioni antropologiche della rappresentazione mediale e dal vivo*, a cura di S. Biancu, A. Cascetta e M. Marassi, Vita e Pensiero, Milano 2012, p. 206.

<sup>29</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003, p. 23.

<sup>30</sup> D. Sileo, *Fenomenologia di Marina Abramović*, in *Marina Abramović, italian works*, a cura di D. Sileo e E. Viola, 24 Ore cultura, Milano 2012, p. 15.

<sup>31</sup> F. Marsciani, *Il corpo*, in *Studi culturali. Temi e prospettive a confronto*, cit., pp. 189-193.

<sup>32</sup> K. Hastrup, *Il corpo motivato. Locus e Agency nella cultura e nel teatro*, in «Teatro e Storia», anno

rappresentando, e poi si rappresentano le conoscenze così ottenute»<sup>33</sup>, il teatro è il luogo dell'azione, poiché la coscienza corporea ci porta nella direzione della persona:

il corpo è radice di ogni prospettiva, “mediazione” di conoscenza, il cui comportamento è in un nesso strutturale con il comportamento conoscitivo. Non impaccio, cioè, e condizione da trascendere, ma “figura originaria” [...] che rende possibile la conoscenza, se è vero che questa passa con uguale dignità attraverso le “intenzioni”, quelle più propriamente rappresentative a cui la tradizione ha riconosciuto in modo esclusivo la prerogativa di atti conoscitivi e di unica costituzione del significato, e quelle del sentimento, della gioia, dell'angoscia, del timore, del desiderio, del dubbio, della tensione religiosa, del giudizio... a cui la speculazione fenomenologica ha rivendicato la dignità di una peculiare “apertura di conoscenza”. [...] Il corpo, dunque, come radice di quel pensare il mondo che non è la distanza astratta ma la spinta attraverso cui il mondo si organizza “per me” in unità di senso sempre più estese e differenziate.<sup>34</sup>

Nelle fasi preparatorie di uno spettacolo, come accade a Bollate, si sperimentano i risultati delle ricerche fenomenologiche di Merleau-Ponty e di Michel Bernard<sup>35</sup> che inducono a parlare di corporeità piuttosto che di corpo, soprattutto là dove si tratta di analizzare esperienze performative, che non rimandano solo all'aspetto organico del corpo, ma soprattutto inducono a pensare al corpo come al luogo dell'esperienza sensoriale ed estetica<sup>36</sup>, che danno luogo, sulla base di una categorizzazione percettiva, al movimento del corpo nello spazio<sup>37</sup>.

Per quanto riguarda l'esperienza di e.s.t.i.a, il testo iconografico di Angelo Redaelli *Michelina. Ricordi per immagini*<sup>38</sup>, aiuta indubbiamente a comprendere il lavoro sulla corporeità perseguito dalla Capato; dalle foto dei suoi spettacoli, infatti, si percepisce un'idea di corpo intesa come

emittente multicanalizzato di segni che veicolano simultaneamente, su diversi livelli, uno stesso messaggio, tuttavia è anche il luogo degli scambi e delle corrispondenze simboliche tra codici diversi: il corpo permette di significare. Solo su questa superficie

10, vol. 17, Il Mulino, Bologna 1995, p. 12.

<sup>33</sup> V. Turner, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986, p. 170.

<sup>34</sup> A. Cascetta, *La sfida del corpo. Ipotesi su alcuni momenti della scena contemporanea*, in «Comunicazioni sociali», anno 2, n. 3-4, Vita e Pensiero, Milano luglio-dicembre 1980, p. 82.

<sup>35</sup> M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964, pp. 172-204. In queste pagine Merleau-Ponty sviluppa il concetto di *chiasma*, riferendolo alla percezione. Questo concetto viene approfondito in seguito da Bernard in M. Bernard, *L'expressivité du corps*, Jean-Pierre Delarge, Paris 1976; in Id., *Le corps*, Éditions du Seuil, Paris 1995 e, infine, in Id., *De la création chorégraphique*, Centre National de la Danse, Paris 2001.

<sup>36</sup> Nell'analisi di Bernard, il *chiasma intrasensoriale* rimanda alla dimensione simultanea del sentire di ogni senso, il *chiasma intersensoriale* costituisce l'attivazione e la combinazione dei sensi tra loro, il *chiasma parasensoriale*, comporta la connessione tra l'atto del sentire e quello dell'enunciare. Da questo modello Bernard giunge a parlare di proiezione o di *fiction* propria del *performer* che coinvolge i tre livelli chiasmatici in modo contemporaneo.

<sup>37</sup> R. Laban, *L'arte del movimento*, Ephemeria editrice, Macerata 2007.

<sup>38</sup> A. Redaelli, *Michelina. Ricordi per immagini*, Anthelios, Milano 2023.

si origina il senso dei rituali interattivi. Simbolizzare per il corpo vuol dire innanzitutto ordinare i segni sparsi, iscriverli in se stesso, tradurre gli uni negli altri.<sup>39</sup>

In questo senso è possibile, parlando di corpi in scena, parlare di teatri del sé

dato che non c'è manifestazione del sé al di fuori del corpo, anche se i nostri sensi e le nostre parole ci aiutano a proiettarci fuori. Agenti motivati creano teatri del sé. Mettono in scena se stessi e il significato emerge nel processo.<sup>40</sup>

Il movimento del corpo è, quindi, strettamente legato all'emozione prodotta sull'attore e sullo *spett-attore*.

Sembra qui di ravvisare quanto già Oskar Schlemmer aveva sintetizzato nel concepire il corpo come un codice che ha stretta relazione con lo spazio<sup>41</sup>, tanto che da questa relazione poteva dipendere una scena naturalistica o una scena astratta.

La corporeità diviene elemento essenziale di relazione con il pubblico, è la

qualità di un attore che è in grado di catturare l'attenzione del pubblico, qualunque sia il suo ruolo. "Avere della presenza" significa, nel gergo teatrale, imporsi a un pubblico. È, inoltre, l'essere dotati di "un non so che" che provoca immediatamente l'*identificazione* dello spettatore dandogli l'impressione di vivere altrove, ma in un presente eterno.<sup>42</sup>

Come insegna Lehmann:

nonostante i tentativi di irretire il potenziale espressivo di un corpo in una logica, in una grammatica e in una retorica, l'aura della presenza corporea rimane il punto centrale del teatro, attraverso il quale si dà una sparizione, un "fading" del significato a favore di un fascino lontano del senso, di una "presenza" spettacolare, del carisma o dell'emanazione. [...] Il corpo diventa il centro di gravità, non come portatore di senso, ma nella sua sostanza fisica e nel suo potenziale gestuale. Il segno centrale del teatro, il corpo dell'attore, rifiuta il suo ruolo di significante. Il teatro postdrammatico si presenta come un teatro dalla *corporeità autosufficiente*, esposta nelle sue intensità, nella sua "presenza" auratica e nelle sue tensioni interne o trasmesse verso l'esterno.<sup>43</sup>

La corporeità agisce nel *qui ed ora*, e quindi in un tempo unitario, ma viene agita dall'attore e recepita dallo *spett-attore*, in una dimensione mentale, costituita per entrambi dalla memoria e dall'immaginazione, attraverso elementi spaziali e temporali, che non sono unitari. In definitiva, immaginazione e memoria portano *altrove* lo spettatore.

<sup>39</sup> P. Magli, *Corpo e linguaggio*, Editoriale l'Espresso, Roma 1980, p. 15.

<sup>40</sup> K. Hastrup, *Il corpo motivato. Locus e Agency nella cultura e nel teatro*, cit., p. 14.

<sup>41</sup> O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy, F. Molnar, *Il teatro del Bauhaus*, con uno scritto di W. Gropius; nota di F. Menna; Einaudi, Torino 1975.

<sup>42</sup> P. Pavis, *Dizionario del teatro*, Zanichelli, Bologna 1998, p. 310.

<sup>43</sup> H.-T. Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris 2002, pp. 150-151.

Ricordo uno spettacolo del 2011 *Non più. Frammenti di libertà all'improvviso* da cui è tratto questo monologo *Donne perfette*<sup>44</sup>:

Sulle scale finisco di allacciarmi le scarpe, oddio ora è presto ma tra un attimo sarà già tardi trafelata con l'andatura sbilanciata dal peso delle borse sbatto contro il portone e nel richiuderlo la manica si incastra nella maniglia per fortuna ... sono già tutta sudata!! Realizzo dalla prima mattina il disastro totale che sono e mi prende un grande senso di stanchezza e spossatezza, il colon dà delle strizzatine e nella testa mi martella un unico pensiero "ma perché ??!!!" Il mio disagio psicofisico peggiora drasticamente appena in strada, inizio a vederle, sono dappertutto, si auto replicano, si sdoppiano, si triplicano, aiuto diventano una moltitudine, sono loro, le donne perfette, mi circondano, mi stringono in una morsa, nelle vie, sui tram, negli uffici, nei negozi .... Capelli morbidi e setosi, trucco fisiognomico, longilinee si muovono con l'eleganza di gazzelle nella giungla cittadina perfettamente a loro agio sui loro trampoli, portamento sicuro, bel sorriso tra labbra voluminose e tumide, sguardo ammiccante quando sbattono le lunghe ciglia lasciandosi una chioma con mani curatissime. Alla cassa del caffè estraggono un borsellino perfettamente proporzionato ed intonato e sanno esattamente da quale scomparto estrarre la banconota o da quale altro la carta di credito, penso che se gli chiedessi il numero di telefono del loro idraulico troverebbero immediatamente il suo bigliettino da visita in una delle dieci tasche della loro borsa. Oddio tocca già a me, non potevo prepararmi prima?! Con un filo di voce mormoro: "un attimo, mi scusi..." e con le guance che si imporporano per l'imbarazzo inizio ad estrarre e ad appoggiare dove trovo posto le chiavi, il dentifricio, cinque o sei volantini, una multa da pagare, un paio di libri "mi scusi, ora lo trovo.

Ops, il detergente intimo, sa, rimango in giro tutto il giorno..." Eccolo, finalmente... mentre allungo i soldi vorrei nascondere le unghie abbandonate a loro stesse da mesi e sento che un ciuffo anarchico sulla mia testa sta facendo come suo solito quello che vuole. Dimentico di prendere il resto, con voce stridula urlo "grazie" alla cassiera che mi ha richiamata suadentemente e mi sento diventare sempre più paonazza sotto lo sguardo commiseratore delle perfette. Nella notte ho incubi, una bambola gonfiabile, alta, snella, labbra rosse, seno sodo e glutei alti diventa sempre più grande, è gigantesca, la sua sola faccia occupa tutto il mio campo visivo, mi toglie l'aria, mi sento soffocare. Urlo! Mi sveglio madida pensando che tra poche ore sarò ancora là fuori a trascinare in giro le mille parti sproporzionate e disarmoniche del mio corpo e della mia vita, sono anche incastrate male tra loro e rischio di andare in pezzi da un momento all'altro e l'inadeguatezza e l'ansia mi attanagliano lo stomaco vedendo loro, tutte di un pezzo solo, armonioso, solido, sanno esattamente da dove vengono e dove stanno andando, non hanno dubbi né incertezze, tutto programmato, tutto sotto controllo, regine della loro vita, della famiglia, della casa e dell'ufficio.

Questa è una drammaturgia spontanea, nata nel corso di un'improvvisazione in cui una donna esprime il proprio dramma esistenziale attraverso un uso violento del corpo, della voce e della propria storia.

<sup>44</sup> I testi degli spettacoli qui citati sono tratti dal mio volume *Teatri di confine. Il postdrammatico al carcere di Bollate*, Mimesis, Milano 2014.

La corporeità è, forse, l'unica protagonista dello spettacolo, come in *Ascensore* e *Me ne vado da questa città*:

*Ascensore*

Sono in una grande città, strade afose piene di gente che suda con il loro inconfondibile lezzo di sudore, un gran caldo, gente che suda, che sgocciola. Un gran caldo, io pure mi sento umidiccio. Solo cemento, grattacieli altissimi. Ho un appuntamento al 32° piano, devo prendere l'ascensore, tentenno un poco, soffro di claustrofobia. Mi sento soffocare al solo pensiero. Il nodo della cravatta si fa più stretto, lo allento. Sono in ansia. Mi decido, non posso rinunciare, un bel respiro e salgo. Mi sento mancare, sono nel panico. Aiuto, aiuto, precipito.

*Me ne vado da questa città*

Me ne vado! Per altre terre, per altro mare. Mollo questa città! Un altro posto, migliore di questo, ci sarà pure, qui sempre musica, rumore, e grasse risate, la gente corre, corre sempre, anche quando non ha fretta, tutti ballano e ridono, ma che cazzo avete tutti da ridere? Un altro posto, ci sarà pure! Fino a quando dovrò sopportare gente profumata, incravattata, corpi flaccidi e molli che mi schiacciano nei vagoni della metropolitana?

Non mi toccate! Di questi lunghi anni, se mi guardo indietro, della mia vita, consumata qui, non vedo che, solitudine... ore passate in coda, spazzature, nere macerie... e rovina. Ma non ci sarà altro luogo, non ci sarà altro mare. La città ti verrà dietro. Vagando le stesse strade.

Stesse facce che se ne fregano e lamenti, lamenti per tutto! Invecchierai altrove no, in questo stesso quartiere, sì, proprio dove sei nato, uguale.

Sempre farai capo a questa città. Altrove, non sperare, non c'è nave, non c'è strada per te.

Azioni convulse in cui i corpi degli attori si «artificializzano»<sup>45</sup> in una logica di rappresentazione astratta di se stessi.

È la corporeità degli attori-detenuiti, più che l'elemento verbale, il mezzo per entrare in contatto con lo spettatore.

Il lavoro analitico svolto sul corpo in quanto galassia espressiva correlabile a nebulose di contenuto ancora indefinite, fa della ricerca sull'espressività corporea un grande laboratorio semiologico in cui, sperimentando nuovi tipi di correlazioni segniche è possibile arrivare a nuove organizzazioni dell'universo delle nostre idee, delle passioni, di ciò che si crede e di ciò che si crede di credere.<sup>46</sup>

Il corpo non racconta storie altrui, ma la propria, e lo fa attraverso personaggi e situazioni che il teatro stesso gli offre, come in *Aggressione in piena vita* in cui uomini accovacciati tormentano altri uomini accovacciati mentre, da questo bozzolo di dolore, emerge una voce:

<sup>45</sup> U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, cit., pp. 38-44.

<sup>46</sup> P. Magli, *Corpo e linguaggio*, cit., pp. 131-132.

ho sentito, visto, mangiato, sputato e fatto la fame, ho sentito la puzza delle pelli, delle strade, la puzza di troppe persone sudate di solitudine e ho visto cose, talmente tante cose... Cose belle cose brutte, sì ho visto troppe cose. Ho visto prendere, schiacciare, umiliare, esaltare, illudere, comprare e ho visto lasciar andare le mani... i denti... i sorrisi... Ormai le ho viste tutte, non basterebbero tutti i soldi del mondo per pagare tutti i prezzi da pagare e io oggi non ne posso più, mi dovete mollare. Certo non basta una vita, la mia, per capire perché c'è aggressione in piena vita.

In questa scena, è evidente il richiamo a Grotowski che teorizzava il *corpo-memoria*: «il corpo non ha memoria, esso è memoria»<sup>47</sup> e conserva l'impronta delle azioni che vengono come riesumate nella pratica performativa.

La *performance* cui assiste il pubblico diviene una sorta di forma di conoscenza<sup>48</sup>, sia per l'attore che per lo spettatore, basata sulla presenza del corpo in scena che provoca «uno spazio-tempo autentico entro cui individui diversi possano riconoscersi reciprocamente come parte di un'unica dimensione comunitaria»<sup>49</sup>.

È possibile ravvisare questa condizione in molte delle parti di *Non più*, in particolar modo nelle molte scene di gruppo dove protagonista è il movimento, che sostiene frammenti di dialoghi frenetici, come nella sequenza finale dello spettacolo intitolata *Casa mia*:

Sarà in questa o in un'altra vita? Tornerò a casa. Fuori gli alberi urleranno, ma non mi faranno più paura, né le luci della città. Tornerò a casa, una casa che non ho mai avuto, o troppo lontana perché me ne ricordi, perché non era, non è mai stata veramente casa mia. Domani, finalmente, avrò casa mia, in un quartiere povero di una grande città. Certo, un quartiere povero, perché come si può diventare ricchi con niente, quando si viene da altrove e senza alcun desiderio di diventarlo? In una grande città, perché le piccole città non hanno che qualche casa cadente, solo le grandi città hanno strade e strade buie all'infinito dove si rifugiano quelli come me. In queste strade camminerò verso casa. Camminerò in queste strade spazzate dal vento, illuminate dalla luna. Donne obese che prendono il fresco mi guarderanno passare in silenzio. Saluterò tutti con gioia!

Bambini quasi nudi mi ruzzoleranno tra le gambe, li prenderò in braccio ricordando i miei che non ho mai avuto.

Uno spettacolo che fa leva sulla dimensione della simultaneità e sulla moltiplicazione delle dimensioni spazio-temporali, che ubbidisce a leggi interne alla scena stessa e che ripropone l'analisi di Lehmann là dove si ribadisce che lo spettacolo postdrammatico è privo di *fabula*, ma presenta al contrario una serie

<sup>47</sup> *Il teatr laboratorio di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di L. Flaszen e C. Pollastrelli, La Casa Usher, Firenze 2006, p. 196.

<sup>48</sup> D. Taylor, *The archive and the repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham 2003, pp. 19 e ss.

<sup>49</sup> L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003, p. 102.

di situazioni/evento che portano non tanto a una rappresentazione, quanto piuttosto a una *trasformazione*, dove il vissuto personale diviene materia scenica e dove l'aspetto estetico si risolve in un'*estetica delle intensità*, in cui lo spettatore è trasportato incessantemente dal ritmo di una sequenza ad un altro<sup>50</sup>.

Data questa situazione, lo spettatore tende a interrompere il flusso continuo d'informazioni offerte dai *performers*, per poi ricostruirle attraverso un suo personale montaggio, divenendo doppiamente responsabile dell'evento spettacolare, poiché il suo ruolo attivo lo porta a costruire il senso dello spettacolo e nello stesso tempo a costruirne un vissuto personale.

Michelina praticava un teatro di corpi intesi non solo come corpi performativi, ma come corpi in relazione con altri corpi, quelli degli spettatori, quelli di chi entrava in carcere ad assistere ai suoi spettacoli: Michelina ha sempre voluto un pubblico "vero", che provenisse dall'esterno del carcere, e per questo pubblico ha sin da subito incoraggiato l'istituzione penitenziaria ad aprire le porte,

[...] perché il teatro rimette al mondo e non rinchiude in un privato di cui vergognarsi; perché alla fine c'è uno spettacolo, qualcuno che ti guarda e può dire di te, riconoscere il tuo sforzo, il tuo cambiamento.<sup>51</sup>

<sup>50</sup> H.-T. Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, cit., p. 104.

<sup>51</sup> M. Capato Sartore, *Senso di mancanza... mancanza di senso*, cit., p. 44.

**Controversie**



# La scena del vero e del falso. Lineamenti per una storia drammatica dell'idea di menzogna

Andrea Tagliapietra  
(Università Ca' Foscari di Venezia)  
andrea.tagliapietra@unive.it

Articolo sottoposto a *double blind peer review*

Title: The Scene of the True and the False. Outlines for a dramatic History of the Idea of Falsehood.

Abstract: This essay is based on the fundamental thesis that reflecting on falsehood and truthfulness, that is, on the act of lying and the act of telling the truth, means questioning not simply on truth, but on truth relations understood as collective and individual practices.

Lying presupposes a splitting of the liar consisting, on the one hand, in knowing the truth and, on the other, in the fiction that denies this same truth through lying. Furthermore, the liar seeks to gain insight into the beliefs of others by presenting himself in such a way as to enhance the effect of deception. In this doubling lies the dramaturgical and theatrical character of falsehood and the consequent oscillation between the viewpoint of the spectator and the actor, between distancing and identification. This theatricality of lying is analysed in its main philosophical stages through the history of ideas. In ancient thought (Platon and Aristotle), lying is traced back to the paradigm of error and falsehood, that is, to the sphere of the intellect. In Roman juridical thought and Christianity, culminating in the synthesis of Augustine of Hippo, the horizon of the lie moves, on the other hand, to the level of will and intention, preparing the paradigm shift that will take place in the modern age. For Descartes, in fact, unlike the Greeks, it is the false as error that is a form of self-deception and, therefore, of lying. The analysis ends with an exposition of Nietzsche's view, which brings the idea of truth back into the horizon of lie, highlighting, in polemic with the solipsism of the *cogito*, its essential polyphonic and dramaturgical conception. From this perspective, the Dionysian perfectly represents the theatrical, the absolute realm of lie, fiction and conscious deception.

Keywords: Immedesimation, Lie, Theatre, Dionysian, Spectator, Actor, Sincerity, Truth.

## 1. Storia della menzogna come storia del mentire

La verità che, nel pensiero europeo, manifesta il suo carattere dibattimentale<sup>1</sup> e il suo valore simbolico all'interno della conversazione sociale della cultura, appare come il riferimento tensionale di simmetriche e opposte strategie drammaturgiche, pratiche e comunicative, quelle del *mentire* e del *voler dire il vero*. Ecco allora che per il funzionamento e la definizione di questi dispositivi intenzionali è secondario che la verità evocata dal parlante, per dirla, per nasconderla (*dissimulazione*) o alterarla (*simulazione*), sia anche effettivamente *tale*, mentre è essenziale che sia *creduta tale*. Ovvero, è necessario che venga preso in esame, di volta in volta, come significativo, il punto di vista di colui che mente e, simmetricamente, dell'individuo sincero. Così le risorse della logica e le teorie della verità elaborate dalla filosofia nel corso della sua storia servono assai limitatamente per illuminare il fenomeno antropologico e sociale della menzogna. Si potrebbe anzi dire, semplificando e schematizzando la tesi di fondo sostenuta dal filosofo e sinologo François Jullien, che le caratteristiche della lingua greca e poi delle lingue occidentali in cui si è espressa la tradizione della filosofia e su cui si è precocemente esercitata la convergenza fra riflessione linguistica e logica (si pensi ad Aristotele), hanno prodotto la "fissazione sulla verità" intesa, in particolare, come una fissazione sulla capacità *esclusiva ed escludente* del linguaggio e *registrativa e documentale* della scrittura, di esprimere e determinare nel modo più appropriato la realtà<sup>2</sup>. Ma "essere veridici" o "mentire" sono eventi puntuali, legati alla situazione in cui accade l'asserzione, da cui conseguono i ben noti problemi conseguenti al dovere incondizionato di dire sempre la verità<sup>3</sup>. Il semplice fatto di "dire il vero" non assicura riguardo a quelle "virtù di verità" di cui parlava Bernard Williams, «che promuovono una società umana pacifica e cooperativa, essendo virtù utili, anzi essenziali, per obiettivi come la raccolta delle informazioni e questi obiettivi sono importanti per quasi tutti i fini umani»<sup>4</sup>. Nelle relazioni umane individuali e sociali sono la fiducia e l'affidabilità come condotte perse-

<sup>1</sup> G. E. R. Lloyd, *Ancient worlds, modern reflections. Philosophical perspectives on Greek and Chinese Science and Culture*, Oxford University Press, Oxford-New York 2004; trad. it., *Grecia e Cina: due culture a confronto. Mondi antichi, riflessioni moderne*, a cura di A. Crisma, Feltrinelli, Milano 2008, pp. 66-78.

<sup>2</sup> F. Jullien, *Un sage est sans idée, ou l'autre de la philosophie*, Seuil, Paris 1998; trad. it., *Il saggio è senza idee (o l'altro della filosofia)*, Einaudi, Torino 2002, pp. 83-84; Id., *Si parler va sans dire. Du logos et d'autres ressources*, Seuil, Paris 2006; trad. it., *Parlare senza parole. Logos e Tao*, a cura di B. Piccoli Fioroni e A. De Michele, Laterza, Roma-Bari 2008.

<sup>3</sup> Cfr. I. Kant, *Über ein vermeintes Recht aus Menschenliebe zu lügen*, in «Berlinische Blätter» 10, 6 settembre 1797, pp. 301-314, ora in *Kant's Gesammelte Schriften*, Königlich Preussischen [poi Deutschen] Akademie der Wissenschaften, De Gruyter, Berlin-Leipzig 1900-ss, vol. VIII, pp. 423-430; trad. it., *Sul presunto diritto di mentire per amore dell'umanità*, in I. Kant, *Bisogna sempre dire la verità?*, a cura di A. Tagliapietra, Raffaello Cortina Editore, Milano 2019, pp. 87-96.

<sup>4</sup> Cfr. B. Williams, *Truth and Truthfulness. An Essay in Genealogy*, Princeton University Press, Princeton 2002; trad. it., *Genealogia della verità. Storia e virtù del dire il vero*, a cura di G. Pellegrino, introduzione di S. Veca, Fazi Editore, Roma 2005, p. 58.

guite e coerenti nel tempo, come gesti e atteggiamenti durevoli, in grado di produrre i loro effetti per il passato, in prospettiva del presente, ma soprattutto per il futuro, a mostrare la loro concreta incidenza. Qui accenniamo solo di sfuggita all'importanza di una filosofia del gesto, ovvero dell'essere umano inteso come corpo espressivo e insieme passivo, in grado di resistere tatticamente e insieme di decentrarsi criticamente rispetto agli effetti di potere esercitati dal linguaggio verbale, veicolo di ogni ideologia e di ogni conseguente strategia di dominio.

La menzogna necessita, quindi, per essere compresa e finanche identificata, dell'analisi del campo dell'esperienza e dell'osservazione dell'agire e del patire drammatico di alcuni personaggi concettuali: il bugiardo, il veridico, il sincero. Infatti, riflettere sulla menzogna e sulla sincerità, ovvero sull'atto di mentire e su quello di dire il vero, significa interrogarsi non sulla verità, ma sulle relazioni di verità. Si tratta, come si è detto all'inizio, delle pratiche e degli atteggiamenti collettivi e individuali nei confronti di quella verità che l'essere umano crede di possedere e che, quindi, può decidere di implicare nel suo fare ed agire o scegliere di dire o non dire, tacendola o sostituendola con ciò che egli ritiene, con analoga credenza analiticamente derivata dalla prima, essere falso.

Di conseguenza, il mentire presuppone, proprio perché si dà, all'interno del punto di vista del mentitore, una credenza di verità assieme alla finzione che la nega, la figura dello *sdoppiamento*. Su questo sdoppiamento si modella la distinzione tra interiorità ed esteriorità nella coscienza individuale, e la narratizzazione coscienziale del proprio «sé» che viene rappresentato come «visto da fuori» mentre si relaziona agli altri che, analogamente, gli appaiono come sdoppiati in un esterno e in un interno. Ecco allora che il mentitore, nel momento in cui sdoppia interiormente la credenza di verità e la finzione che la nega, cerca di farsi un'idea delle credenze, delle aspettative e delle difese delle menti altrui per poterli ingannare meglio, mentre assume un controllo sempre più consapevole e raffinato del rapporto fra la percezione immediata di sé e l'immagine di sé che viene trasmessa all'altro. Non sfugge, di conseguenza, la complessità di questa doppia interazione intenzionale che correttamente viene spesso ricondotta, nella storia della filosofia e nelle altre tematizzazioni culturali della menzogna, alla metafora *teatrale* e all'oscillazione, tipica del teatro, fra il punto di vista dello spettatore e quello dell'attore, e fra i processi, simmetricamente opposti, di distanziamento e di immedesimazione. Se non si dà questa oscillazione teatrale fra attore e spettatore ogni *mentire* può essere facilmente ricondotto, come suggeriva Jacques Derrida, al semplice *dire il falso*: «è impossibile, per ragioni strutturali, provare davvero che qualcuno ha mentito, anche se si riesce a provare che qualcuno non ha detto il vero»<sup>5</sup>.

Nel mentire l'*intelligenza dell'altro* e, quindi, la consapevolezza dell'interazione sociale, si intreccia e va di pari passo con l'*intelligenza di sé*, cioè con la forma-

<sup>5</sup> J. Derrida, *History of the Lie: Prolegomena*, in «Graduate Faculty of Philosophy Journal», XIX n. 2 – XX n. 1, 1997, pp. 129-161; trad. it., *Storia della menzogna: prolegomena*, in *La filosofia di fronte all'estremo. Totalitarismo e riflessione filosofica*, a cura di S. Forti, Einaudi, Torino 2004, pp. 189-232, pp. 191-192.

zione dell'autocoscienza individuale e la comprensione della propria singolarità. L'essere umano mente da quando è tale, o, meglio, da quando possiede quel grado di complessità mentale che, probabilmente, condivide, almeno nelle sue strutture fondamentali, con i primati e con alcuni animali superiori<sup>6</sup>. Tuttavia, diversa è la consapevolezza mediante la quale, nel corso del tempo, ha compreso e descritto questa sua attività. Ecco allora che la storia della menzogna, sottratta alle considerazioni logiche della filosofia del linguaggio e valoriali della storia della filosofia morale, e condotta nel "campo largo" della storia delle idee, si configura, da un lato, come la storia della progressiva messa in evidenza della struttura drammaturgica dell'atto di mentire rispetto alla constatazione fattuale del falso o dell'errore, dall'altro essa documenta le variazioni culturali con cui, nel corso del tempo, gli uomini hanno valutato la rilevanza sociale e giuridica dell'atto di mentire.

Sintetizzando schematicamente il percorso della storia dell'idea che seguiremo nelle prossime pagine<sup>7</sup>, ci troveremo di fronte ad alcuni passaggi nodali. Se nel pensiero antico la menzogna è stata ricondotta al paradigma dell'errore e del falso, vale a dire alla sfera dell'intelletto, con gli apporti del pensiero giuridico romano e del cristianesimo che culmina nella sintesi agostiniana, l'orizzonte della bugia si è spostato sull'elemento della volontà e dell'intenzione, preparando quel rovesciamento del paradigma che si compie nel pensiero moderno. Per Cartesio, infatti, inversamente da quanto ritenuto dai Greci, è il falso come errore a dipendere dalla figura dell'autoinganno della volontà nei confronti dell'intelletto, ossia dalla menzogna. Sulla soglia del contemporaneo Nietzsche ricondurrà la stessa idea di verità nell'orizzonte della menzogna, mettendone in evidenza, di contro al modello monologico del pensiero moderno – il solipsismo del *cogito* –, l'essenziale concezione polifonica e drammaturgica.

## 2. *Il pensiero greco arcaico. La menzogna come dire la cosa che non è*

Nell'età preclassica, all'epoca di quelli che Marcel Detienne<sup>8</sup> ha chiamato i «Maestri di Verità» della Grecia – il «poeta ispirato», l'«indovino profeta», il

<sup>6</sup> G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2006. Per il profilo etologico della menzogna vedi V. Sommer, *Lob der Lüge. Täuschung und Selbstbetrug bei Tier und Mensch*, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oscar Beck), München 1992; trad. it., *Elogio della menzogna. Per una storia naturale dell'inganno*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

<sup>7</sup> Rinvio, per una trattazione estesa di questo tema, ad A. Tagliapietra, *Filosofia della bugia. Figure della menzogna nella storia del pensiero occidentale*, Bruno Mondadori, Milano 2001; Id., *La virtù crudele. Filosofia e storia della sincerità*, Einaudi, Torino 2003; Id., *Sincerità*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012.

<sup>8</sup> M. Detienne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Librairie F. Maspero, Paris 1967; trad. it., *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Laterza, Roma-Bari 1983. Sul senso della parola «verità» nel pensiero greco arcaico va ricordato anche il lavoro giovanile di M. Detienne, *La notion mythique d'Alètheia*, in «Revue des Etudes Grecques» 73, 1960, pp. 27-35.

«mago» o il «re di giustizia» – la verità coincide con la parola del Maestro, con il contesto che la ospita, con l'evento e la fonte che la proferisce. Se la parola, *miticamente* intesa è evocazione ontologica della cosa, il trasferimento al valore argomentativo del *lógos* della certificazione di verità spontaneamente offerta dal mito spinge gli esponenti della sofistica a sviluppare il paradosso dell'impossibilità di mentire, equiparando la menzogna al *dire la cosa che non è*.

Ma si possono dire cose che non sono? Nel dialogo platonico detto *Eutidemo o sull'eristica*, il protagonista del dialogo, il sofista Eutidemo, sbeffeggia il suo interlocutore Ctesippo difendendo la tesi per cui mentire è impossibile. L'argomentazione di Eutidemo ribalta inconsapevolmente la definizione della bugia coniata da Gulliver, nel romanzo di Swift, a beneficio degli Houyhnhnm, i cavalli razionali che non conoscono cosa sia una menzogna e a cui, quindi, la nozione dev'essere spiegata facendo ricorso solo al linguaggio, senza contare su alcuna effettiva precomprensione<sup>9</sup>. Se dire la verità equivale a dire cose che sono, afferma Eutidemo, anche chi mente dice cose che sono. Infatti, come già sosteneva Parmenide, dire cose che non sono è assolutamente impossibile, dal momento che «non potresti conoscere ciò che non è, perché non è cosa fattibile, né potresti esprimerlo» (DK 28 B 2,7-8). Ne consegue che è necessario affermare che «nessuno dice il falso» e che, se qualcuno parla, «dice la verità e cose che sono» (*Eutidemo* 283e - 284c).

A conclusioni inverse rispetto a quelle del personaggio del dialogo platonico era giunto un allievo di Gorgia, Seniade di Corinto, che, basandosi sulla medesima equazione assertiva di essere e verità formulata da Eutidemo, affermava, invece, che «tutto è falso». Se, come sosteneva Gorgia (DK 82 B 3), non esiste un essere, non esiste nemmeno alcun pensiero dell'essere, e se il pensiero dell'essere significa verità, data la non esistenza dell'essere non c'è alcuna verità, ma solo e ancora l'ininterrotta teoria del «falso» o, come dicono i Greci, dello *pseûdos* (DK 81). Parola in sé ambigua, che significa, a seconda dei contesti, vuoi «falsità» ed «errore», vuoi «bugia» e «menzogna». Ambiguità che, del resto, compete anche al verbo *pseûdomai* che, in greco, vuol dire sia «sbagliarsi» che «mentire». Del resto, ciò che avvicina l'errore alla menzogna è la loro comune apparenza oggettiva di falsità derivata dalla pretesa di un canone di verità inteso come puro *rispecchiamento dell'essere nel linguaggio*. «La menzogna», notava Rudolf Schottlaender, «è sempre allo stesso tempo un'espressione soggettiva e un fenomeno oggettivo». «La scarsa considerazione per l'intenzione soggettiva», egli prosegue, «è propria sia del pensiero più primitivo, che dell'impostazione logica e formale più elaborata, la quale rifugge da ogni casistica concreta. Nel mezzo sta l'etica, che risale dall'azione all'intenzione»<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> J. Swift, *Travels into several remote nations of the world. In four parts by Lemuel Gulliver*, Benjamin Motte, London 1726; trad. it., *I viaggi di Gulliver*, a cura di G. Celati, Feltrinelli, Milano 1997, p. 234.

<sup>10</sup> R. Schottlaender, *Die Lüge in der Ethik der griechisch-römischen Philosophie*, in *Lüge in psychologischer, philosophischer, juristischer, pädagogischer, historischer, soziologischer, sprach- und literatur-*

Con l'avvento della sofistica, ha scritto Mario Untersteiner, se nello *pseûdos* continuiamo ad avere «l'aspetto obbiettivo del falso», ovvero del falso «senza badare alla diversità del momento subiettivo che lo ha determinato, sia che si tratti di errore, sia di consapevole bugia», in «*apâte* viene riconosciuto», invece, «il momento subiettivo, in quanto si mette in luce l'intento di ingannare, che non si lascia ben definire, poiché si può manifestare per molteplici vie». «Se si esaminano alcuni passi di scrittori appartenenti a varie epoche», conclude Untersteiner, «apparirà del tutto manifesto che con *apâte* si mira a rappresentare un'attività creativa, un atto dell'intelletto che trasforma qualche cosa in un'altra, mentre *pseûdos* esprime un valore o etico o gnoseologico»<sup>11</sup>.

C'è, quindi, uno *pseûdos involontario* (*akoûsion*), che è l'errore, e uno *pseûdos volontario* (*hekoûsion*), quello che ritroviamo nell'*apâte* di alcuni personaggi emblematici del mito, quali Prometeo e Odisseo, e che viene ripresa nei dispositivi linguistici dei sofisti e dei retori. Si tratta di una nozione che si approssima soltanto all'idea di menzogna che ci è più familiare, perché conserva il tratto oggettivante del pensiero arcaico.

### 3. Il paradigma antico della menzogna è l'errore come falso. Platone e Aristotele

Nella *Repubblica* Platone affermava che, nei suoi rapporti con la verità, «dobbiamo dire storpia e deforme un'anima che, da una parte, odia la menzogna consapevole, ed è in proposito severissima con sé e con gli altri, mentre, dall'altra, si adagia comodamente nella menzogna involontaria e, quando la sua insipienza viene sorpresa in errore, non si scompone, e continua, come un animale da porcile, a sguazzare nella sua ignoranza» (*Repubblica* VII, 535d 9-e 5). Testimonianza di questo meccanismo di oggettivazione del falso e quindi di valorizzazione del mentire e del dire la verità in base all'aspetto conoscitivo del contenuto dell'asserzione e non in base all'intenzionalità, è il dialogo *Ippia minore* di Platone, ove si sostiene che una falsità pronunciata involontariamente, ossia senza averne la consapevolezza, è molto peggio di una falsità proclamata deliberatamente e sapendo qual è la verità, ossia di una menzogna vera e propria. È, cioè, il valore conoscitivo del vero rispetto al falso e non la pratica stessa del «dire il falso» a fare oggettivamente la differenza. Le conclusioni del dialogo, del resto, hanno, per le orecchie moderne, un suono paradossale e «immoralistico»: «chi volontariamente (*hekòn*) erra (*amartànon*) e di propria volontà si comporta vergognosamente e ingiustamente, un simile uomo, Ippia, dato ch'esista, non può essere altro che l'uomo buono» (*Ippia minore* 376b 4-6).

Si tratta di una delle formulazioni più nitide e provocatorie del famoso *intellettualismo socratico*. Il dialogo sottolinea l'elemento di intenzionalità del mentire che Odisseo esemplifica rispetto al modello eroico di Achille, anche se di questa

*wissenschaftlicher und entwicklungsgeschichtlicher Betrachtung*, a cura di O. Lipmann, P. Plaut, J. A. Barth, Leipzig 1927, pp. 98-121, pp. 98-99.

<sup>11</sup> M. Untersteiner, *I sofisti* (1949), B. Mondadori, Milano 1996, p. 167.

volontarietà si dà una valutazione che appare singolare proprio in quanto essa non serve ad evidenziare la responsabilità negativa del bugiardo nei confronti dell'altro che viene danneggiato dalla bugia e dall'inganno, bensì essa esalta la responsabilità positiva e *solipsistica* del mentitore rispetto alla verità, di cui manifesta piena padronanza e controllo, diversamente da colui che dice il falso per sbaglio e che, dunque, mostra di ignorare la verità e di essere in balia della menzogna (che noi qui, di certo, chiameremmo piuttosto errore).

Nel pensiero greco è il *falsiloquium*, è il *dire il falso*, a fungere da paradigma della menzogna. Lo stesso celeberrimo paradosso noto come «antinomia del cretese» o «Il Mentitore» è, in realtà, l'antinomia di colui che dice il falso – *se dico il falso e dico di dire il falso, dico il falso o dico il vero?* – dal momento che si basa sul contenuto dell'enunciato e non sull'intenzione dell'enunciazione (che anzi appare improntata alla più disarmante *veridicità*). Il *paradigma della menzogna* è cioè *l'errore come falso* a cui, di volta in volta, si aggiungono le diverse considerazioni ontologiche e gnoseologiche che riguardano, appunto, la concezione del rapporto fra *verità* e *falsità*. Se il paradigma della menzogna è il *falso come errore* allora si giustifica pienamente una posizione singolare come quella che emerge dalle conclusioni dell'*Ippia minore* di Platone.

Aristotele cerca di chiarire le ambiguità costitutive del termine *pseûdos*, tentando di rispondere direttamente all'argomentazione socratica dell'*Ippia minore*, in quel quinto libro della *Metafisica* che è, a tutti gli effetti, una sorta di "lessico concettuale" sintetico della sua filosofia. Tuttavia, il compito gli riesce solo parzialmente, separando la connotazione del falso da quella dell'agire del personaggio che mente, ossia il bugiardo. «Falso», egli scrive, «si dice, in primo luogo, di una cosa falsa» (*Metafisica* V,29,1024b 17-18). Questo senso primario di falsità oggettiva si ottiene, continua Aristotele, quando si uniscono cose o che non possono mai essere unite (per esempio, una «diagonale» con «commensurabile») o che, talvolta possono essere unite e talvolta no, ma in quel caso non lo sono (per esempio, «tu» e «seduto» se sei in piedi). C'è, poi, aggiunge il filosofo, una classe di oggetti che si dicono falsi perché esistono, «ma per loro natura sono tali da apparire non quali sono e non ciò che sono» (*Metafisica* V,29,1024b 22-23), vale a dire, per esempio, le pitture in prospettiva e i sogni. Ma «falso» si dice anche di una «nozione falsa», ovvero quelle nozioni che si riferiscono ad una cosa diversa rispetto a quella di cui sono la nozione vera (per esempio, la nozione del cerchio è falsa se la riferisco al triangolo) (*Metafisica* V,29,1024b 26-28). A questo orizzonte del falso che, come si può constatare, non contiene l'idea di menzogna Aristotele accosta successivamente la connotazione del bugiardo, ossia dell'«uomo falso»:

si dice falso un uomo che volentieri (*eucherès*) e di proposito (*proairetikos*) fa discorsi falsi, non per altra ragione, ma proprio per dire il falso; oppure un uomo che fa sorgere in altri nozioni false, così come diciamo che sono false le cose che producono immagine falsa.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> *Metafisica* V,29,1025a 1-6.

Il bugiardo è, quindi, per Aristotele colui che dice il falso di proposito e volontariamente. È, cioè, colui che dice il falso sapendo che è falso e intendendo generare negli altri *nozioni false*, ossia menzogne, così come accade per quegli oggetti – si tratta delle pitture prospettiche, dei sogni ma anche degli specchi – che producono *immagini false*. Riconsiderando le conclusioni dell'*Ippia minore*, osserva esplicitamente Aristotele, bisognerà innanzitutto precisare che «colui che è capace di dire il falso», perché conosce il vero, non è «insieme veridico e falso», contraddittoriamente, come suggeriva Socrate, bensì semplicemente egli è «colui che sa» ed è «sapiente» (*Metafisica* V,29,1025a 8-9). Però, l'argomentazione sconcertante con cui si concludeva il dialogo platonico a proposito della sapienza del mentitore, per cui è migliore chi zoppica per finta rispetto a chi zoppica per davvero regge solo se chi zoppica imita chi zoppica, mentre, chi fosse così stolto da azzopparsi a bella posta, sarebbe, da ogni punto di vista – e, quindi, «anche per quanto concerne il comportamento morale» (*Metafisica* V,29,1025a 12) –, indubbiamente peggiore di chi zoppica involontariamente e per condizione di natura.

#### 4. La menzogna come intenzione di ingannare. La definizione di Agostino

Togliendo la menzogna dall'astratta speculazione logica sul vero e sul falso e portandola nella quotidianità della vita, fra i mercanti e gli avvocati del foro, la riflessione giuridico-morale dei Romani ebbe il merito di evidenziare, da un lato, il peso determinante dell'intenzione ingannatrice, dall'altro la capillare estensione della bugia nelle maglie dei rapporti interumani. Accantonata la questione logica del vero e del falso e presa in esame la dinamica esteriore delle forze, la menzogna sembra indossare l'anello di Gige e rivelarsi fondata su di un elemento strutturalmente invisibile, l'*intenzione*, la *volontà di ingannare*. Un contributo di grande importanza in questa direzione fu fornito con la definizione del concetto di *dolus malus*, di «astuzia maligna» o «frode», ossia con l'individuazione del valore giuridicamente determinante dell'intenzione malvagia, piuttosto che dalla valutazione degli effetti dell'azione stessa. C'è chi sostiene che la filosofia morale più significativa dei Romani si trovi nel *Corpus iuris*: in particolare, per quanto concerne la menzogna, il *Digesto* contiene una casistica ricca di distinzioni. Nella maggior parte dei reati si cercava se fossero stati commessi con o senza *dolus malus*, se cioè nel fatto ci fosse stata l'esplicita volontà criminale d'ingannare, ovvero se il delitto fosse avvenuto solo colposamente (*culpa*), o persino accidentalmente (*casu*), e ciò determinava la maggiore o la minore gravità della pena. D'altra parte, è sempre nell'uso romano che fanno la loro comparsa per la prima volta formule di giuramento che implicano un dichiarato investimento della propria personalità soggettiva, per esempio *ex animi sententia*, «con piena e intera coscienza», o *si sciens fallo*, «se mento volutamente».

Il problema della menzogna è, allora, quello di dimostrare e rendere manifesta la coincidenza fra l'esteriorità del comportamento e l'interiorità dell'intenzione.

Intorno alla metà del II secolo d. C. Aulo Gellio, riportando, nelle sue *Notti attiche* (*Noctes Atticae* XI,11,1-3), una questione di scuola stoica da lui attribuita, però, all'erudito neopitagorico latino Publio Nigidio Figulo, distingue il *mentiri*, inteso come quel mentire che consiste nel «voler ingannare un altro», dal *mendacium dicere*, ossia dal «dire cosa falsa», interpretato nei termini di un più o meno inconsapevole autoinganno.

Questa definizione della menzogna come inganno che dipende dalla volontà esclusiva del mentitore verrà colorata teologicamente nelle pagine dell'opera di Agostino d'Ipbona e da esse eserciterà la sua influenza su tutta la riflessione successiva dal medioevo fino all'età moderna. Per Agostino la menzogna è strettamente connessa con la caduta nel peccato e con l'atto di orgoglio di Satana verso Dio che viene replicato dal mentitore nei confronti degli altri uomini e di Dio stesso: il suo spazio d'azione si sviluppa nel divario, nello scarto consumatosi fra il *Verbum* divino e il *verbum* umano dopo l'episodio dell'Eden. Infatti, in quell'episodio il diavolo ha fornito il modello della prima menzogna come infrazione dell'*institutio* della parola, la cui funzione, assegnatale da Dio, è quella di veicolare e tradurre esattamente il verbo interiore dell'uomo nell'esteriorità della comunicazione verso la divinità e verso gli altri uomini.

Agostino, che dedica molti passi dei suoi scritti più importanti alla bugia, consacra esclusivamente a questo tema ben due opere, il *De mendacio*, nel 395, e il *Contra mendacium*, nel 420. Mentre questo secondo lavoro ha un taglio prevalentemente esegetico (tratta degli episodi di menzogna necessaria contenuti nella Bibbia), il *De mendacio*, invece, appartiene alla fase dell'opera agostiniana immediatamente precedente il *De doctrina christiana* (iniziato nel 396), le *Confessioni* (397), e il *De Trinitate* (iniziato nel 399), che si distingue per una spiccata attenzione per i problemi che oggi diremmo di semiotica e di filosofia del linguaggio.

Presentando la *magna quaestio* sulla bugia Agostino evoca l'immagine di una caverna. Quella della bugia è, infatti, «una questione straordinariamente oscura (*latebrosa*), che spesso elude tramite nascondigli cavernosi (*cavernosis anfractibus*) l'intento di chi indaga, come se sfuggisse dalle mani ciò che si era trovato, che ora riappare e ora sparisce di nuovo» (*De mendacio* I, 1)<sup>13</sup>. La complessità della questione della bugia richiede un procedimento analitico rigoroso, in grado di isolare la menzogna da ciò che, pur assomigliandole, menzogna non è. Bisogna, quindi, espungere dall'analisi la bugia scherzosa, ossia gli *joca*, «che non sono mai stati ritenuti bugie (*quae nunquam sunt putata mendacia*), poiché dal tono e dall'espressione di chi sta scherzando appare chiaramente l'intenzione di non ingannare (*significationem animi nequaquam fallentis*) anche se non si sta dicendo cose vere (*etsi non vera enuntiantis*)» (*De mendacio* II, 2).

È quindi necessario precisare che «non chiunque dice il falso mente (*non omnis qui falsum dicit mentitur*)» (*De mendacio* III, 3). Di conseguenza, per

<sup>13</sup> Agostino, *Sulla bugia*, testo latino a fronte, a cura di M. Bettetini, Rusconi, Milano 1994, pp. 28-29.

arrivare ad una definizione chiara della menzogna si deve prendere in esame un fattore supplementare, quello dell'*intenzionalità*.

Mente [scrive Agostino] chi pensa una cosa e afferma con le parole o con qualunque mezzo di espressione qualcosa di diverso. Per questo si dice che chi mente ha un cuore doppio (*duplex cor*), ossia un doppio pensiero (*duplex cogitatio*): ha un pensiero della cosa che sa o ritiene vera e che non dice, un altro di quella che sa o ritiene essere falsa e che dice al posto del primo. Da ciò deriva che si possa dire il falso senza mentire, se si pensa che sia così come si dice, sebbene così non sia, e che si possa dire il vero mentendo, se si pensa che sia falso e lo si afferma al posto del vero, sebbene in realtà sia così come si afferma. È dunque dall'intenzione dell'animo e non dalla verità o falsità delle cose in sé che bisogna giudicare se uno mente o non mente (*ex animi enim sui sententia, non ex rerum ipsarum veritate vel falsitate mentiens aut non mentiens judicandus est*) (*De mendacio* III, 3).<sup>14</sup>

Si mente, quindi, *ex animi sua sententia* – qui Agostino riprende la tipica formula di giuramento romana attestata dal *De officiis* di Cicerone (*De officiis* III, 29) –, ossia solo se c'è *intenzione di mentire*. Secondo la definizione del più tardo *Contra mendacium*, «la menzogna è un significato falso con la volontà di ingannare (*mendacium est falsa significatio cum voluntate fallendi*)» (*Contra mendacium* XII, 27). «Distinguere il ruolo rispettivo di *significatio* e *voluntas*», hanno scritto Carla Casagrande e Silvana Vecchio, «e demandare a quest'ultima la definizione del peccato, vuol dire eliminare di principio ogni possibilità di confusione tra l'ambito della verità logica e quello della verità morale»<sup>15</sup>. Tuttavia, va anche aggiunto che la duplicità di cui parla Agostino rimane limitata alla valutazione dei rapporti intersoggettivi e non prende in esame il caso in cui essa potrebbe essere esercitata in maniera riflessiva, ossia nei confronti di se stessi, secondo la figura del *fariseismo* e della *malafede*. Si può dare, infatti, una discordanza tra la *parola interiore*, ossia la *parola del cuore*, e la *parola pensata*, ovvero quell'*enuntiatio* mentale su cui si esercita, in seguito, l'intenzione del soggetto di trasformarla in *enuntiatio* materiale vuoi dicendo la verità, vuoi mentendo, cioè alterandola, vuoi, infine, tacendo? Nel *De mendacio* l'*inspector cordis* si esercita sul secondo tipo di rapporto, ossia su quello fra *enuntiatio* mentale ed *enuntiatio* materiale lasciando sullo sfondo il problema della possibile discordanza tra la parola del cuore e quella pensata, che fonda il dialogo interiore dell'uomo con se stesso e con Dio.

Nella casistica che Agostino esamina nei capitoli terzo e quarto del *De mendacio* ciò che appare evidente è come, nella valutazione della menzogna, si sia passati da uno schema diadico, quello che troviamo in molti degli autori preagostiniani, basato, per così dire, sulla struttura *mente-parola*, ad uno schema triadico *mente-volontà-parola*. «Chi mente (*qui mentitur*)», leggiamo nell'*Enchiridion*,

<sup>14</sup> *Ivi*, pp. 30-31.

<sup>15</sup> C. Casagrande, S. Vecchio, *I peccati della lingua. Disciplina ed etica della parola nella cultura medievale*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1987, p. 257.

«parla contro quello che sente nell'animo (*contra id quod animo sentit*) con l'intenzione di ingannare (*voluntate fallendi*)» (*Enchiridion* VII, 22). Ecco allora che se per lo schema diadico il mentitore è colui che ha la verità in mente e il falso nella parola, benché, oggettivamente, ciò non sia sufficiente per distinguerlo da colui che semplicemente sbaglia (ossia da colui che ha il falso in mente e il falso nella parola), ora, l'introduzione della volontà determina un nuovo e più nitido criterio di distinzione.

5. *Cartesio e il rovesciamento del paradigma antico: il falso come errore è una forma di autoinganno, ovvero di menzogna*

Agostino consegna alla storia del mentire (che avrà un passaggio importante anche nelle questioni 109 e 110 della *secunda secundae* della *Summa Theologica* di Tommaso d'Aquino) la definizione più comune della menzogna come intenzione di ingannare l'interlocutore affermando con le parole e/o con i gesti qualcosa di diverso rispetto a ciò che si crede essere vero, evidenziando così il *cor duplex* del bugiardo. Il mentitore che intende ingannare è come se parlasse contro il suo stesso pensiero. A questa struttura dell'autoinganno formale Cartesio riconurrà la figura stessa dell'errore, rovesciando il paradigma che abbiamo visto all'opera nella filosofia antica, là dove le molte difficoltà nel definire la menzogna e l'azione del mentire derivavano dall'aver assunto come modello la falsità dell'errore ed averlo applicato per estensione anche al caso della bugia. In Cartesio, invece, sembra proprio che il modello della menzogna elaborato da Agostino si estenda a tutta la sfera della non verità, ossia includendo la stessa concezione dell'errore e del falso.

Come racconta nel *Discorso sul metodo*, Cartesio prende «la decisione di studiare» anche in se stesso il fondamento della conoscenza (*Discorso sul metodo* I). Il problema è, sin dall'inizio, diffidare, non prestare eccessiva fiducia a ciò che si crede di sapere. «Tutto ciò che ho ammesso fino ad ora come il sapere più vero e sicuro», leggiamo nella prima delle *Meditazioni metafisiche*, «l'ho appreso dai sensi, o per mezzo dei sensi: ora, ho qualche volta provato che questi sensi erano ingannatori, ed è regola di prudenza non fidarsi mai interamente di quelli che ci hanno una volta ingannati» (*Meditazioni* I)<sup>16</sup>. L'inganno dei sensi si manifesta nelle multiformi illusioni della percezione per finire nel sogno che sembra poter mettere in dubbio tutto e anche il punto di partenza della stessa corporeità senziente, là dove, con un magnifico gioco paraetimologico, la lingua francese in *songe* fa risuonare una componente del *mensonge*, della menzogna. Il paradigma scettico che Cartesio assume nell'esercizio del dubbio metodico rivela l'attitudine di chi si rapporta al mondo come a qualcuno di cui ci si vorrebbe poter fidare,

<sup>16</sup> R. Descartes, *Meditationes de philosophia prima, in qua Dei existentia et animae immortalitas demonstrantur*, Paris 1641; trad. it. di M. Renzoni, *Meditazioni metafisiche*, in *Opere*, a cura di G. Cantelli, Mondadori, Milano 1986, pp. 197-266, p. 212.

ma verso cui, tuttavia, bisogna sospendere la fiducia. È già manifesta, quindi, la scena tipica del sospetto di chi teme di essere ingannato, di chi, quindi, presuppone l'eventualità, anzi, il rischio concreto della menzogna:

Avendo Dio donato a ognuno di noi qualche lume per distinguere il vero dal falso, credevo di non dovermi contentare, neppure per un solo istante, delle opinioni altrui, ma di dovermi proporre di impiegare il mio giudizio ad esaminarle a tempo debito (*Meditazioni IV*).<sup>17</sup>

La differenza delle opinioni, la loro contraddittorietà, l'ingarbugliarsi di dubbi ed errori: bisogna azzerare tutto, bisogna sospendere il giudizio su tutto. Presa questa decisione Cartesio vaga per il mondo «cercando di essere più spettatore che attore in tutte le commedie che vi si svolgevano» (*Discorso sul metodo III*). La metafora teatrale svela l'attitudine barocca dello spettatore, ma è anche essenziale per confermare il mutamento di paradigma di cui stiamo dicendo, in cui la contrapposizione del vero e del falso verrà letta mediante il modello drammaturgico del mentire e dell'inganno. Così Cartesio non si accontenta di guardare lo spettacolo con lo svagato disincanto di un Montaigne, cioè non può limitarsi alla constatazione del teatro delle apparenze e al distacco prudenziale che ne consegue. Cartesio vuole un punto d'appoggio. «Non che così facendo», egli scrive, «io imitassi gli scettici, che dubitano solo per dubitare e tengono sempre ad essere irresoluti, perché, al contrario, la mia intenzione era di ricercare la certezza, e di rimuovere la terra mobile e la sabbia, per trovare la roccia e l'argilla» (*Discorso sul metodo III*)<sup>18</sup>.

La parola certezza, *certitudo*, decisiva nel lessico di Cartesio perché è con essa che si supera il cammino del dubbio e si fonda la conoscenza, segna anche un passo importante nelle geometrie che collegano la verità alla menzogna. La menzogna dovrà misurarsi, d'ora in poi, con il concetto di una verità intesa come certezza (*Gewissheit*) in relazione alla coscienza (*Gewissen*). La verità diviene, cioè, la certezza che alberga nella coscienza di un soggetto: «la libertà di autodeterminazione della modernità sfocia infine nell'autodeterminazione della verità»<sup>19</sup>. Insomma, *si vuole* la verità così come, secondo la classica definizione agostiniana, *si vuole* la menzogna, *si vuole* ingannare. La stessa strategia argomentativa del *genio maligno*, che traduce, come ha ribadito Hans Blumenberg nelle pagine de *La legittimità dell'età moderna*, la figura del *deus absconditus* della tarda scolastica, così imperscrutabile nella sua funzione di garantire, per *pura volontà*, l'affidabilità del mondo da richiedere una rioccupazione di senso da parte dell'uomo<sup>20</sup>,

<sup>17</sup> R. Descartes, *Discours de la Méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences*, Leiden 1637; trad. it. di M. Renzoni, *Discorso sul metodo*, in *Opere*, cit., pp. 147-196, p. 165.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 166.

<sup>19</sup> A. Baruzzi, *Philosophie der Lüge*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1996, p. 27.

<sup>20</sup> H. Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1966, 1974, trad. it., *La legittimità dell'età moderna*, Marietti, Genova 1992, pp. 191-215 (Parte II, capitolo IV, *L'ineluttabilità di un Dio ingannevole*).

ovvero la sua *autoaffermazione* come *soggetto*, riproduce lo schema di chi si misura con la possibilità dell'inganno e della menzogna. Di conseguenza il *deus absconditus*, affinché gli sia tolta la maschera di *genio maligno*, ossia di spirito astuto *interno alla coscienza*, dev'essere agganciato ai dispositivi della veridicità.

Infatti, quando Cartesio, nella quarta delle *Meditazioni metafisiche*, quella *Del vero e del falso*, dovrà ancorare la certezza del *cogito* alla garanzia divina, consentendole così di ricostruire l'affidabilità del mondo, si esprimerà in questi termini:

Riconosco in primo luogo che è impossibile che Dio mi inganni, perché in ogni falsità e inganno si trova qualche imperfezione e, sebbene sembri che il poter ingannare sia un segno di sottigliezza e di potenza, tuttavia voler ingannare testimonia indubbiamente malizia e debolezza (*Meditazioni IV*).

Voler ingannare testimonia debolezza perché chi inganna non possiede già ma *vuole-avere-di-più*, percependo il suo essere come *carezza*. Contro il suo secolo, che non perde occasione per tessere le lodi all'astuzia dell'inganno, Cartesio denuncia la bugia stessa come uno stato di minorità. Questa minorità, nel momento in cui viene paragonata alla veridicità necessaria di Dio in quanto ente dotato di tutte le perfezioni, implica la definizione dell'uomo come *mendace per natura*, ossia in virtù di un'imperfezione che è, certo, *morale*, frutto di intenzione malvagia nei rapporti intersoggettivi, dove si scatenano le passioni e vige l'ipocrisia e la dissimulazione, ma ha anche un radicamento più profondo, per così dire, *metafisico* e *ontologico*, riconducibile anch'esso al fondamento della libertà umana, vale a dire la *volontà*.

Qui si innesta la teoria dell'errore: «se vedessi sempre chiaramente che cosa è il vero e il buono, non dovrei mai decidere sul giudizio o sulla scelta da fare» (*Meditazioni IV*). Si erra perché si applica la volontà oltre la misura dell'intelletto: *il giudizio deriva da un atto della volontà*.

Se, quindi, mi astengo dal formulare un giudizio quando non percepisco abbastanza chiaramente e distintamente se una cosa è vera [prosegue Cartesio] è chiaro che, così facendo, agisco bene e non mi inganno; ma se affermo o nego, allora non faccio un uso corretto della libertà dell'arbitrio; e se propendo verso quella parte che è falsa, è evidente allora che io mi inganno, mentre se abbraccio l'altra, mi capita sì di affermare per caso il vero, ma non per questo son privo di colpa, perché è manifesto per lume naturale che la percezione dell'intelletto deve sempre precedere la determinazione della volontà. In questo uso non corretto del libero arbitrio consiste quella privazione che costituisce la forma dell'errore (*Meditazioni IV*).<sup>21</sup>

Ciò che viene evidenziato da Cartesio nella circostanza dell'errore è la non coincidenza tra l'*atto di pensiero per cui si crede una cosa* (l'immaginazione della volontà) e l'*atto di pensiero per cui si sa di crederla* (il responso rispecchiante dell'intelletto), quindi, ancora una volta, siamo innanzi ad una sorta di duplicazione interna che pro-

<sup>21</sup> R. Descartes, *Meditazioni metafisiche*, cit., pp. 238-239.

spetta la situazione drammaturgica della menzogna all'interno del soggetto stesso. Ogni errore è una sorta di *autoinganno* in cui la volontà vuole ciò che l'intelletto non ha. Questo autoinganno, spiegherà il filosofo ne *Le passioni dell'anima*, dipenderà spesso dall'idraulica pulsionale delle passioni, per cui «quanto si presenta all'immaginazione tende a ingannare l'anima e a farle apparire molto più forti del vero le ragioni che servono a persuaderla dell'oggetto della sua passione, e molto più deboli le ragioni che servono a dissuaderla» (*Passioni* III, 211)<sup>22</sup>.

La verità diviene, così, una sorta di esercizio di misura e di contenimento, in cui si vuole solo ciò che si può volere, perché l'intelletto già ne dispone e le passioni sono state messe a tacere. La certezza della verità è non andar oltre, è non avventurarsi, è rimanere al sicuro vicino alla stufa dell'intelletto. *L'esteriorità*, ovvero *tutto ciò che sta di fuori* è, per Cartesio, estremamente problematica. Nelle massime della *morale provvisoria*, abbandonata la copertura della certezza, si può leggere un continuo invito alla dissimulazione: bisogna adeguarsi alle leggi, ai costumi e alla religione del Paese in cui si vive; bisogna essere costanti; ma soprattutto bisogna essere pronti a cambiare se stessi piuttosto che cambiare il mondo.

Devo [dice il filosofo francese] assuefarmi a credere che non vi è nulla interamente in nostro potere, se non i nostri pensieri, di modo che, dopo aver fatto del nostro meglio per quanto riguarda le cose esterne, tutto ciò che non ci riesce non è assolutamente in nostro potere (*Discorso sul metodo* III).<sup>23</sup>

Il mondo esterno appare come un impenetrabile teatro di marionette. In chiusura della seconda *Meditazione* Cartesio si affaccia alla finestra e guarda la strada:

Se per caso dalla finestra non vedessi passare degli uomini per la strada e, vedendoli, non dicessi di vederli allo stesso modo che dico di vedere la cera. Ma che cosa vedo, se non dei cappelli e delle vesti, sotto i quali possono nascondersi degli automi, degli spettri o degli uomini finti che si muovono per mezzo di molle? (*Meditazioni* II).<sup>24</sup>

Dopo aver ricondotto il problema del vero e del falso alla struttura di una menzogna interna, quella fra l'immaginazione della volontà e il responso dell'intelletto, ovvero fra l'*atto di pensiero per cui si crede una cosa* e l'*atto di pensiero per cui si sa di crederla*, la verità, con Cartesio, si scopre essere intimamente dipendente dai dispositivi della veridicità, *in primis* da quello della veridicità di Dio e poi da quello della veridicità del soggetto che evita di ingannare se stesso. Ma questa veridicità, che funziona finché il meccanismo dell'eliminazione dell'inganno resta circoscritto nel teatro filosofico dell'interiorità, mostra tutta la sua precarietà nei rapporti con il mondo e con gli altri, là dove l'acquisita certezza

<sup>22</sup> R. Descartes, *Les passions de l'âme*, Henry Le Gras, Paris 1649; trad. it. di E. Garin e M. Garin, *Le passioni dell'anima*, in *Opere filosofiche*, 4 voll., Laterza, Roma-Bari 1999, vol. IV, pp. 1-121, p. 120.

<sup>23</sup> R. Descartes, *Discorso sul metodo*, cit., p. 155.

<sup>24</sup> R. Descartes, *Meditazioni metafisiche*, cit., p. 222.

della posizione del soggetto trascendentale – ossia di quello che diventerà, con l'illuminismo e con l'affermarsi della modernità capitalistica, lo *spettatore trascendentale*<sup>25</sup> – si misura con la precarietà di quel soggetto empirico che, *larvatus prode*, si trova quotidianamente alle prese con la sua stessa dissimulazione e con l'ipocrisia e le menzogne degli altri.

#### 6. *Il teatro della bugia. Nietzsche e la scoperta della drammaturgia extramorale di verità e menzogna*

In Nietzsche, di fronte al valore normativo dell'idea di verità, vale a dire innanzi all'idea della verità come legge e come disposizione oggettiva che limita, obbliga, ordina e costringe – e che l'ultimo Kant aveva inteso come *dovere assoluto*, senza eccezioni<sup>26</sup> –, il filosofo rivendica e fa propria l'azione eversiva e destabilizzante di uno smascheramento della verità come menzogna. In questo modo Nietzsche fa agire l'esigenza critica della veridicità, il suo stesso gesto, contro l'idea di verità.

La bugia, allora, non si configura come il rifiuto di dire la verità e la sostituzione di quest'ultima con la finzione illusoria del falso, ovvero come la sua effettiva contraddizione sia logica che pratica. Anzi, nell'opera di Nietzsche la menzogna va a costituire la stessa *genealogia della verità* e, in quanto «genealogia», ne rappresenta l'effettiva realtà. La menzogna è, cioè, la messa a nudo di quella *non verità* che viene coperta e, quindi, occultata dalla maschera della verità. Questa *messa a nudo* genealogica occupa il posto – se non la funzione strategica – che apparteneva all'idea di verità. Allora, alla diade oppositiva e reciprocamente esclusiva di *vero/falso* e di *sincerità/menzogna*, la filosofia di Nietzsche risponde con la diade dialettica, polare e prospetticamente inclusiva di *autentico/inautentico*, in cui l'autenticità viene sempre definita dinamicamente come un gesto, ossia mediante il superamento e la negazione dell'inautentico.

Il ricco e articolato *dossier* nietzscheano della menzogna conta circa un centinaio di ricorrenze registrate tra i libri pubblicati e il *corpus* dei frammenti. Nietzsche pone sotto l'emblema della bugia ogni forma culturale cristallizzata, ogni pensiero, ogni istituzione, ogni opera, ogni figura della civiltà umana che non esprima immediatamente la volontà di potenza della vita. «Menzogna» è, in ultima analisi, tutto ciò che mistifica e maschera la vita, benché la vita stessa, per certi versi, non possa fare a meno di mascherarsi e di mentire. Di conseguenza *Maschera* e *menzogna* sono due parole-chiave del lessico nietzscheano, praticamente onnipresenti nella sua opera, e non azzardiamo neppure ad abbozzarne, in queste pagine, una precisa tassonomia.

<sup>25</sup> Cfr. A. Tagliapietra, *Il lettore e lo spettatore. Filosofia di due metafore dell'esistenza*, Donzelli Editore, Roma 2024.

<sup>26</sup> Rinvio ad A. Tagliapietra, *L'amico, il filosofo e l'assassino*, in I. Kant, *Bisogna sempre dire la verità?*, cit., pp. 9-72.

Interamente posto sotto il registro del nostro tema è lo scritto giovanile di Nietzsche *Verità e menzogna in senso extramorale* (1873), che compendia, nello stile felice degli esordi del filosofo, ricco di immagini, ma ancora temperato dalla pacatezza accademica del saggio, lo sfondo generale della sua concezione della menzogna. Ma cosa significa menzogna «in senso extramorale»? Significa che, per Nietzsche, il concetto morale di menzogna, che implica il senso attivo e passivo della volontà di ingannare e di ingannarsi, si estende ben al di là del campo delle relazioni interumane, ossia all'intero orizzonte dell'errore, ontologicamente e gno-seologicamente inteso. È, cioè, un gesto che si fa cosa, che si solidifica nella narrazione drammaturgica della realtà<sup>27</sup>. Il dispositivo teoretico che già compare, *in nuce*, in Cartesio, vale a dire la riconfigurazione del falso e dell'errore sotto l'indice della dismisura e dell'eccedenza della volontà, da Nietzsche viene portato alle sue estreme conseguenze, reinterpretando ogni posizione interna ai campi del sapere in termini di volere. Sarebbe più appropriato dire però che, in questo modo, si *moralizzano* ossia si *drammatizzano*, tutte le dimensioni della realtà, piuttosto che parlare di «senso extramorale» della verità e della menzogna. Vi è, infatti, nella nozione di «menzogna» un intrinseco significato conflittuale e intenzionale che viene conferito ad essa dal suo essere una nozione duale e teatrale, che prevede, anche nel caso più semplice, almeno lo sdoppiamento di ingannante e ingannato (che certo, possono poi riunificarsi, come avviene, per esempio, in occasione dell'autoinganno). Ma il senso *extramorale* della menzogna e della verità è dato, indubbiamente, dalla loro *genealogia*, che viene ricondotta alla "storia naturale" e, come già avveniva proprio ne *Le passioni dell'anima* di Cartesio, ad un'idraulica degli impulsi, degli stimoli e dei bisogni. «L'intelletto», scrive Nietzsche, «come mezzo per conservare l'individuo, spiega le sue forze principali nella finzione» (*Verità e Menzogna* 1).

Ecco allora che, di contro allo schema cartesiano, che formava il suo dualismo in base alla contrapposizione fra volontà (illimitata) e intelletto (limitato), qui è lo stesso intelletto, secondo l'insegnamento schopenhaueriano, ad essere il prodotto della volontà. Di contro alla *menzogna strumentale* con cui l'individuo affronta la lotta per la sopravvivenza, la verità si configura come quella *menzogna strutturale* che consente di parlare di "realtà", ossia di una «designazione delle cose uniformemente valida e vincolante», che *viene fissata* per porre fine al conflitto e alla contrapposizione strategica degli individui basata sulla forza o sull'uso, appunto, dell'inganno della menzogna strumentale. Come prima *si voleva* mentire per riceverne dei vantaggi, così adesso *si vuole* l'accordo per i vantaggi che esso può produrre. Al di sopra del criterio di verità c'è, quindi, per il giovane Nietzsche, il *criterio dell'utile*.

«Cos'è dunque la verità?», si chiede il giovane filosofo dopo aver portato a termine la disamina del linguaggio e delle sue capacità di rispecchiare il mondo. E la risposta è uno dei passi più famosi del saggio:

<sup>27</sup> Su questa idea narrativa della verità cfr. A. Gatto, *C'era una volta la verità. Da Socrate a Judith Butler*, Ombre Corte, Verona 2024.

[La verità è] un mobile esercito di metafore, metonimie, antropomorfismi, in breve una somma di relazioni umane che sono state potenziate poeticamente e retoricamente, che sono state trasferite e abbellite, e che dopo un lungo uso sembrano a un popolo solide, canoniche e vincolanti: le verità sono illusioni di cui si è dimenticata la natura illusoria, sono metafore ormai logorate e hanno perduto ogni forza sensibile, sono monete la cui immagine si è consumata e che vengono prese in considerazione soltanto come metallo, non più come monete (*Verità e Menzogna* 1).<sup>28</sup>

La verità è, quindi, una menzogna di cui si è dimenticato il suo esser menzogna. Intorno a questa distinzione Nietzsche costruisce la differenziazione fra l'uomo estetico, che è l'uomo produttore di finzioni come puri riflessi immediati dell'intuizione del dolore, e l'uomo teoretico, che è l'uomo in grado di mascherare quel dolore dietro la stabilità e l'indifferenza delle forme razionali. Si tratta già della dinamica che porterà alla celebre polarità fra *dionisiaco* e *apollineo*, fra musica e parola, fra evento e forma, de *La nascita della tragedia*.

Si deve sottolineare, allora, come l'analisi nietzscheana del rapporto fra verità e menzogna appaia sin dall'inizio fortemente intrecciata alla rivalutazione filosofica del teatro e della metafora drammaturgica. Nietzsche stesso rivendica per il carro trionfale del suo Dioniso l'epiteto sovrano della menzogna. Una menzogna, tuttavia, che va intesa nel senso abissale della bugia dei poeti, i quali, giacché «mentono troppo» (*Zarathustra, Dei poeti*), rivelando tutta la *verità della menzogna*, sono anche in grado di smascherare quella *menzogna della verità* che si cela negli arroganti castelli concettuali dell'uomo teoretico. Così, se l'apollineo può essere facilmente accostato all'«impulso alla verità» dell'«uomo razionale», con il predominio della costruzione geometrica e delle architetture della forma bella, il dionisiaco è il teatrale per antonomasia, quel teatro che, è cosa nota, rappresenta il regno assoluto della bugia, della finzione e del consapevole inganno.

Ecco allora che la distinzione che, poco a poco, emerge nella galassia dei testi pseudologici nietzscheani, soprattutto negli scritti contemporanei alla *Gaia scienza* e allo *Zarathustra* (1882-1885), disegna la verità come *una menzogna inconsapevole*, e la menzogna, invece, come *una menzogna consapevole di sé*. In questo quadro si colloca il ricupero dell'argomentazione dell'*Ippia minore* di Platone:

Mentire coscientemente e volontariamente ha *più valore* che dire involontariamente la verità – in ciò ha ragione Platone. Anche se il giudizio abituale è il contrario: si ritiene, cioè, che sia *facile* dire la verità. Ma solo per gli uomini ottusi e superficiali, che non hanno a che fare con cose sottili, è così facile (*FP* 1884, 26 [152]).<sup>29</sup>

<sup>28</sup> F. Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* (1873), in *Werke, Kritische Gesamtausgabe*, herausgegeben von G. Colli und M. Montinari, De Gruyter & Co., Berlin 1964ss; trad. it., *Verità e menzogna in senso extramurale*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli, Adelphi, Milano 1973, vol. III, t. 2, pp. 353-372, p. 361.

<sup>29</sup> F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente* (1884), in *Werke*, cit.; trad. it. di M. Montinari, *Frammenti postumi*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, Adelphi, Milano 1976, vol. VII, t. 2, p. 152.

La “lode alla menzogna” che emerge in moltissimi luoghi dell’opera nietzscheana va, quindi, intesa come una specie di inno a una veridicità ulteriore, il tentativo estremo di smascherare la struttura di un autoinganno che, conformandosi agli ideali ascetici della metafisica platonico-cristiana, danneggia, in ultima istanza, proprio quella gestualità drammatica della vita stessa che sta a fondamento di ogni singola volontà di potenza. Nel quinto libro de *La gaia scienza* Nietzsche si chiede cosa sia, dunque, l’incondizionata *volontà di verità* (*Wille zur Wahrheit*). Se essa sia, cioè, «volontà di *non lasciarsi ingannare* (*sich nicht täuschen zu lassen*)» o, piuttosto, «volontà di *non ingannare* (*nicht zu täuschen*)», comprendendo, in questa seconda ipotesi, «il caso singolo “io non voglio ingannare me”». La risposta è che «“volontà di verità” *non* significa “io non voglio farmi ingannare”, ma – non resta altra scelta – “io non voglio ingannare neppure me stesso”: e *con ciò siamo sul terreno della morale*» (*Gaia scienza* V, § 344).

Ecco che proprio perché il mondo esterno e gli altri sono, in realtà, «un esercito mobile di metafore», l’individuo deve cercare in se stesso l’elemento di stabilità con cui affrontare il mondo. «La sincerità verso se stessi», recita un frammento del 1880, «è *più antica* della sincerità verso gli altri. L’animale si accorge di venire spesso ingannato, e altrettanto spesso deve dissimulare. Ciò lo induce a distinguere tra lo sbagliarsi e il veder giusto, tra la dissimulazione e la realtà. La *dissimulazione* voluta si fonda sul senso primario di sincerità verso se stessi» (*FP* 1880, 6 [236])<sup>30</sup>. In quest’ottica si tratta di separare nettamente la nozione di sincerità come «pretesa di *dire la verità su qualcosa*», che ricade sotto la categoria della menzogna inconsapevole e strutturale, da quella di sincerità come «esigenza di *essere se stesso*», ovvero di «*essere autentico*», che appartiene alla categoria della menzogna consapevole e strumentale. Nietzsche, cioè, sta configurando la condizione di chiaroveggenza che è propria dell’attore al di là della superficialità del “paradosso” di cui ci ha edotto Diderot<sup>31</sup>, vale a dire la lucida consapevolezza del ruolo del personaggio, ma insieme anche la necessità di esserlo nella carne del gesto, mentre si diviene quegli altri che si è<sup>32</sup>, ossia l’impossibilità di separarsene come un qualsiasi spettatore.

Qui, un apporto decisivo allo sviluppo del tema della sincerità, innervato nell’originalità della riflessione nietzscheana che gravita attorno al plesso della verità e della menzogna, credo debba essere riconosciuto, ancora una volta, all’elaborazione cardinale delle nozioni di *apollineo* e di *dionisiaco* nelle pagine de *La nascita della tragedia*, in un ambito che, quindi, ci appare immediatamente e opportunamente caratterizzato dall’approccio teatrale. L’*apollineo* e il *dionisiaco* sono due paradigmi universali dell’arte e dell’esistenza, ma, soprattutto, sono

<sup>30</sup> F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente* (1880), in *Werke*, cit.; trad. it. di F. Masini, *Frammenti postumi*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, Adelphi, Milano 1964, vol. V, t. 1, p. 236.

<sup>31</sup> Cfr. A. Tagliapietra, *Il paradosso dello spettatore*, in D. Diderot, *Paradosso sull’attore* (1773), a cura di V. Sperotto, InSchibboleth Edizioni, Roma 2022, pp. 9-22.

<sup>32</sup> Si rinvia ad A. Tagliapietra, *Gli altri che io sono. Per una filosofia del personaggio*, nel numero monografico dedicato ad *Alterità. Alienazione e immedesimazione* del «Giornale Critico di Storia delle Idee. Rivista Internazionale di Filosofia», prima serie, n. 9 (2013), pp. 7-18.

due modalità d'essere dell'individuo che sviluppano, nel quadro della filosofia di Nietzsche, la tensione dialettica fra le nozioni di sincerità e di autenticità. In questa prospettiva, il principio apollineo indica quel rafforzamento della personalità individuale in una maschera, in un'identità, in un ruolo, che la sincerità certifica e cerca di stabilizzare in relazione alle permanenze che, di volta in volta, vengono chiamate "verità", mentre il principio dionisiaco mostra la natura del tutto incondizionata della singolarità che sta alla radice dell'individuo, la sua intrinseca rivendicazione di libertà rispetto a qualsiasi norma, l'autonomia che esprime la sua autenticità. Così, al di là dei criteri del bene e del male espressi nelle norme culturali e sociali, chi mente consapevolmente per affermare la sua volontà, anche se non è sincero verso gli altri, è sincero verso se stesso ed è, quindi, autentico. Ma se, per paura della gioia e del dolore che la vita comporta, rinunciassse ad essere se stesso, ossia ad accettarsi per quella singolarità che è in quanto tale, per adeguarsi agli ideali e ai valori di una società o di una cultura, non sarebbe che una povera maschera, per giunta inconsapevole di esserlo. Di conseguenza, nelle opere dell'ultima stagione del pensiero nietzscheano la menzogna diverrà sempre più decisamente un «supplemento della potenza» che funziona come «un nuovo concetto di "verità"» (*FP* 1888, 15 [45]). Una verità che, alla stregua di quanto racconta il celeberrimo brano *Come il "mondo vero" finì per diventare favola del Crepuscolo degli idoli*, altrimenti definito *storia di un errore*, appare come il risultato di un'interazione drammatica.

Se la filosofia antica ha letto la menzogna attraverso il paradigma dell'errore, mentre la filosofia moderna ha interpretato l'errore mediante il paradigma della menzogna, dopo Nietzsche non si può essere contemporanei se non facendo, con la storia delle idee, quel passo indietro del pittore che inquadra l'interezza della tela, ossia leggendo la filosofia come l'esteriorità di una scena, come lo spazio dove viene rappresentato il gioco del vero e del falso, ossia dove ciò che appare decisivo, come suggeriva Foucault, non sono tanto le presunte soluzioni interne di questa distinzione, «quanto la costituzione della scena e del teatro»<sup>33</sup>. Ritenere che la distinzione tra la verità e la falsità consista in un'opposizione teatrale significa anche dire qualcosa di essenziale sul senso ultimo di questa contrapposizione, ossia che non esistono un vero e un falso in sé, da ricercare a prescindere dal loro dramma. La verità e la menzogna, cioè, non sono entità separate, burattini che recitano a comando nella mobilitazione moralistica della società dello spettacolo, ma una relazione vivente, un gioco multilaterale e plurale di forze che non *si mettono* in scena, ma che già *sono* in scena e accadono nell'oscena crudeltà di ciò che è *fuori*, nella dimensione extramurale del mondo.

<sup>33</sup> M. Foucault, *Tetsugaku no butai* (Intervista con M. Watanabe del 22 aprile 1978), in «Sekai», luglio 1978, pp. 312-332, ora in *Dits et Écrits*, Gallimard, Paris 1994, vol. III, pp. 571-595; trad. it., *La scena della filosofia*, in *Il discorso, la storia, la verità. Interventi 1969-1984*, a cura di M. Bertani, Einaudi, Torino 2001, pp. 213-240, p. 213.



# Marcel interprete di Pirandello: la corporeità fra incarnazione e materializzazione

Matilde Ghelardini  
(Università Vita-Salute San Raffaele di Milano)  
matilde.ghelardini@gmail.com

Articolo sottoposto a *double blind peer review*

Title: Marcel reads Pirandello: corporeity between *incarnation* and *materialization*

Abstract: In this article, we aim to explore the numerous theatrical critiques offered by the existentialist philosopher and playwright Gabriel Marcel regarding the Parisian presentations of the dramatic works of Luigi Pirandello, with particular focus on *Six Characters in Search of an Author*. Our endeavour is to mention some commonalities and disparities between Marcel's perspective and that of Pirandello. Among the shared themes are the nuanced differentiation between the incarnate corporeity of the character and the material one of the actor, the awareness of the tragic essence of existence and the recognition of a certain degree of autonomy among the characters, not only towards the actors who interpret them, but also towards the author who originally conceived them. Conversely, some distinctions between the two perspectives also emerge, particularly concerning the character's form, the role of the actor and that of the mask.

Keywords: Gabriel Marcel, Luigi Pirandello, corporeity, character, actor

È intorno agli anni Venti del Novecento che, a Parigi, l'arte drammatica, non più al suo apice, iniziò a dare prova di una possibile ripresa<sup>1</sup>.

Nel 1920, a ottobre Copeau aprì il Vieux-Colombier, a dicembre Baty e Gémier divennero registi alla Comédie des Champs-Élysées e i Pitoëff arrivarono a Parigi per la stagione. Il teatro sembrava essere «alla ricerca di un nuovo stile»<sup>2</sup> ed era ormai compiuta la rottura con il naturalismo e la mera imitazione pedissequa della realtà. Nel 1922, nel pieno di questa «atmosfera "avanguardistica"»<sup>3</sup>, si affacciò sulla scena teatrale parigina anche Luigi Pirandello, gettando un seme destinato a dare a lungo i suoi frutti. Bernard Dort, infatti, sottolinea come l'autore siciliano

<sup>1</sup> Cfr. H-R. Lenormand, *Confessions d'un auteur dramatique*, vol. II, Albin Michel, Paris 1949.

<sup>2</sup> B. Dort, *Teatro pubblico*, Marsilio editori, Padova 1967, p. 122.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

[abbia] dominato il teatro francese fra le due guerre ed anche quello dell'immediato dopoguerra, [al punto che] non vi è autore drammatico francese di qualche importanza che non abbia pagato il suo tributo al pirandellismo.<sup>4</sup>

In Francia, Pirandello era già conosciuto come romanziere, grazie alla traduzione del 1910 del suo *Il fu Mattia Pascal*; la sua attività di drammaturgo, invece, era rimasta ignota, fin quando, il 20 dicembre 1922, Dullin rappresentò, al Théâtre de l'Atelier, *Il piacere dell'onestà*, commedia che riscosse «un'accoglienza tiepida»<sup>5</sup>. Si dovrà così aspettare il 10 aprile 1923 per vedere appieno il successo transalpino di Pirandello, con la prima parigina dei *Sei personaggi in cerca d'autore*. Da quel momento, le rappresentazioni dell'autore siciliano si moltiplicarono, generando un caso senza precedenti per un autore straniero, tanto che il noto critico Guy Dumur definì i primi trent'anni del XX secolo una vera e propria «epoca pirandelliana»<sup>6</sup>.

Con i *Sei personaggi* si inaugurò un nuovo “genere” di commedia teatrale, la «*Commedia della Commedia*»<sup>7</sup>, ossia si aprì una stagione in cui era centrale quel nucleo metateatrale<sup>8</sup> tipico del «pirandellismo»<sup>9</sup>.

A definire i *Sei personaggi* come «*Commedia della Commedia*», in un numero dell'«*Europe nouvelle*»<sup>10</sup>, era stato il filosofo e drammaturgo esistenzialista Gabriel Marcel. In questo articolo assumeremo come chiave di lettura della fortuna transalpina di Luigi Pirandello proprio l'interpretazione proposta da Gabriel Marcel. Questo permetterà di prendere visione di alcune loro vicinanze: la concezione della corporeità all'interno della dialettica attore-personaggio, la consapevolezza della tragicità dell'esistenza, l'attenzione alla psicologia dei personaggi, la denuncia di un'epoca, in cui la verità sull'uomo si fa prospettica. Tuttavia, non si mancherà di sottolineare anche alcune distanze fra i due, come quelle relative alla concezione della *forma* dei personaggi, al ruolo dell'attore e al senso della maschera. La scelta di accostare questi due autori è giustificata dal fatto che Marcel, durante tutta la sua intensa attività di critico teatrale<sup>11</sup>, rivolse numerose attenzioni a Pirandello, mostrando nei suoi confronti interesse e stima. Ai suoi occhi, i *Sei personaggi* risultarono un'«opera sorprendente»<sup>12</sup>, che metteva in sce-

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 119.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 120.

<sup>6</sup> Cfr. G. Dumur, *Pirandello*, in «Les grands Dramaturges», L'Arche, Paris 1955.

<sup>7</sup> G. Marcel, «*Six personnages en quête d'auteur*», in «L'Europe nouvelle», n. 16, 21 avril 1923, p. 507. Le traduzioni italiane dei testi francesi qui citati di Marcel sono tutte a cura della scrivente.

<sup>8</sup> Pirandello stesso sottolineò l'importanza di questa dimensione metateatrale dei suoi drammi, scegliendo di porre la cosiddetta trilogia del *Teatro nel Teatro*, composta da *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto*, come *incipit* della riedizione complessiva del suo teatro, uscita nel 1933 col titolo *Maschere nude*.

<sup>9</sup> B. Dort, *Teatro pubblico*, cit., p. 129.

<sup>10</sup> G. Marcel, «*Six personnages en quête d'auteur*», cit.

<sup>11</sup> Cfr. le numerose recensioni marceliane su Pirandello comparse su «L'Europe nouvelle», «L'Alsace française» e «Les nouvelles littéraires».

<sup>12</sup> G. Marcel, «*Six personnages en quête d'auteur*», cit., p. 507.

na un «connubio singolare di immaginazione e realtà, di idea ed esistenza»<sup>13</sup>, ma ciò che lo colpì ancor di più fu il fatto che, come lui, anche Pirandello avesse maturato quella «strana idea»<sup>14</sup> secondo cui «quando un drammaturgo porta dentro di sé un soggetto, genera realmente gli esseri che concepisce»<sup>15</sup>.

Per Marcel, infatti, «la destinazione propria [del teatro] consiste nel creare [...] degli esseri»<sup>16</sup>; nel teatro l'idea si *incarna* nei personaggi, tanto *situati* e presenti da essere dotati di un corpo e di una certa autonomia<sup>17</sup> dal loro autore.

Scriva, infatti, Marcel a tal proposito, che

se c'è un rapporto esistenziale<sup>18</sup>, è proprio quello che tende ad instaurarsi tra l'autore e i suoi personaggi, e questo mi sembra che Pirandello lo abbia visto e compreso con straordinaria chiarezza. Se il suo teatro conserva per noi una sorta di valore magico, è perché qui la dialettica si innesta sull'esistenziale. [...] Per rapporto esistenziale fra il creatore ed i suoi personaggi, mi riferisco al fatto, inspiegabile per una certa filosofia, che questi ultimi non sono per lui [il creatore] delle idee da cui si tratta di trarre le conseguenze, ma delle presenze esigenti, a volte tiranniche, con le quali deve fare i conti. In realtà, so di trovarmi di fronte ad un personaggio autentico dal momento in cui questo smette di lasciarsi forgiare e di essere per me come una materia plastica. Quando ho scritto *Le Chemin de crête*, avevo una certa idea sull'epilogo, ma arrivato al termine del III atto, ho dovuto constatare che il mio personaggio principale si rifiutava categoricamente di lasciarsi portare dove volevo e che all'esito inizialmente previsto avrei potuto portare solo un cadavere.<sup>19</sup>

Come Marcel, anche Pirandello aveva dichiarato in vari punti della sua *Prefazione* ai *Sei personaggi* che «senza sapere d'averli punto creati, [se li ritrovò] vivi davanti, vivi da poterli toccare, vivi da poterne udire perfino il respiro»<sup>20</sup>, dei «personaggi che, avendo ormai infusa in loro la vita [si erano staccati dal loro autore]; [e vivevano] per conto loro; [avevano] acquistato voce e movimento»<sup>21</sup>.

È in nome di questa autonomia e concretezza corporea, infatti, che i sei personaggi, rifiutati dal loro autore, poterono andare a cercarne uno che li mettesse in scena, ossia che rappresentasse, anche nel mondo materiale, il dramma che essi già vivevano realmente, nel «mondo dell'arte»<sup>22</sup>.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> G. Marcel, *Reflexion du critique*, in «La Revue Théâtrale», mai-juin 1946, n.1, p. 106.

<sup>17</sup> Cfr. G. Marcel, *Influence du théâtre*, in «La Revue des jeunes», 15 mars 1935, pp. 355-356.

<sup>18</sup> Si fa notare che un *rapporto esistenziale* può darsi solo fra esseri, incarnati, dotati di un corpo e presenti in una certa situazione.

<sup>19</sup> G. Marcel, *Finalité essentielle de l'œuvre dramatique*, in «La Revue Théâtrale», octobre-novembre 1946, n. 3, pp. 285-296; citazione pp. 292-293.

<sup>20</sup> L. Pirandello, *Prefazione*, in Id., *Sei personaggi in cerca d'autore*, Einaudi, Torino 2014, p. 4.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 6. Un precedente dei *Sei personaggi*, in cui questi sono già descritti nel loro spiare e incalzare l'autore al punto da costringerlo a volgersi verso di loro, è la novella *Colloqui coi personaggi*, la cui prima parte fu pubblicata nel numero del «Giornale di Sicilia» del 17-18 agosto 1915 e la seconda sull'«Illustrazione italiana» del 4 giugno 1916.

<sup>22</sup> L. Pirandello, *Prefazione*, in Id., *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 4.

Indubbiamente, questo è un nodo centrale che delinea una vicinanza tra la concezione del personaggio di Marcel e quella di Pirandello: in entrambi, infatti, vi è una sorta di indipendenza dei personaggi dall'autore, cosa che è possibile in nome di una loro determinazione fisica e caratteriale, in nome di una corporeità precisa. Da ciò consegue che essi risultano ben distinti anche rispetto agli attori che dovrebbero interpretarli, *imitarli*<sup>23</sup>, sulla base di quanto scritto nel copione.

Ci sono, quindi, due corpi: quello del personaggio e quello dell'attore. Allora, è necessario chiedersi: cosa distingue queste due diverse modalità della corporeità? E, ancora: quale ruolo spetta all'attore che dovrebbe mettere in scena dei personaggi a cui può solo cercare di somigliare, ma che invano può inseguire come oggetto di totale identificazione?

Del resto, anche nei *Sei personaggi*, il Padre chiede più volte al Capocomico quale senso abbia far rappresentare a degli attori un dramma che questi ultimi potrebbero solo tentare di imitare, quando invece essi, i personaggi, lo vivono e ne sentono tutto il peso<sup>24</sup>. Il Padre, infatti, dando voce alla tensione fra realtà e finzione che anima tutta l'opera pirandelliana, afferma: «Quella che per loro [attori] è un'illusione da creare, per noi [personaggi] è invece l'unica nostra realtà»<sup>25</sup>.

Insomma, «per quanto [un attore] s'adoperi con tutta la sua volontà e tutta la sua arte ad [accogliere un personaggio] in sé [...], la rappresentazione che farà, anche forzandosi col trucco a somigliar[gli], [...] difficilmente potrà essere una rappresentazione»<sup>26</sup> di come il personaggio «realmente»<sup>27</sup> è e di come l'autore l'ha ideato – ogni personaggio, infatti, *incarna* perfettamente l'idea del suo autore. Si tratterà piuttosto di un'«ingrata sorpresa»<sup>28</sup>, per non dire una vera e propria «sopraffazione»<sup>29</sup> dell'originale<sup>30</sup>. Ciò accade perché, a incrinare la perfetta *incarnazione* dell'idea dell'autore nel personaggio, sta l'imprescindibile mediazione operata dalla *realtà materiale* dell'attore.

<sup>23</sup> Andrea Tagliapietra, in realtà, suggerisce una fondamentale differenza fra il processo meramente mimetico dell'*imitazione* e la dote attorica per eccellenza che è l'*immedesimazione*. Un bravo attore dovrebbe riuscire a ridurre il più possibile la sua distanza dal personaggio che mette in scena. Per farlo, dovrebbe *calarsi* nel suo personaggio, ossia *immedesimarsi* in lui, nel senso etimologico del termine che è “fare, di due o più cose distinte, una sola e medesima cosa”. Al riguardo cfr. A. Tagliapietra, *Gli altri che io sono. Per una filosofia del personaggio*, in *Alterità. Alienazione e immedesimazione*, «Giornale Critico di Storia delle Idee», n. 9, 2013.

<sup>24</sup> Si ricordi l'esclamazione del Padre: «Il dramma è in noi; siamo noi; e siamo impazienti di rappresentarlo, così come dentro ci urge la passione» (L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 32).

<sup>25</sup> L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 75.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> L. Pirandello, *Illustratori, attori e traduttori*, in Id., *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano 1960, p. 215.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 216.

<sup>30</sup> È impossibile, qui, non percepire un rimando alla distinzione filosofica fra originale e copia, presente nella *Repubblica* di Platone. Al riguardo, cfr. G. Langella, *Teatro illustrativo e teatro dialettico. Sui Sei personaggi di Pirandello*, in *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, a cura di F. Bruni, Marsilio, Venezia 2002, pp. 409-439.

Ecco, di nuovo, lo scontro fra la corporeità del personaggio e quella dell'attore, che con le parole di Pirandello si riflette nella dicotomia tra *incarnazione* e *realtà materiale*.

Già nel 1908, nel saggio *Illustratori, attori e traduttori*, Pirandello aveva sostenuto l'«impossibilità, o quasi, d'una fedele interpretazione»<sup>31</sup> del personaggio da parte dell'attore, scrivendo:

sempre, purtroppo, tra l'autore drammatico e la sua creatura [il personaggio], nella *materialità* della rappresentazione, s'introduce necessariamente un terzo elemento imprescindibile: l'attore. [...] E anche quando si trovi un grande attore che riesca a spogliarsi del tutto della propria individualità<sup>32</sup> per entrare in quella del personaggio ch'egli deve rappresentare, l'*incarnazione* piena e perfetta è ostacolata spesso da ragioni di fatto irrimediabili: dalla figura stessa dell'attore, per esempio. A questo inconveniente si ripara, almeno in parte, con la truccatura. Ma abbiamo sempre piuttosto un adattamento, [...] anziché una vera incarnazione.<sup>33</sup>

E, ancora, affermava che

Quel dato personaggio su la scena dirà le stesse parole del dramma scritto, ma non sarà mai quello del poeta, perché l'attore l'ha ricreato in sé, e sua è l'espressione quand'anche non siano sue le parole; sua la voce, suo il corpo, suo il gesto.<sup>34</sup>

In ogni messa in scena, dunque, l'espressione, la voce, il corpo, il gesto dell'attore fanno perdere il personaggio per ciò che esso stesso è – da qui la cifra di irrappresentabilità delle creature del *mondo dell'arte* nella realtà materiale. D'altra parte, però, l'attore rappresenta l'unica via per il personaggio di trovare vita nel mondo della realtà, in cui noi tutti viviamo.

Pirandello, quindi, sostiene che la mediazione dell'attore introduca sia una frattura insanabile fra il *mondo dell'arte* e quello della nostra realtà, sia che sussista «una triste necessità»<sup>35</sup> – segnalata dall'aggettivo «imprescindibile»<sup>36</sup> attribuito alla mediazione attoriale – che impedirebbe ai drammaturghi di fare a meno degli attori, appunto, ma anche di tutti quei mezzi teatrali<sup>37</sup> e di quelle «esigenze

<sup>31</sup> L. Pirandello, *Illustratori, attori e traduttori*, cit., p. 213.

<sup>32</sup> Pirandello si mostra sorprendentemente prossimo alle riflessioni sull'attore svolte da Denis Diderot nel suo *Paradosso sull'attore* (D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, a cura di V. Sperotto e A. Tagliapietra, InSchibboleth Edizioni, Roma 2022), secondo cui, appunto, la grandezza di un artista starebbe nella sua capacità di annullare se stesso, per *essere un altro*. Al riguardo, cfr. A. Tagliapietra, *Gli altri che io sono. Per una filosofia del personaggio*, cit. Sempre a tal riguardo, ci si permette inoltre di rimandare a M. Ghelardini, *Un nuovo paradosso di Diderot*, in «Il Castello di Elsinore», edizioni di pagina, Bari 2023, anno XXXVI, n. 88.

<sup>33</sup> L. Pirandello, *Illustratori, attori e traduttori*, cit., p. 215 (corsivo nostro).

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 216.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 223.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 215.

<sup>37</sup> Gabriel Marcel si pronuncia negativamente relativamente al ricorso a strumenti scenici troppo invadenti. Come sostiene Franco Riva, egli ha manifestato numerose volte la sua distanza da un

del teatro»<sup>38</sup> a cui anche il Capocomico dei *Sei personaggi* non sembra poter evitare di rimettersi.

Sulla base di questa consapevolezza, Pirandello finirà per definire «schiave»<sup>39</sup> le opere drammaturgiche: esse sono copie, rappresentazioni più o meno somiglianti, di un dramma che ha già corpo, nella sua perfezione e originalità<sup>40</sup>, nella Fantasia<sup>41</sup> dell'autore e nell'*incarnazione* che di questa i personaggi compiono.

In merito al ruolo dell'attore, sottolineiamo come Gabriel Marcel non abbia, invece, mai preso un'esplicita posizione<sup>42</sup>, ma forse è proprio questo silenzio che può suggerire il suo punto di vista al riguardo. Addirittura, potremmo pensare che, per Marcel – prendendo in questo le distanze da Pirandello – la realizzazione scenica, la *materializzazione* dei suoi personaggi attraverso gli attori, fosse addirittura qualcosa di superfluo, tanto che egli non si curava molto, ad esempio, delle didascalie dei suoi drammi, ossia di come questi sarebbero stati effettivamente realizzati sulla scena.

Certo è che, anche per Marcel, i personaggi sono dotati di una sorta di forma corporea *immaginaria*, prodotta dall'incarnazione dell'idea del loro autore e, seppur non materiale, consistente, dotata di vita e autonomia. È in nome della differenza fra la *materia*, propria della realtà tangibile che tutti noi popoliamo, e la *forma del mondo dell'arte* che Marcel e Pirandello distinguono fra l'atto di *incarnazione* e quello di *materializzazione*.

Scriva, infatti, Gabriel Marcel che

Vedendo *materializzarsi* il suo pensiero attraverso l'attore, [il drammaturgo] è inevitabilmente tentato di credere che esso si sia incarnato, quando in realtà, attraverso le parole ripetute e i gesti compiuti, non è stato creato niente di nuovo. Sono giunto alla convinzione che il solo segno valido di ciò che può propriamente dirsi *incarnazione* è

teatro ridotto a *spettacolo*, ossia a una modalità rappresentativa che comporta un «atteggiamento della distanza: del pubblico dalla vicenda rappresentata, del drammaturgo dai suoi personaggi. [...] Insomma,] attraverso un certo uso delle tecniche teatrali, giostrate tra colpi di scena ed effetti emotivi, lo spettatore viene lasciato al di là di una cosciente e personale partecipazione, essendo appunto considerato semplice bersaglio di sentimenti indotti estrinsecamente» (F. Riva, *Esistenza e sacralità in G. Marcel*, 1986 in *Teatro europeo tra esistenza e sacralità: Francia*, Atti del convegno di Forlì, 1984, VeP, MI 1985, p. 94). Per la critica marceliana al teatro-spettacolo cfr. G. Marcel, *Note sur l'évaluation tragique*, in «Journal de pathologie normale et pathologique», 23 (1926), pp. 68-76, p. 69; G. Marcel, *L'idée du drame chrétien dans son rapport au théâtre actuel*, in *La filosofia dell'arte sacra*, a cura di E. Castelli, in «Archivio di filosofia», n. 3, Milano 1957, p. 109; G. Marcel, *En chemin vers quel éveil*, Paris 1971, pp. 239-240; G. Marcel, *L'heure théâtrale. Chroniques dramatiques de Giraudoux à Jean-Paul Sartre*, Plon, Paris 1959; G. Marcel, *Théâtre et religion*, Editions E. Vitte, Lyon 1959.

<sup>38</sup> L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 59.

<sup>39</sup> L. Pirandello, *Illustratori, attori e traduttori*, cit., p. 223.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 224.

<sup>41</sup> L. Pirandello, *Prefazione*, in Id., *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 3.

<sup>42</sup> In linea generale, Gabriel Marcel non sviluppa quasi mai trattazioni sistematiche delle questioni che affronta, siano queste filosofiche o drammaturgiche. La ricostruzione di un'organicità di pensiero o posizioni, infatti, è rinvenibile solo alla luce di una conoscenza complessiva dei suoi testi nelle sue molteplici forme e tematiche.

la sopravvivenza del personaggio: se continua ad abitare in noi e con noi anche una volta calato il sipario, allora veramente esiste.<sup>43</sup>

La vera incarnazione è la vita, per così dire, autonoma del personaggio, che continua a esistere anche fuori dalla rappresentazione scenica<sup>44</sup>, dentro ognuno di noi. Per Marcel, dunque, sembra essere addirittura possibile una relazione diretta fra il personaggio e lo spettatore, al punto da tenere in poca considerazione il ruolo di mediazione dell'attore.

Ciò che emerge ulteriormente è come, anche in Marcel, sia netta la distinzione fra il processo di *materializzazione*, operato dall'attore, e quello di *incarnazione*, proprio del personaggio: l'incarnazione, infatti, si scontra con la materializzazione realizzata dall'attore, dal momento che questi costituisce una resistenza al personaggio e alla sua fedele rappresentazione.

Questa differenza qualitativa fra personaggi e attori emerge anche quando Pirandello definisce i primi «più reali e consistenti della volubile naturalità»<sup>45</sup> dei secondi, instaurando, come suggerisce finemente Marcel, una sorta di «lotta per la realtà»<sup>46</sup>. Dice, infatti, il Padre<sup>47</sup> dei *Sei personaggi* che essi sono

esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni! Meno reali, forse; ma più veri. [...] Si nasce alla vita in tanti modi, in tante forme: albero o sasso, acqua o farfalla... o donna. E [...] si nasce anche personaggi! [...] E vivi, come ci vede.<sup>48</sup>

A questo punto, appare essenziale interrogarsi su quale sia la *forma* che caratterizza il *mondo dell'arte* e i suoi personaggi, ovvero su ciò che conferisce loro *verità*, vita, respiro, movimento. In altre parole, cosa significa per un personaggio essere incarnato, avere un corpo, anche se privo di materia?

Attraverso le didascalie dei *Sei personaggi*, si evince l'urgenza pirandelliana di non confondere Personaggi e Attori. Per ottenere questo effetto, l'autore suggerisce di impiegare uno strumento che sembra molto adatto a rendere radicale la separazione fra questi due gruppi «speculari, ma radicalmente differenti»<sup>49</sup>: la maschera.

<sup>43</sup> G. Marcel, *Pour un renouveau de spiritualité dans l'art dramatique*, in «Combat», 10 février 1937, pp. 24-25.

<sup>44</sup> Per entrambi i nostri autori sussiste una netta distinzione fra il *mondo dell'arte*, con le sue creature, e quello della realtà materiale, nonostante ciò essi riconoscono uno statuto di verità e di consistenza, anche corporea, a tutte e due queste dimensioni.

<sup>45</sup> L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 27.

<sup>46</sup> G. Marcel, *Une œuvre capitale du théâtre à Strasbourg*, in «L'Alsace française», Quatrième année, n. 18, 3 mai 1924, p. 419.

<sup>47</sup> Si sottolinea che le parole del Padre erano già state affermate, pressoché invariate, sia da Leandro Scoto, nella novella *Personaggi* (L. Pirandello, *Personaggi*, in *Tutte le novelle*, a cura di L. Lugnani, BUR, Milano 2007, vol. II, p. 239), che dal dottor Fileno, nella novella *Tragedia d'un personaggio* (L. Pirandello, *Tragedia d'un personaggio*, in *Tutte le novelle*, cit., vol. II, pp. 627-628); ciò sottolinea la presenza di una forte coerenza interna alla produzione pirandelliana.

<sup>48</sup> L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., pp. 29-30.

<sup>49</sup> C. Piccione, *Più vivi. Drammi e domande dei personaggi pirandelliani*, Edizioni di Pagina, Bari 2022, p. 39.

La maschera, in quanto oggetto scenico, si colloca sul piano della realtà materiale e non nel *mondo dell'arte*. Tuttavia, il fatto che proprio questo strumento risulti efficace nella rappresentazione e distinzione dei personaggi, ci suggerisce alcuni indizi sulla *forma* che questi posseggono nel loro mondo e sulla loro differenza con la realtà materiale degli attori.

Nella maschera, infatti, sono insite «l'idea di artificio e quella di eternità»<sup>50</sup>: essa rappresenta, nel suo essere costruita, e dunque nel suo essere artificiale, un certo *carattere*, una certa rappresentazione fissa e indipendente dal singolo attore che, di volta in volta, la metterà in scena. La *forma* del personaggio è di per sé artificiale, creata, fissa, eterna e indipendente dalla mediazione materiale dell'attore.

Lo stesso Pirandello indica in una didascalia, come le maschere abbiano la funzione di

dare l'impressione della figura costruita per arte e fissata ciascuna immutabilmente nell'espressione del proprio sentimento fondamentale che è il *rimorso* per il Padre, la *vendetta* per la Figliastro, lo *sdegno* per il Figlio, il *dolore* per la Madre.<sup>51</sup>

Inoltre, aggiunge, che

i *Personaggi* non dovranno [...] apparire come *fantasmi*, ma come *realtà create*, costruzioni della fantasia immutabili: e dunque più reali e consistenti della volubile naturalezza degli Attori.<sup>52</sup>

Per Pirandello, dunque, i personaggi sono più reali e consistenti degli attori e, questo, proprio in nome della maschera che indossano e che li sottrae alla volubilità della vita umana.

A questo proposito, sottolineiamo che Pirandello e Marcel sono molto distanti: mentre per il primo il fluire della vita rappresenta un fattore “negativo”, poiché la rende volubile, per il secondo proprio quella volubilità ne rappresenta la ricchezza, il «vivo palpitare»<sup>53</sup>.

È, infatti, proprio su questo punto che si concentra il dissenso di Marcel nei confronti della drammaturgia pirandelliana. Per l'autore francese una tale concezione immobile e fissa del personaggio è impossibile da accettare, perché ciò renderebbe i personaggi cadaveri, piuttosto che esseri che evolvono insieme alla trama e, anzi, ne condizionano l'evolvere con i loro cambiamenti di coscienza. Nei drammi marceliani, infatti, l'azione sembra svolgersi in funzione della psicologia dei personaggi, senza seguire alcuna causalità o intrigo estrinsecamente prestabilito. L'azione passa prima di tutto attraverso il linguaggio e

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 27.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> G. Marcel, *La crise de la production dramatique: vers la dissolution du théâtre psychologique; le problème pirandellien*, in «L'Europe nouvelle», n. 36, 8 septembre 1923, p. 1151.

l'interiorità dei personaggi e il conflitto nasce, assai spesso, dalla loro mancanza di comunicazione o da una loro incapacità a comprendersi<sup>54</sup>.

«[Quando] all'uomo si sostituisce la maschera, il tragico è impossibile»<sup>55</sup>, scrive Franco Riva, sottolineando come, agli occhi di Marcel, nei drammi di Pirandello, in cui si trovano «maschere e personaggi, non l'uomo in carne ed ossa»<sup>56</sup>, si perda il tragico, ossia ciò che rende il teatro ancorato all'esistenza<sup>57</sup>.

È, infatti, lo stesso Marcel a sostenere che Pirandello sembra costruire

*logicamente* i suoi protagonisti, assegnando per esempio un ritmo determinato di alternanza alle forme, diciamo alle personalità seconde che essi assumono successivamente. In questo modo potranno nascere opere soddisfacenti per l'intelletto, da dove però l'emozione sarà inevitabilmente bandita [...]. Questo modo tutto analitico e quasi *numerico* di intendere la complessità umana rischia fortemente di sottrarre ai personaggi il loro valore di *esseri* e di convertirli in espressioni algebriche su cui il drammaturgo accorto effettuerà un gioco di operazioni [... seppur] il più complesso possibile.<sup>58</sup>

E aggiunge ancora che, fissando i personaggi, si introduce una scissione

nel cuore stesso dell'individuo tra una *corrente vitale*, un "ineffabile" da una parte, e delle *forme* particolari, inadeguate, dall'altra parte, [che] sembra condurre inevitabilmente all'abolizione stessa del tragico, al quale finiamo per sostituire una semplice dialettica intellettuale.<sup>59</sup>

Insomma, rendendo i personaggi maschere e non più esseri, «non è possibile farne sentire l'ondeggiare, il vivo palpitare; si direbbe che essi assumono inevitabilmente una rigidità che non si trova nella persona»<sup>60</sup>.

È davvero curioso notare, qui, il contrasto fra l'etimologia latina del termine *persona*<sup>61</sup>, che rimanda alla maschera teatrale, e la portata esistenziale (di ma-

<sup>54</sup> Al riguardo, cfr. A. Verdure-Mary, *Drame et pensée. La place du théâtre dans l'oeuvre de Gabriel Marcel*, Honoré-Champion, Paris 2015.

<sup>55</sup> F. Riva, *Vivere come uomini. Ricoeur, Marcel, Kant e Pirandello*, in *Compendio Gabriel Marcel*, a cura di C. Aparecido de Freitas da Silva e F. Riva, Coleção Fenomenologia & Existência, 1, Cascavel e Toledo (Brazil) 2017, p. 410.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> Per approfondire la questione del tragico in Marcel, cfr. G. Marcel, *Réflexions sur le tragique*, in «L'Essor», n. 13, décembre 1921; Id., *Tragique et personnalité*, in «La Nouvelle Revue française», 1<sup>er</sup> juillet 1924, t. 23, pp. 37-45 e Id., *Note sur l'évaluation tragique*, cit.

<sup>58</sup> G. Marcel, *La crise de la production dramatique*, cit., p. 1151.

<sup>59</sup> G. Marcel, *Tragique et personnalité*, cit., p. 40.

<sup>60</sup> G. Marcel, *La crise de la production dramatique*, cit., p. 1151.

<sup>61</sup> Per approfondire la relazione tra persona e personaggio si rimanda a G. Ferroni, *Persona e personaggio*, in *La «persona» nell'opera di Luigi Pirandello*, a cura di E. Lauretta, Mursia, Milano 1990.

trice eminentemente cristiana<sup>62</sup>) che Marcel attribuisce a questo termine e che eccede qualsivoglia fissità o determinazione.

La posizione di Marcel ci conduce a chiederci se la fissità del *mondo dell'arte*, presentata da Pirandello come cifra della sua somma perfezione di contro alla realtà materiale, possa davvero essere interpretata come un elemento positivo di questo mondo e delle sue creature, o se, invece, non sia per esempio sintomo di una fondamentale assenza di libertà. Un'ulteriore ipotesi potrebbe essere la seguente: tale fissità dell'arte è connessa al bisogno di sottrarsi alla tragica frantumazione dell'identità degli uomini *reali*, i quali altro non fanno che interpretare infiniti personaggi senza nemmeno esserne consapevoli.

Proprio tra le righe dei *Sei personaggi*, infatti, possiamo rintracciare la denuncia, sofferta, di quella cristallizzazione della vita in una *forma*, di un personaggio in una maschera, duramente criticata da Marcel: tutto questo appare agli occhi dei personaggi come una condanna, a cui essi non possono sfuggire. Difficile, dunque, credere che le parole pronunciate dal Padre dei *Sei personaggi*, non svelino una consapevolezza amara.

La realtà «non cangia, non può cangiare, né essere altra, mai, perché già fissata – così – “questa” – per sempre – (è terribile signore!)»<sup>63</sup>.

Forse, Marcel ha sottovalutato quel “è terribile” e anche la fissità che Pirandello attribuisce al *mondo dell'arte* non costituisce davvero un disancoramento del teatro dalla drammaticità dell'esistenza, ma piuttosto è sintomo della disperata ricerca di un «riparo contro la pazza bufera della vita»<sup>64</sup> e di un sollievo da questo nostro mondo, avvertito dall'autore siciliano in tutto il suo tragico peso.

In questa consapevolezza della tragicità della vita, Marcel e Pirandello sono, allora, molto più vicini di quanto il primo abbia creduto. In Pirandello, infatti, il tragico non è affatto andato perduto, ma rappresenta «il tema più squisitamente esistenziale»<sup>65</sup> del suo pensiero.

La tragedia è proprio questa, «che per illudersi di vivere l'uomo non ha altre risorse se non d'affidarsi a codesta maschera, come gli altri (o lui stesso), l'hanno foggiate»<sup>66</sup>.

Si rivolge così, infatti, il Padre al Capocomico nei *Sei personaggi*:

Un personaggio, signore, può sempre domandare a un uomo chi è. Perché un personaggio ha veramente una vita sua, segnata di caratteri suoi, per cui è sempre «qualcuno». Mentre un uomo – non dico lei, adesso – un uomo così in genere, può non esser «nessuno».<sup>67</sup>

<sup>62</sup> Basti pensare agli esiti dei primi concili cristiani in merito all'attribuzione di “persona” in campo trinitario e cristologico.

<sup>63</sup> L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 77.

<sup>64</sup> A. Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo*, Dott. G. Bardi Editore, Roma 1942, p. 190.

<sup>65</sup> V. Passeri Pignoni, *Luigi Pirandello e la filosofia esistenziale*, in *Atti del congresso internazionale di studi pirandelliani*, Venezia, 2-5 ottobre 1961, Le Monnier, Perugia 1967, p. 860.

<sup>66</sup> S. D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, vol. VI, Milano 1958, p. 193.

<sup>67</sup> L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 76.

Da queste parole del Padre si comprende, ancora una volta, la contrapposizione fra la fissa integrità delle creature artistiche, che sono sempre *qualcuno*, e la tragica frantumazione che costituisce, invece, gli uomini reali, i quali, solo raramente, accettando di indossare una o un'altra maschera, riescono a uscire dalla loro condizione di esser *nessuno*.

Infine, questo *esser sempre qualcuno* del personaggio non è forse consonante a quel desiderio di Marcel che i personaggi siano *esseri*, incarnati, e che in questa loro *incarnazione* sopravvivano anche al di fuori della scena teatrale? In questa dialettica fra personaggio e attore, fra idea e rappresentazione, fra finzione e realtà è in gioco il desiderio dell'artista di dar voce a un'idea che narri la realtà più profonda del nostro stesso esistere. Forse la realtà materiale non è solo un contraltare da superare nell'arte, ma si rivela nella sua essenza più nascosta con le parole e i gesti dei personaggi, che, in fondo, danno corpo al pensare umano.



# Il valore poietico del corpo nel videoteatro di Studio Azzurro

Chiara Borgonovo  
(Università Vita-Salute San Raffaele di Milano)  
c.borgonovo2@studenti.unisr.it

Articolo sottoposto a *double blind peer review*

Title: The Poietic Value of the Body in Studio Azzurro's Video Theatre

Abstract: The paper explores the poietic value of the body in the work of Studio Azzurro, a Milanese artist collective emerged in Italy in the early 1980s. It investigates the convergence of technology, the human body, and theatrical expression, focusing on the use of video as an integrated dramaturgical element, from early video-environments to the collaboration with actor and director Giorgio Barberio Corsetti. Through a detailed analysis of *Prologo a diario segreto contraffatto* (1985) the paper discusses the transformation of video into a dynamic space that intersects and overlaps with the physical realm. This interplay of bodily and electronic images exemplifies the dissolution of boundaries between viewer and technological medium, reality, and the space of thought. Drawing upon Heidegger's notion of technology as a mode of revealing, the paper underscores Studio Azzurro's pioneering role in the invention of video theatre, where the body acts as a catalyst, uncovering the poetic essence of technology.

Keywords: performance; video art; media art; materiality; real-virtual continuum.

*Che ha da fare l'essenza della tecnica con il disvelamento?  
Rispondiamo: tutto.*

Martin Heidegger, *La questione della tecnica*

## 1. *Corpo, spazio, drammaturgia*

Il percorso di Studio Azzurro prende le mosse all'inizio degli anni Ottanta a partire dalla confluenza di diversi interessi di ricerca, quali cinema, fotografia e arti visive, incarnati dai suoi fondatori e primi animatori, Paolo Rosa, Fabio Cirifino e Leonardo Sangiorgi<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Nato dal convergere di diverse esperienze e vocazioni, da sempre Studio Azzurro si concepisce come un «laboratorio di ricerca artistica». A questo proposito, si veda la Biografia del collettivo,

Il gruppo articola la propria poetica all'insegna di una comune vocazione per l'esplorazione del potenziale espressivo dei nuovi linguaggi mediali e, tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, arriva a concepire il rapporto con il dispositivo tecnologico in modo del tutto inedito rispetto alle coeve esperienze artistiche. A partire dalle prime sperimentazioni con il video, il *medium* tecnologico è inteso da Studio Azzurro come un'entità stratificata e complessa, da decostruire nei suoi elementi sintattici minimali prima ancora di poterne approfondire la dimensione poetica.

In questo senso, quella abbracciata dal collettivo milanese è una visione del rapporto con la tecnologia che ne supera la mera concezione strumentale per iscriversi piuttosto in un orizzonte generativo, *poetico-poietico*, che guarda ai dispositivi nel senso della *techne* (τέχνη), ovvero di un fare o un sapere artigianale e artistico inteso in primo luogo come un «modo del conoscere»<sup>2</sup>. Nel complesso e controverso pensiero di Martin Heidegger sulla questione della tecnica, emerge, tra varie considerazioni critiche, una specifica valenza conoscitiva della tecnica, intesa come *techne*, assimilata all'idea di *poiesis* (ποίησις) e identificata come forma primaria di avvicinamento alla verità metafisica, l'*aletheia* (ἀλήθεια), letteralmente non-nascondimento, rivelazione. Secondo il filosofo tedesco, ciò che si rivela come immediatamente presente in questo processo di disvelamento sono innanzitutto i corpi con la loro fisicità: è interessante notare che proprio in questo senso va l'attività di Studio Azzurro, nella ricerca di una verità che si svela a partire dalla materialità del corpo e dalla sua relazione con l'ambiente<sup>3</sup>.

Sin dalle prime installazioni video concepite da Studio Azzurro, infatti, lo spazio interno allo schermo si proietta verso l'esterno per abitare il mondo sensibile del corpo e generare un coinvolgimento sensoriale e immaginativo del fruitore, all'insegna di una dinamica performativa che diventa ben presto la cifra distintiva del lavoro del collettivo<sup>4</sup>.

pubblicata sul sito web dello studio: <https://www.studioazzurro.com/biografia/> (ultima consultazione 20 dicembre 2023). Ispirandosi al modello della bottega rinascimentale, Studio Azzurro si oppone programmaticamente all'ideale individualista dell'artista come "genio" isolato, per coltivare una vocazione plurale e pluralista, aperta alle sollecitazioni e collaborazioni esterne.

<sup>2</sup> M. Heidegger, *Corpo e Spazio. Osservazioni su arte-scultura-spazio*, a cura di F. Bolino e H. Heidegger, Il melangolo, Genova 2004, pp. 25-27. Il testo di *Corpo e Spazio* consiste nella trascrizione di una conferenza tenuta da Martin Heidegger il 3 ottobre 1964 in occasione della mostra personale dello scultore berlinese Bernhard Heiliger presso la galleria *im Erker* a St. Gallen.

<sup>3</sup> *Ibidem*. Rievocando il significato aristotelico di *ποίησις* come sinonimo di arte, Heidegger osserva come: «Da *ποίησις* proviene la nostra parola *Poesie*, poesia. Ogni arte è, nel modo che le è proprio, poesia» (*Ivi*, p. 37). In questo senso, Heidegger connota l'essenza dell'arte come fondamentalmente poietica, legata all'atto di svelare, ovvero di "portare fuori da sé". Pare molto significativo sottolineare che tale essenza rivelatrice e generatrice di nuove esperienze propria dell'arte sia descritta in termini molto simili a quelli dello svelamento heideggeriano nel saggio-manifesto di Paolo Rosa e Andrea Balzola, intitolato *L'arte fuori di sé. Un manifesto per l'età post-tecnologica* (Feltrinelli, Milano 2011).

<sup>4</sup> D. Cavallo, *Il videoperformer*, in *Mutazioni elettroniche: le immagini di Studio Azzurro*, a cura di D. De Gaetano, Universale/Cinema 12, Mediateca del Cinema Indipendente Italiano, Torino-Lindau 1995, p. 61.

In *Luci di inganni* (1982), ufficialmente il primo progetto dello studio ideato su proposta di Ettore Sottsass, undici oggetti della collezione Memphis sono presentati grazie alle interferenze immaginifiche di altrettanti televisori a essi accostati<sup>5</sup>. I video trasmessi da ciascun monitor veicolano immagini pensate per dialogare con i singoli oggetti, bucando metaforicamente il confine dello schermo per popolare lo spazio tridimensionale in un gioco di continue variazioni<sup>6</sup>.

Questa particolare vocazione allo “scorniciamento”, che porta le immagini elettroniche a varcare la soglia dei monitor, conferisce ai primi lavori dello studio una specifica valenza ambientale, che porta gli artisti a coniare un lessico specifico per connotare le proprie operazioni: al termine “videoinstallazione” Studio Azzurro preferisce la definizione di “videoambientazione” o “videoambiente”<sup>7</sup>. A differenza dell’installazione, infatti, il videoambiente non si pone mai come una monade isolata nello spazio, ma è esso stesso generatore di una spazialità che corre dentro e fuori lo schermo, rompendo idealmente la barriera tra «reale e immaginario»<sup>8</sup>.

Nella videoambientazione «gli schermi galleggiano in uno spazio, che è un po’ scenario ricostruito e un po’ interno vero di edificio; dove si muove non più il pubblico, ma il visionario; dove la narrazione non è messa in scena, ma messa nello spazio»<sup>9</sup>. Uscendo da un’ottica propriamente cinematografica, Studio Azzurro crea un «cinema ambient»<sup>10</sup> che rompe qualsiasi atteggiamento di passività fruitiva per riattivare lo sguardo di un pubblico di visionari, quasi degli *Einbilder* flusseriani, nel senso di soggetti attivamente partecipi del processo immaginifico<sup>11</sup>.

<sup>5</sup> Il Gruppo Memphis o Memphis Milano è lo studio collettivo di design fondato da Ettore Sottsass con Martine Bedin, Aldo Cibic, Michele De Lucchi, Natalie Du Pasquier, Matto Thun, e George Sowden. Lo studio è attivo tra il 1981 e il 1987 e a esso si associano numerosi architetti e designer, tra cui Andrea Branzi, Shiro Kuramata, Marco Zanini, Peter Shire, Gerard Taylor, Masanori Umeda, Arquitectonica, Michael Graves, Hans Hollein, Arata Isozaki e Javier Mariscal. A questo proposito si veda <https://memphis.it/it/storia/> (ultima consultazione 20 dicembre 2023).

<sup>6</sup> Il videoambiente *Luci di inganni*, presentato per la prima volta nel 1982 presso lo showroom ARC-74 di Milano, è stato ripresentato – in forma rivisitata – nell’ambito di due recenti mostre: *Enlightened* (Milano, Galleria Memphis Milano, 13-23 aprile 2023) e *Arte e design. Design è arte* (Gallarate, MAGA, 13 ottobre 2024-2 marzo 2025). Su *Luci di Inganni* e l’orientamento della ricerca artistica di Studio Azzurro nei primi anni Ottanta si vedano: V. Fagone, Studio Azzurro, P. Gordon, *Il Nuotatore (va troppo spesso ad Heidelberg)*, Centro di documentazione di Palazzo Fortuny, Venezia 1984; *Studio azzurro: percorsi tra video, cinema e teatro*, a cura di P. Rosa e V. Valentini, Electa, Milano 1995, in particolare *La scoperta degli inganni*, pp. 19-26; De Gaetano, *Mutazioni elettroniche*, cit., pp. 124-126.

<sup>7</sup> A proposito del tema dello scorniciamento si veda A. Pinotti, *Alla soglia dell’immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino 2021.

<sup>8</sup> *Studio Azzurro: percorsi*, cit., p. 47.

<sup>9</sup> *Ivi*, pp. 47-48.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*. Nell’edizione italiana V. Flusser, *Immagini. Come la tecnologia ha cambiato la nostra percezione del mondo*, Fazi Editore, Roma 2009, il termine tedesco «Einbilder», utilizzato dal filosofo Vilém Flusser in riferimento ai produttori di immagini tecniche, è tradotto letteralmente come «uniformatori». Tuttavia, molto più efficace è la traduzione come «envisioners» proposta nell’edizione in lingua inglese, V. Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, Electronic Me-

I primi videoambienti contemplanò aspetti drammaturgici finalizzati alla costruzione di un universo teatrale fatto di immagini che travalicano i confini del monitor alla ricerca di un contatto con lo sguardo incarnato del fruitore, con la sua corporeità<sup>12</sup>. Tale elemento diventa fondamento programmatico della ricerca di Studio Azzurro, che si propone di ricomporre «quella separazione tra realtà e immaginazione che è una delle caratteristiche della nostra epoca»<sup>13</sup>.

La volontà di ricucire l'apparente frattura tra ambiente e corpo, scena e azione, rappresenta del resto un elemento centrale nel teatro di ricerca dei primi anni Ottanta, che – come ricorda Valentina Valentini in un saggio scritto alla fine del decennio – vuole perseguire l'ideale superamento dei limiti del palcoscenico teorizzato da Sergej Ejzenstejn per «collegare l'uomo e il suo ambiente in un'unica complessa visione»<sup>14</sup>. In questo intento rientra anche l'exasperazione della corporeità, che aveva caratterizzato la recitazione teatrale dagli anni Settanta in stretta connessione con i coevi sviluppi della *bodyart*, e che successivamente arriva a confrontarsi con il dispositivo tecnologico e la sua capacità di farsi produttore di rappresentazioni<sup>15</sup>.

Sulla base di questa vicinanza tra videoarte e teatro, fondata su un comune intento programmatico di superamento dei limiti imposti ora dallo schermo ora dal palcoscenico, la vicenda di Studio Azzurro si trova a convergere con quella dell'attore e regista Giorgio Barberio Corsetti e della sua compagnia teatrale. Dopo lo scioglimento de *La Gaia Scienza*, la compagnia post-avanguardista fondata nel 1975 insieme a Marco Solari e Alessandra Vanzi, Barberio Corsetti porta avanti una linea di ricerca che pone particolare enfasi sulla costruzione di uno spazio dinamico, nel quale ogni necessità di rappresentazione è soppiantata dalla presenza viva e palpitante del corpo sulla scena<sup>16</sup>.

In questo senso, la collaborazione con Studio Azzurro nasce e si sviluppa in modo molto naturale, innescando quella che gli artisti stessi hanno definito una «perfetta simbiosi»<sup>17</sup>, indicativa della vocazione interdisciplinare del collettivo milanese.

dations, v. 32, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011, che ben rispetta il significato del verbo «(sich) einbilden», ovvero «immaginare».

<sup>12</sup> D. De Gaetano, *Mutazioni elettroniche*, cit., p. 61.

<sup>13</sup> Studio Azzurro, *Fuori dallo schermo*, in Studio Azzurro e Giorgio Barberio Corsetti, *La camera astratta: tre spettacoli tra teatro e video*, Ubulibri, Milano 1988, p. 7.

<sup>14</sup> V. Valentini, *Prologo elettronico: fluidità e trasparenza*, in Studio Azzurro e G. Barberio Corsetti, *La camera astratta*, cit., p. 17.

<sup>15</sup> A questo proposito si veda C. Vincentini, *Storia della recitazione teatrale. Dal mondo antico alla scena digitale*, Marsilio, Venezia 2023, pp. 644-652.

<sup>16</sup> «È importante considerare il nostro modo di usare il corpo, perché corrisponde a un modo di stare dentro e fuori, che fa parte della tradizione del lavoro della Gaia Scienza prima e del mio dopo. È un modo di esserci e nello stesso tempo di lasciarsi andare, di tenere ma di non concludere mai, di non fermare mai il senso, di lasciarlo correre; compiere un gesto che è di danza e nello stesso tempo un gesto recitato, un movimento che porta un senso, che però non viene mai fermato e definito. È un senso forte perché contiene l'emozione, però non vuole esprimere quel segno per portare quel significato, semplicemente si pone come senso, come andamento», G. Barberio Corsetti, *Attraverso il mare di ghiaccio*, in Studio Azzurro e G. Barberio Corsetti, *La camera astratta*, cit., p. 21.

<sup>17</sup> *Studio Azzurro: percorsi*, cit., p. 57.

In un momento di fondamentale ridefinizione dell'immagine, si apre così la pionieristica stagione del videoteatro con cui Studio Azzurro sperimenta l'ibridazione di due ambiti di ricerca che sino ad allora correvano paralleli. Ciò che ne scaturisce è un universo di immagini in movimento, a metà strada tra il cinematografico e il performativo, dove la materialità dei corpi – umani e macchinici – assume una fondamentale valenza poetica in quanto catalizzatrice e attivatrice di esperienze<sup>18</sup>.

## 2. *L'invenzione della doppia scena: mondo esteriore, spazio interiore*

Nel 1985, dopo alcune iniziali collaborazioni con Giorgio Barberio Corsetti prima, per il film *L'osservatorio nucleare del Signor Nanof* (1985), e con gli attori de La Gaia Scienza poi, per il videoambiente *Vedute – Quel tale non sta mai fermo* (Venezia, Palazzo Fortuny 1985), l'esperienza del videoteatro vede propriamente la luce con *Prologo a diario segreto contraffatto* (1985), uno spettacolo in quattro atti ideato da Studio Azzurro in sinergia con la nuova compagnia teatrale fondata da Barberio Corsetti nello stesso anno.

La performance va in scena al Teatro La Piramide di Roma nel dicembre 1985, dopo appena una settimana di preparazione, tra prove e allestimento. Nonostante la genesi rocambolesca, tale esperienza dà prova della profonda sintonia instauratasi tra i due gruppi di lavoro, tanto che da semplice “prologo” a uno spettacolo in programma per la stagione successiva, si trasforma in un'opera autonoma, embrione di tutta la successiva esperienza (video)teatrale di Studio Azzurro<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Il complesso gioco tra la fisicità del corpo e quella del dispositivo rappresenta una cifra identitaria del lavoro di Studio Azzurro, per cui il *medium* tecnologico si pone innanzitutto come attivatore di esperienze incarnate e generatore di una spazialità pensata in funzione del dialogo tra corpi. Si tratta di un elemento che apre a un più ampio ordine di riflessioni sul valore della materialità nelle opere di *media art*: dal suo impatto sull'esperienza estetica alla sua importanza nell'orientare scelte di tipo curatoriale, archivistico e conservativo. A questo proposito si vedano: T. Caianiello, *Materializing the Ephemeral. The Preservation and Presentation of Media Art Installations*, in *Media Art Installations Preservation and Presentation. Materializing the Ephemeral / Medienkunst Installationen Erhaltung Und Präsentation: Konkretionen Des Flüchtigen*, a cura di R. Buschmann e T. Caianiello, Reimer, Berlin 2013; H. Hölling, *Paik's Virtual Archive: Time, Change, and Materiality in Media Art*, University of California Press, Oakland 2017; *Video Theories: A Transdisciplinary Reader*, a cura di D. Daniels e J. Thoben, Bloomsbury Academic, New York, 2022. In quest'ottica, il videoteatro e in generale l'opera di Studio Azzurro, con la sua specifica valenza performativo-teatrale, esemplificano perfettamente non solo la stretta parentela tra le opere di *media art* e le cosiddette arti allografiche (definizione di N. Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett Publishing, Indianapolis 1976), peraltro già sottolineata in molti studi recenti (a partire da P. Laurenson, *Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations*, in “Tate Papers”, n.6, 2006), ma anche l'importanza dell'aspetto intermediale. Quest'ultimo emerge nella reinterpretazione del valore *poetico-poietico* del corpo come un invito a riflettere criticamente sul nostro rapporto con il dispositivo tecnologico. A questo proposito, si segnala il recente articolo di F. Pola, *Il tappeto, la mappa, le voci nell'opera di Studio Azzurro da Coro a Il confine dei corpi*, in «La Valle dell'Eden», n. 41, 2023.

<sup>19</sup> A partire da questo “Prologo elettronico” – primo titolo menzionato nel contratto di distribuzione dello spettacolo – la collaborazione con la compagnia di Barberio Corsetti si articola in una

Per molti aspetti il videoteatro si configura come la naturale evoluzione degli elementi drammaturgici già insiti nei primi videoambienti. L'idea di un cortocircuito tra spazio reale e immaginario prende corpo nella scissione materiale dello spazio scenico, condizione necessaria al superamento della barriera tra mondo esteriore e spazio interiore.

Tale intuizione è portata alle estreme conseguenze ne *La camera astratta* (1987), opera conclusiva della trilogia ideata con Barberio Corsetti, dove il mondo di immagini proiettato dai monitor riesce a trasportare il pubblico in uno spazio puramente mentale: la “camera astratta” del pensiero.

Tuttavia, è con *Prologo* che questa idea vede la luce e per la prima volta attrici e attori alternano sul palco una presenza fisica e una “in immagine”, quest'ultima mediata da un sistema di telecamere e di monitor televisivi. Ciò è reso possibile grazie all'invenzione della “doppia scena”, ovvero una suddivisione dello spazio drammaturgico in una scena visibile, scenograficamente essenziale e in una nascosta allo sguardo del pubblico ed esposta unicamente a quello di un sistema di tredici telecamere, che riprendono le azioni dei performer mentre si muovono su un set parallelo, collocato dietro le quinte, per trasmetterle in presa diretta sugli schermi presenti in scena.

Durante i quattro atti della performance, il cast della compagnia di Barberio Corsetti alterna la sua presenza *on* e *off stage*, apparendo ora in carne e ossa davanti al pubblico, ora come serie di immagini elettroniche ingabbiate nelle cornici dei monitor. In alcuni punti previsti della performance le due dimensioni si incontrano e si confrontano direttamente sul palco, generando un vertiginoso cortocircuito tra la presenza materiale del corpo e la sua immagine disincarnata.

La scena principale, quella visibile, diventa il punto di contatto tra la fisicità del corpo in scena e la sua evanescente immagine virtuale, mediata dal dispositivo tecnologico. Attrici e attori non scompaiono mai alla vista, ma quando si muovono sul secondo set dietro le quinte assumono una presenza propriamente “tele-visiva”, manifestazione di una «lontananza incolmabile tra immagine e presenza»<sup>20</sup>. Sebbene tale set si trovi solo a pochi passi dal palcoscenico e suoni e rumori non amplificati giungano comunque in platea, quella che si genera tra i due spazi è una distanza puramente mentale, data dalla negazione della presenza incarnata del corpo sulla scena.

trilogia, composta dagli spettacoli *Correva come un lungo segno bianco* (1986), riletture dell'*Orfeo* di Rainer Maria Rilke, e *La camera astratta*, che, dopo il debutto a Documenta 8 (Kassel, 1987), ottiene l'ambito premio Ubu. A questo proposito si veda: Studio Azzurro e G. Barberio Corsetti, *La camera astratta*, cit. Il soprammenzionato contratto di distribuzione è oggi conservato presso l'archivio di Studio Azzurro e fu registrato da *The Tape Connection*, iniziativa per la promozione e distribuzione della videoarte fondata a Roma da Maia Giacobbe Borrelli; a questo proposito si veda *Cronologia della videoarte italiana 1952-1992*, a cura di V. Catricalà e L. Leuzzi, in M. M. Gazzano, *Kinema. Il cinema sulle tracce del cinema*, Exorma, Roma 2012.

<sup>20</sup> G. Barberio Corsetti, *Drammaturgia ed elettronica. Spazio, tempo, attore*, in Studio Azzurro e G. Barberio Corsetti, *La camera astratta*, cit., p. 11.

Tale separazione è accentuata dalla freddezza dell'immagine elettronica, che fa da contraltare al calore dei corpi vivi sulla scena, la cui presenza tumultuosa si scontra con la gelida superficie dei monitor. La qualità "fredda" dell'immagine video è in parte dettata dalle caratteristiche tecniche del medium prescelto e da precise scelte nella direzione della fotografia, ma allo stesso tempo si combina con una particolare tensione che percorre i corpi ripresi dall'occhio della telecamera<sup>21</sup>. I loro movimenti sono misurati e meccanici: sono corpi prigionieri, spersonalizzati, a metà strada tra l'umano e la macchina; dei «cyborg in presa diretta», secondo la fantascientifica definizione coniata da Paolo Rosa<sup>22</sup>; corpi «senza organi» – come li chiama Barberio Corsetti – che ubbidiscono alle «leggi meccaniche di rapporti astratti con le telecamere in ripresa»<sup>23</sup>.

In questo senso, le azioni che si consumano dietro le quinte si configurano come proiezioni di uno spazio immaginario, mentale e metaforico. Un teatro di immagini collocato fuori dal tempo, popolato da sogni, ricordi e corpi colti nell'atto di pensarsi davanti alla telecamera. Secondo Barberio Corsetti, il corpo rinnegato ed escluso dalla scena innesca così un «doppio senso, una capacità dell'attore di guardarsi da solo, di farsi spettatore di se stesso», ovvero di guardarsi dall'interno, mentre è al contempo guardato dall'esterno. Una duplicità di sguardo che, secondo il regista, può trovare la sua realizzazione unicamente grazie alla mediazione tecnologica<sup>24</sup>.

Dalla loro prima comparsa sugli schermi, i corpi che si muovono come ombre dietro le quinte sono frammentati nella loro unità: si arrampicano su griglie fuori scena che corrispondono all'intelaiatura dei monitor, dando così l'impressione di aggrapparsi alla struttura di televisori costruita al centro del palco. Se nel primo atto le sagome di questi corpi sono interrotte e spezzate dalle cornici dei monitor, la loro decostruzione si fa sempre più radicale con lo svolgersi della performance: gli schermi in movimento sul palco arrivano a trascinare con sé frammenti di corpi scomposti, rendendo impossibile la loro ricomposizione, finché questi finiscono per ruotare disarmonicamente su se stessi, come nel movimento di un obiettivo fotografico che non riesca più a mettere a fuoco il proprio soggetto.

<sup>21</sup> Questa particolare qualità "glaciale" dello schermo si lega, oltre che a una particolare scelta nella direzione della fotografia, all'utilizzo di monitor a tubo catodico da 26 pollici, un formato – ormai caduto in disuso – che si distingue per la pronunciata curvatura dello schermo. Tale elemento, in combinazione con la qualità fluorescente dell'immagine tipica di questi dispositivi, costituisce una cifra poetica identitaria della performance, difficilmente replicabile con mezzi contemporanei. Per questa ragione, nel caso di una nuova messa in scena della performance, la materialità di supporti e formati originari meriterebbe di essere presa attentamente in considerazione. A questo proposito si vedano: P. Laurenson, *The Management of Display Equipment in Time-Based Media Installations*, in «Studies in Conservation», n. 49, fasc. sup2, 1 settembre 2004, pp. 49-53; P. Laurenson, *Authenticity, Change and Loss*, cit.; T. Caianiello, *Materializing the Ephemeral*, cit.; *Conservation of Time-Based Media Art*, a cura di D. Engel e J. Phillips, Routledge/Taylor & Francis Group, London 2023.

<sup>22</sup> P. Rosa, *L'invenzione della doppia scena*, in *Studio Azzurro: percorsi*, cit., p. 53.

<sup>23</sup> G. Barberio Corsetti, *Drammaturgia elettronica*, cit., p. 12.

<sup>24</sup> *Ivi*, pp. 12-13.

Dall'altra parte, invece, i corpi delle attrici e degli attori che calcano il palcoscenico, tra i quali anche lo stesso Barberio Corsetti, sono corpi organici e carichi di una vitalità dirompente. Soffiano nuvole di polvere, danzano balli infuocati, battono con veemenza mani, piedi, braccia, gambe e torso sul palco, indossano protesi che ne amplificano la gestualità, sputano acqua e impugnano bottiglie di vetro che utilizzano come strumenti sonori.

In tutto questo, la distanza del palco dalla platea è volutamente ravvicinata, sia al fine di garantire una buona visibilità dei monitor, sia per consentire quella prossimità necessaria a innescare una sollecitazione sensoriale, un vero e proprio *material engagement* del pubblico, che scaturisce dalla vicinanza tra corpi<sup>25</sup>. In questo senso, i monitor non sono trattati come semplice scenografia, ma rivestono un'importanza drammaturgica fondamentale, paragonabile a quella degli attori con cui si muovono sul palco, imponenti nella loro mobile fisicità<sup>26</sup>.

È così che l'invenzione della doppia scena si sostanzia nel rapporto tra corpi umani e macchinici, la cui prossimità acuisce il contrasto tra il corpo fisico e la sua immagine elettronica.

### 3. *L'essenza rivelatrice della tecnica*

Grazie all'esempio di *Prologo a diario segreto contraffatto* (1985) è dunque possibile riconoscere il valore *poetico-poietico* che il medium tecnologico assume nella produzione di Studio Azzurro, all'intersezione tra video, corpo e teatro.

Grazie al contributo del collettivo milanese, infatti, l'esperienza del teatro sperimentale dei primi anni Ottanta si arricchisce con l'introduzione dell'immagine in movimento quale elemento chiave nella drammaturgia di opere che elevano il dispositivo tecnologico a medium artistico, esaltandone l'essenza rivelatrice.

In particolare, nell'opera di Studio Azzurro il monitor televisivo cessa di essere semplice veicolo di immagini preesistenti per agire come «un vetro su cui traspaiono corpi che vi si interpongono sull'istante, in diretta e dal vivo»<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Nel contratto di riproduzione di *Prologo*, in occasione delle successive messe in scena tra Studio Azzurro e la compagnia di Barberio Corsetti, si legge che: «La sala non potrà avere una capienza di pubblico molto ampia in quanto per mantenere una buona visibilità dei monitor lo spettatore non può essere ad una distanza superiore ai 20 metri ca. Da evitare lo spazio scenico di un teatro all'italiana. Forse più indicato lo spazio di una galleria d'arte» *The Tape Connection*, cit. Secondo la definizione proposta da Lambros Malafouris in *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement* (MIT Press, Cambridge 2013), la teoria del *material engagement* si configura come un particolare approccio alla comprensione dei processi cognitivi umani, che enfatizza l'importanza dell'interazione tra mente, corpo e ambiente. Nell'interpretazione di Malafouris, le nostre facoltà cognitive sono profondamente legate all'interazione con oggetti materiali, suggerendo che il pensiero non sia confinato unicamente nella mente, ma distribuito e situato, emergendo dal nostro coinvolgimento attivo con l'ambiente sensibile.

<sup>26</sup> Studio Azzurro, *Fuori dallo schermo*, in Studio Azzurro e G. Barberio Corsetti, *La camera astratta*, cit., pp. 9-10; P. Rosa, *L'invenzione*, cit., p. 56.

<sup>27</sup> V. Valentini, *Prologo elettronico*, cit., p. 18.

Come ben sottolineato da Valentini con questa definizione, infatti, l'invenzione della doppia scena affranca il dispositivo da una funzione strumentale per renderlo mediatore di esperienze colte in presa diretta. Tuttavia, sebbene l'immagine del vetro inevitabilmente evochi un'idea di immediatezza e vicinanza, questa contrasta con il carattere freddo e diafano delle immagini elettroniche. Più che vetri trasparenti, i monitor presenti sulla scena di *Prologo* ricordano gli schermi di scanner ai raggi X: essi trasmettono immagini appartenenti a un diverso piano di realtà, a una dimensione per certi versi interna al corpo stesso. È proprio questo elemento a trasformare il dispositivo da semplice mezzo di comunicazione a veicolo di un'auto-meditazione, grazie al quale il soggetto può pensarsi attraverso il corpo in modo del tutto inedito.

In questo senso, l'esperienza del videoteatro rappresenta per Studio Azzurro la continuazione ideale non solo dei primi videoambienti, ma anche delle precedenti sperimentazioni maturate con il Laboratorio di comunicazione militante, intorno al quale si consolidò la collaborazione tra i fondatori del collettivo alla fine degli anni Settanta<sup>28</sup>. Riprendendo indirettamente l'idea di una critica al linguaggio dei *mass media*, gli artisti elaborano, infatti, una nuova visione che fa del medium tecnologico il veicolo di una poetica atta a contrastare quelle forme di ritualità frettolose e aberranti che lo stesso Heidegger riconosce come caratteristiche dell'epoca della «tecnica moderna»<sup>29</sup>.

Ne *La questione della tecnica*, oltre a porre queste dinamiche in diretta relazione con l'instaurarsi di un rapporto prevaricante nei confronti del mondo naturale e delle sue risorse, il filosofo avanza sorprendentemente una visione alternativa che consenta di riconsiderare l'essenza della tecnica come un «modo del disvelamento»<sup>30</sup>; ovvero, come una lente attraverso cui comprendere e (ri) conoscere se stessi e il mondo in un'ottica di co-appartenenza. Questa visione heideggeriana è in particolare consonanza con la ricerca di Studio Azzurro che, a partire dall'analisi semiotica dei nuovi linguaggi tecnologici, si è reso protagonista di un rapporto di tipo inedito con il dispositivo come un orizzonte di esperienza, produttore di senso e rivelatore di verità. Quella del collettivo milanese è un'arte che esce «fuori di sé» per fungere da antidoto alle patologie dell'età

<sup>28</sup> Nato per iniziativa di Paolo Rosa, Ettore Pasculli, Tullio Brunone, Giovanni Columbu e Claudio Guenzani, il Laboratorio di comunicazione militante si costituisce ufficialmente a Milano nel 1976. Si tratta di un collettivo fondato da giovani artisti impegnati e interessati a farsi portavoce di una critica nei confronti del fondamento ideologico e repressivo del linguaggio dei mezzi di comunicazione di massa, al quale essi contrappongono l'idea di una «comunicazione artistica» dalla chiara valenza sociale, in linea con l'idea di un'arte impegnata, «partecipe della vita nelle sue molteplici manifestazioni», Laboratorio di comunicazione militante, *L'arma dell'immagine. Esperimenti di animazione sulla comunicazione visiva*, Mazzotta, Milano 1977, pp. 11-13. Si segnala anche il film *Facce di festa* (1980), testamento poetico di queste prime sperimentazioni, nonché primo progetto collaborativo licenziato dai futuri fondatori di Studio Azzurro, Fabio Cirifino, Paolo Rosa e Leonardo Sangiorgi.

<sup>29</sup> M. Heidegger, *La questione della tecnica in Saggi e discorsi*, a cura di M. Heidegger e G. Vattimo, Mursia, Milano 1991, pp. 9-12.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

contemporanea; un'arte che agisce «spostando la tecnica verso le più autentiche esigenze dell'uomo»<sup>31</sup>, per ricondurla all'interno di un «progetto consapevole, partecipato e condiviso di futuro»<sup>32</sup>.

Particolarmente emblematico in questo senso è l'atto conclusivo di *Prologo*, in cui una delle tredici telecamere utilizzate per le riprese in diretta esce da dietro le quinte per avanzare sulla scena.

È il momento del ribaltamento, il crollo della quarta parete e con essa della separazione tra spazio mentale e spazio fisico. L'occhio della telecamera si specchia direttamente nei monitor che le si parano dinnanzi, bucando la cornice dello schermo in un gioco infinito di riflessi.

Si tratta di un atto rivelatore, dalla chiara valenza meta-teatrale, che non a caso si consuma grazie alla mediazione tecnologica. Se in precedenza la telecamera si era resa tramite di uno sguardo umano interiorizzato, restituendo immagini di corpi frammentati, ora lo stesso processo decostruttivo è applicato dal dispositivo sul suo stesso corpo meccanico, per guardarsi dell'interno, quasi a cogliere la sua essenza.

In questo senso la verità di cui la tecnica si fa portatrice nell'opera di Studio Azzurro è innanzitutto una verità che parte dal corpo e si rivela come verità dell'umano in un linguaggio a metà strada tra parola, azione e immagine elettronica; tra il linguaggio verbale, quello non verbale del corpo e la loro mediazione tecnologica.

<sup>31</sup> P. Rosa, A. Balzola, *L'arte fuori di sé*, cit., pp. 14-15.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

# Schopenhauer storico della filosofia: Vanini, la libertà del volere e la crisi della teodicea

Mario Carparelli  
(Università del Salento)  
mario.carparelli@unisalento.it

Articolo sottoposto a *double blind peer review*

Title: Schopenhauer historian of philosophy: Vanini, freedom of the will and the crisis of theodicy.

Abstract: One of the earliest and most significant historiographic reconstructions of Giulio Cesare Vanini's human and intellectual life is due to Schopenhauer, who is not so much interested in elaborating an overall and complete interpretation of the figure and work of the philosopher from Taurisano, as in recovering, through a new and personal reading, what seems to him alive and vital in his thought. This is the case of Vanini's ideas on the freedom of the will and the problem of evil, which, in the memoir *On the Freedom of the Will*, lead Schopenhauer to assign to the Salentine a leading role, before and after him never fully recognised, in the crisis of modern theodicy. Therefore, for the historian of philosophy Schopenhauer, Vanini represents a fundamental junction in the history of theodicy that, well before Bayle, he would have contributed to radically undermine. This represents an absolute historiographical novelty.

Keywords: Arthur Schopenhauer, Giulio Cesare Vanini, Freedom of the Will, Problem of Evil, Theodicy.

## 1. *La riscoperta di Giulio Cesare Vanini degli ultimi decenni*

Lungo e difficile è stato il percorso storiografico compiuto per recuperare la figura di Giulio Cesare Vanini, non solo per farlo uscire dalla sfera del demoniaco ove era stato collocato dagli apologeti secenteschi, ma pure per liberarlo da quei troppo rapidi giudizi che gli sono stati dedicati anche da una più attenta e recente storiografia.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> T. Gregory, *Apertura del convegno*, in *Giulio Cesare Vanini dal tardo Rinascimento al libertinisme érudit*, in Atti del convegno di studi Lecce-Taurisano 24-26 ottobre 1985, a cura di F. P. Raimondi, Congedo, Galatina 2003, p. 15.

Con queste parole Tullio Gregory apriva il convegno internazionale *Giulio Cesare Vanini dal tardo Rinascimento al libertinisme érudit* svoltosi tra Lecce e Taurisano nell'ottobre 1985. A distanza di quasi quarant'anni da quel convegno che ha rappresentato una «svolta negli studi vaniniani»<sup>2</sup>, inaugurando una vera e propria *Vanini Renaissance*, si può dire che oggi Vanini sia stato liberato da ogni ipoteca ideologica e restituito al proprio tempo.

Muovendosi lungo le linee tracciate prima da Giorgio Spini, René Pintard, Antonio Corsano, Eugenio Garin e successivamente da Andrzej Nowicki, Émile Namer, Giovanni Papuli e Francesco Paolo Raimondi, gli studi vaniniani, sempre più fitti negli ultimi decenni, da un lato hanno portato preziosi contributi sulla vicenda umana di Vanini, dall'altro hanno chiarito precisi nessi culturali della sua vicenda intellettuale.

Con sempre maggiore chiarezza si è venuta definendo la figura del filosofo di Taurisano, individuando nella sua opera l'esito estremo, lucidamente perseguito, di certo naturalismo rinascimentale che non lascia più spazio a tutto quel che si era venuto storicamente raccogliendo nella sfera del sacro:

Non un Dio creatore e provvidente, non un'anima immortale, non una speranza ultramondana; tutta la fenomenologia religiosa con i suoi riti e le sue credenze è ricondotta nell'ambito di cause naturali, la fantasia malata, l'abile impostura dei politici; chiuso in un esasperato orizzonte naturale, l'uomo, perduta ogni posizione privilegiata, è un vivente fra tanti, mosso dalla ricerca del piacere in una continua lotta per la sopravvivenza. Anche l'uso, in questa prospettiva di radicale naturalismo, delle fonti antiche e rinascimentali non rappresenta solo il ricorso all'intarsio erudito per nascondere, dietro le citazioni, il pensiero dell'autore, ma ben più concorrere a eliminare il mito della *pia philosophia* che nella storia della tradizione filosofica aveva ritenuto di poter ritrovare i segni di un'originaria rivelazione divina, così da istituire una continuità e una corrispondenza tra pensiero antico e Cristianesimo. La rottura di questo predominante schema ermeneutico di origine patristica costituisce uno degli aspetti non marginali di una nuova lettura dell'antico che rifiuta ogni concordismo e mette fine a una concezione provvidenzialistica della storia umana.<sup>3</sup>

L'opera di riscoperta di Vanini degli ultimi anni – che si è lasciata definitivamente alle spalle l'immagine del filosofo come ultima propaggine del Rinascimento, tardo ripetitore di motivi della tradizione machiavelliana e aristotelico-padovana, o anche come mediocre e salottiero bestemmiatore, non senza l'eco di antiche condanne teologiche – è stata promossa non attraverso medaglioni agiografici, ma attraverso il ritorno alle fonti, alla ricerca e pubblicazione di documenti sull'uomo e sugli ambienti che egli frequentò tra Napoli, Padova e l'Inghilterra fino agli ultimi travagliati anni in Francia e alla morte sul rogo a To-

<sup>2</sup> D. M. Fazio, *Giulio Cesare Vanini nella cultura filosofica tedesca del Sette e Ottocento. Da Brucker a Schopenhauer*, Congedo, Galatina 1995, p. 10.

<sup>3</sup> T. Gregory, *Apertura del convegno*, cit., p. 16.

losa, allargando sempre più l'analisi dell'opera di Vanini a quella delle sue fonti, da un lato, e della sua fortuna, dall'altro.

Dietro quest'opera di recupero e revisione critica sta l'insegnamento e l'esempio di Antonio Corsano, che ha inaugurato una linea di ricerca essenziale per comprendere la posizione storica di Vanini, vero mediatore fra una certa cultura rinascimentale – soprattutto quella dei Machiavelli, dei Pomponazzi, dei Cardano – e la cultura europea del '600 che spesso legge la tradizione italiana attraverso le sue opere, i suoi accostamenti, i suoi cosiddetti plagis: «Non a caso, del resto, la sua opera occupa un posto privilegiato nella “biblioteca del libertino”»<sup>4</sup>.

## 2. *Dalla negazione della libertà del volere alla crisi della teodicea: il contributo di Vanini*

Una delle prime e più significative ricostruzioni storiografiche della vicenda umana e intellettuale di Vanini si deve a Schopenhauer. Va precisato, tuttavia, che Schopenhauer non si accostò a Vanini solo e semplicemente da storico della filosofia, ma anche e soprattutto da filosofo. Come è stato acutamente osservato da Domenico Fazio, infatti, il Saggio di Francoforte «non si limita a filosofare *su* Vanini, ma intende soprattutto filosofare *con* Vanini»<sup>5</sup>.

Ciò significa che a Schopenhauer non interessa tanto elaborare una interpretazione complessiva e compiuta della figura e dell'opera di Vanini, quanto recuperare, attraverso una «lettura nuova e personale»<sup>6</sup>, ciò che ancora al suo tempo gli sembra «vivo e vitale»<sup>7</sup> del pensiero del filosofo di Taurisano.

E quanto mai vive e vitali sembrano a Schopenhauer soprattutto le idee di Vanini sulla libertà del volere e sul problema del male, tanto da indurlo ad assegnare al Salentino un ruolo di primo piano, prima e dopo di lui mai pienamente riconosciuto, nella crisi della teodicea moderna.

Per Schopenhauer la questione della libertà del volere è, insieme con quella della realtà del mondo esterno, ovvero del rapporto tra l'ideale e il reale, uno dei «due problemi più profondi e più impegnativi della filosofia moderna»<sup>8</sup> e rappresenta «la pietra di paragone che permette di distinguere gli spiriti profondamente pensanti da quelli superficiali, o una pietra di confine, dove gli uni si dividono dagli altri, i primi sostenendo tutti il necessario conseguire dell'azione una volta dati il carattere e il motivo, i secondi restando invece attaccati, con la massa, alla libertà del volere»<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> *Ibidem.*

<sup>5</sup> D. M. Fazio, *Giulio Cesare Vanini nella cultura filosofica tedesca del Sette e Ottocento*, cit., p. 141. Corsivo mio.

<sup>6</sup> *Ibidem.*

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 265.

<sup>9</sup> A. Schopenhauer, *Sulla libertà del volere*, in *I due problemi fondamentali dell'etica*, a cura di S. Giametta, Bompiani, Milano 2019, p. 255.

Com'è noto, alla questione della libertà del volere, affrontata già in *Sulla quadruplicata radice del principio di ragione sufficiente* (VII, 46) e nel *Mondo come volontà e rappresentazione* (I, 55 e 56), Schopenhauer dedica integralmente la memoria *Sulla libertà del volere*, nella quale, naturalmente, si colloca nella schiera dei primi, ossia tra quanti, «pur divergendo nelle altre loro teorie»<sup>10</sup>, concordano «nell'affermare la necessità degli atti di volontà in seguito all'intervento dei motivi, e nel negare il *liberum arbitrium*»<sup>11</sup>, dal momento che «*tutto quello che accade, dalla cosa più grande alla più piccola, accade necessariamente. Quidquid fit necessario fit*»<sup>12</sup>.

Nei primi tre capitoli dell'opera, di natura squisitamente teoretica, Schopenhauer illustra e argomenta la sua «teoria [...] della necessità di tutto quello che accade»<sup>13</sup>, la quale culmina nella negazione *tout court* del libero arbitrio: «l'uomo è, come tutti gli oggetti dell'esperienza, un fenomeno nello spazio e nel tempo, e poiché la legge di causalità vale per loro tutti *a priori* e quindi senza eccezioni, anch'egli deve sottostarvi»<sup>14</sup>.

Nel quarto capitolo, invece, significativamente intitolato *Precursori*, Schopenhauer, indossando i panni dello storico della filosofia, ricostruisce le fasi fondamentali del dibattito filosofico sul problema della libertà del volere dall'antichità ai suoi giorni, soffermandosi soprattutto sui filosofi che, prima di lui ma come lui, hanno teorizzato e dimostrato che «ogni libertà dell'agire umano è completamente soppressa e che questo agire stesso è sempre sottoposto alla più rigorosa necessità»<sup>15</sup>.

Sorprendentemente per i tempi in cui scrive, tra le fila dei «pensatori profondi»<sup>16</sup> e «grandi uomini»<sup>17</sup> che egli considera suoi «nobili e venerabili predecessori»<sup>18</sup>, Schopenhauer annovera anche un personaggio controverso come Giulio Cesare Vanini, che il «padre della storia della filosofia moderna»<sup>19</sup> Jacob Brucker, sua possibile fonte, aveva liquidato come «miserabile filosofo»<sup>20</sup> e «uomo fuor di senno»<sup>21</sup>.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 253.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 257.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 259.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 221.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 329.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 263.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 303.

<sup>19</sup> V. Cousin, *Cours de philosophie. Introduction à l'histoire de la philosophie*, Louis Hauman et comp., Bruxelles 1836, p. 358.

<sup>20</sup> J. J. Brucker, *Kurtze Fragen aus der philophischen Historie: I. Von Anfang der Welt biss auf die Geburt Christi; II. Von der Geburt Christi biss auf unsere Zeiten*, 8 Bde., Daniel Bartholomai und Sohn, Ulm 1731-1737, VII, p. 805.

<sup>21</sup> J. J. Brucker, *Historia critica philosophiae a mundi incunabulis ad nostram usque aetatem deducta*, 5 voll., Bern. Christoph. Breitkopf, Lipsiae 1742-1744, IV/2, p. 682.

Al di là del «prode Brucker»<sup>22</sup>, ad oggi non si sa precisamente attraverso quale opera o quale autore<sup>23</sup> sia sorto in Schopenhauer l'interesse per Vanini. Quello che si sa, invece, lo si deve soprattutto agli studi di Domenico Fazio<sup>24</sup>.

Innanzitutto, è molto probabile che Schopenhauer abbia avuto tra le mani entrambe le opere di Vanini: sia l'*Amphitheatrum* (del quale, in tarda età, era entrato in possesso di un esemplare ancora custodito nella sua biblioteca personale), sia il *De admirandis*, che probabilmente ha letto prima dell'*Amphitheatrum*.

Negli scritti di Schopenhauer Vanini viene citato tredici volte: «Le citazioni più antiche degli scritti vaniniani, quelle che risalgono alla stesura della seconda edizione dell'opera intitolata *La volontà nella natura*, che fu pubblicata nel 1854, riguardano [...] il *De admirandis* [...]»<sup>25</sup>.

Sono più tardive, invece, le citazioni dell'*Amphitheatrum*, che «datano a partire dal 1859 e si trovano nei *Supplementi* alla terza edizione de *Il mondo come volontà e rappresentazione* – apparsa appunto nel 1859 –; nella seconda edizione della memoria su *La libertà del volere umano* – che è del 1860 –; e nelle aggiunte manoscritte preparate in vista di una seconda edizione dei *Parerga e paralipomena* che Schopenhauer non fece in tempo a dare alla luce e venne pubblicata, dopo la sua morte, da Julius Frauenstädt»<sup>26</sup>.

È plausibile, infine, che il sorgere dell'interesse di Schopenhauer per Vanini risalga al periodo di gestazione della prima edizione del 1851 dei *Parerga*, come testimonia una citazione del filosofo di Taurisano.

Prima ancora che dalle sue idee, Schopenhauer sembra inizialmente attratto soprattutto dal tragico epilogo della vicenda umana di Vanini, che, «non diversamente da quella di Bruno, gli appare emblematica di tutte le sopraffazioni, le persecuzioni e le violenze che deve subire chi senta di doversi accostare ai problemi della filosofia con un atteggiamento non conformistico»<sup>27</sup>.

Non a caso, il contesto in cui si colloca la prima citazione di Vanini rinvenibile negli scritti di Schopenhauer è quello di una durissima requisitoria contro il Cristianesimo, accusato di aver premuto come un incubo soffocante su tutte le aspirazioni spirituali, soprattutto quelle filosofiche, e di aver paralizzato con le sue idee errate perfino gli spiriti di prim'ordine, falsificando di fatto l'intero sapere dell'umanità: «Se, invece, davvero qualcuno possedeva la rara elasticità di spirito, la sola che riesca a spezzare le catene, in quel caso i suoi scritti e magari lui stesso venivano bruciati, come è capitato a Bruno e a

<sup>22</sup> A. Schopenhauer, *Controstoria della filosofia*, a cura di S. Giametta, La nave di Teseo, Milano 2023, p. 55.

<sup>23</sup> Schopenhauer potrebbe essere arrivato a Vanini anche tramite Voltaire, Bayle o Durand, solo per limitarsi a qualche esempio.

<sup>24</sup> Cfr. D. Fazio, *Vanini nella filosofia di Schopenhauer*, in *Giulio Cesare Vanini nella cultura filosofica tedesca del Sette e Ottocento*, cit., pp. 141-154.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 143.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 142.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 143.

Vanini»<sup>28</sup>. Così Schopenhauer nel dialogo *Della religione*, presente nel secondo volume dell'edizione del 1851 dei *Parerga e paralipomena*.

Analoga, negli accenti e nei toni, è l'unica citazione di Vanini rinvenibile nel *Nachlass* schopenhaueriano. Si tratta di un frammento appartenente ai *Senilia*, un quaderno che risale all'aprile del 1852. Pur nella sua brevità, esso è particolarmente significativo dell'ammirazione che Schopenhauer nutre nei confronti di Vanini e della rabbia che suscita il ricordo del suo ingiusto supplizio. Scrive Schopenhauer: «Prima di mettere al rogo l'acuto e profondo Vanini gli hanno strappato la lingua perché con quella aveva bestemmiato Dio. Confesso che quando leggo cose del genere mi viene quasi voglia di imprecare contro questo Dio»<sup>29</sup>.

Se dal piano biografico si passa, invece, a quello filosofico, le citazioni vaniniane più rilevanti, considerando l'intero *corpus* schopenhaueriano, sono senza dubbio quelle presenti nella già menzionata memoria *Sulla libertà del volere*, proprio nel capitolo intitolato *Precursori*.

In particolare, Schopenhauer assegna un ruolo determinante alla figura di Agostino: solo col vescovo di Ippona, infatti, si trova per la prima volta «la coscienza pienamente sviluppata [del problema della libertà del volere], con tutto ciò che ne dipende»<sup>30</sup>. Nell'ottica di Schopenhauer, l'espressione *con tutto ciò che ne dipende* significa: «in che senso la Chiesa concepì immediatamente il problema e quale decisione anticipò subito in quanto conforme ai propri interessi»<sup>31</sup>.

Il «senso» della difesa della libertà del volere o, come sostiene Schopenhauer, uno dei tre motivi che spinsero Agostino a difenderla, consisteva nella necessità di «far concordare la responsabilità morale dell'uomo con la giustizia di Dio»<sup>32</sup>, ossia in una questione di teodicea.

Il nodo della questione è lo stesso Agostino a suggerirlo in un brano del *De Libero Arbitrio* (I, 2.4) riportato da Schopenhauer:

Movet autem animum, si peccata ex his animabus sunt, quas Deus creavit, illae autem animae ex Deo; quomodo non, parvo intervallo, peccata referantur in Deum.

La «difficoltà estremamente seria»<sup>33</sup> che Agostino sollevò senza però riuscire a risolverla, come testimoniano per Schopenhauer le numerose «incoerenze e contraddizioni»<sup>34</sup> in cui cade nel *De Libero Arbitrio*, nonché il suo «notevole imbarazzo»<sup>35</sup> e la sua «dubbiosa incertezza»<sup>36</sup>, fu saltata a piè pari da «tutti i

<sup>28</sup> A. Schopenhauer, *Della religione*, in *Parerga e paralipomena*, a cura di M. Carpitella, Tomo secondo, Adelphi, Milano 1998<sup>2</sup>, p. 431.

<sup>29</sup> A. Schopenhauer, *L'arte di invecchiare*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano, 2006, p. 90.

<sup>30</sup> A. Schopenhauer, *Sulla libertà del volere*, cit., p. 269.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 273.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 269.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

filosofi posteriori»<sup>37</sup>, i quali «hanno preferito aggirarla senza far motto, come se non fosse esistita»<sup>38</sup>.

Tutti, prosegue Schopenhauer, «con l'eccezione di tre»<sup>39</sup>. Di chi si tratta? Il primo della lista è proprio Vanini; gli altri sono due nomi molto più altisonanti della filosofia moderna: Thomas Hobbes e David Hume.

Pur non appartenendo, per Schopenhauer, alla cerchia dei filosofi «in senso stretto»<sup>40</sup>, Vanini fu dunque «il primo che non abbia aggirato il grave problema sollevato per primo da Sant'Agostino, ma l'abbia anzi apertamente esposto»<sup>41</sup>. Tale «convinzione»<sup>42</sup>, continua Schopenhauer, «è il cuore e l'anima della sua pertinace ribellione al teismo, per quanto dissimulata, a causa dello spirito opprimente dell'epoca, nel modo più astuto possibile. Vi torna sopra ad ogni occasione e non si stanca di esporla dai più diversi punti di vista»<sup>43</sup>.

Giovanni Papuli ha osservato che la connessione tra le riflessioni sul problema del male di Vanini e Agostino è considerata da Schopenhauer:

[...] anche sullo sfondo di un più vasto tratto storico, nel quale l'ateo italiano è collocato al momento dell'inizio dell'età moderna allorché certi motivi speculativi, già prima soltanto affioranti, si liberano d'ogni remora teologica.<sup>44</sup>

Per Schopenhauer, dunque, per lo storico della filosofia Schopenhauer, Vanini rappresenta uno snodo fondamentale della storia della teodicea che, ben prima di Bayle, avrebbe contribuito a mettere radicalmente in crisi.

Si tratta di un'assoluta novità storiografica. Nelle ricostruzioni del dibattito sulla teodicea del Seicento e Settecento, infatti, a partire dalle pionieristiche e magistrali ricerche di Sergio Landucci, il nome di Vanini non viene mai menzionato:

La rappresentazione che si ha correntemente, della storia della teodicea fra Seicento e Settecento, è all'incirca questa: Leibniz tornerà a quella soluzione tradizionale, del cosiddetto problema del male, tanto agostiniana quanto tomistica, che nel frattempo era stata messa in crisi da Bayle, ma che ancora era stata riprodotta, senza alcuna originalità, da Descartes, allorché s'era trovato di fronte alla questione, sotto forma di problema dell'errore, cioè nella quarta Meditazione. Ed è tutto vero, naturalmente; ma non è tutta la verità, per quel che riguarda Descartes e la sua azione effettiva, ancorché segreta, sulle vicende ulteriori della questione nel Seicento.

Alle spalle di Bayle c'è Malebranche, senza il quale gli articoli del *Dizionario* sul problema del male, e i testi successivi che ne ribadiscono le posizioni, non sarebbero immaginabili [...]. Ma, quanto a ciò che era alle spalle di Malebranche, il suo rapporto

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 273.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 277.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 273.

<sup>43</sup> *Ivi*, pp. 274-275.

<sup>44</sup> G. Papuli, *La fortuna del Vanini*, in *Studi vaniniani*, Congedo, Galatina 2006, p. 166.

con Descartes non è soltanto di rottura, a proposito della questione del male; poiché a tale rottura egli è indotto anzi proprio per dare uno sviluppo coerente ed un fondamento sistematico ad una soluzione, alternativa rispetto a quella della quarta Meditazione, che però egli ha trovato in Descartes stesso. Gli è che, sul problema del male, non c'è solo questo testo, tutto tradizionale, bensì anche un altro, del tutto originale: le ultime pagine delle *Meditazioni* medesime, cioè la seconda metà della sesta.<sup>45</sup>

Stando a Schopenhauer, dunque, la teodicea tradizionale di matrice fondamentalmente agostiniana, prima ancora che da Bayle viene messa in crisi, con un anticipo di più di ottant'anni, da Vanini, il quale, soprattutto nell'*Amphitheatrum*, dimostra che Dio non può non essere responsabile o corresponsabile del male morale, cioè di quello compiuto dall'uomo, e dunque, conseguenza assai più blasfema, non può essere contemporaneamente onnipotente e infinitamente buono.

A riprova della sua tesi storiografica, Schopenhauer riporta nell'originale latino due brani emblematici tratti proprio dalla prima opera di Vanini, stampata a Lione nel 1615, i quali fanno parte delle *Exercitationes XVI* e *XLIV* dell'*Amphitheatrum*<sup>46</sup>.

In essi Vanini, ricuperando taluni argomenti epicurei e pomponazziani, pone l'intera questione nei termini di un'alternativa drammatica e senza via d'uscita:

[...] se Dio vuole il peccato, allora ne è responsabile. Infatti è scritto: “*Egli ha fatto tutto ciò che ha voluto*”. Se non lo vuole e tuttavia vien commesso, allora si dovrebbe definire improvvido, o impotente o crudele, poiché o non sa o non può o trascura di aver padronanza del suo volere. [...] I filosofi [...] dicono [...] che se Dio non volesse che si diffondessero nel mondo azioni pessime e delittuose, senza dubbio, con un sol cenno, annienterebbe e bandirebbe fuori dai confini dell'universo ogni infamia. Chi di noi, infatti, può resistere alla volontà di Dio? E in che modo si può commettere un delitto contro la volontà divina, ammesso anche che nell'atto del peccare Dio fornisca al reo la forza per farlo? E ancora, dicono, se l'uomo cade in peccato contro la volontà di Dio, allora questi sarà inferiore all'uomo, che riesce ad opporglisi e a prevalere su di Lui. Da ciò deducono che Dio desidera questo mondo così come è. Ché se lo volesse migliore, lo avrebbe.<sup>47</sup>

E ancora:

[...] lo strumento si muove così come è diretto dal suo agente principale; ma la nostra volontà nelle sue operazioni è come uno strumento; quindi, se essa agisce male, bisogna addossarne la responsabilità a Dio, come causa principale. [...] La volontà umana, invece, dipende interamente da Dio non solo per quanto riguarda il movimento, ma anche per quanto riguarda la sostanza. Dunque non v'è nulla che possa veramente imputarsi ad essa, né dalla parte della sostanza, né dalla parte dell'agire, ma

<sup>45</sup> S. Landucci, *La teodicea nell'età cartesiana*, Bibliopolis, Napoli 1986, pp. 17-18.

<sup>46</sup> L'*Amphitheatrum* si articola in cinquanta *Exercitationes*.

<sup>47</sup> G. C. Vanini, *Anfiteatro dell'eterna provvidenza*, in *Tutte le opere*, a cura di F. P. Raimondi e M. Carparelli, Bompiani, Milano 2023<sup>2</sup>, p. 475.

tutto è imputabile a Dio, che ha formato e muove la volontà in questo modo determinato. [...] Poiché l'essenza e il moto della volontà vengono da Dio, a Lui si devono attribuire sia le buone, sia le cattive azioni della volontà, se essa è rispetto a Dio come uno strumento.<sup>48</sup>

Come si vede, la soluzione vaniniana non lascia scampo: l'unico modo per scagionare Dio dalla responsabilità del male consiste nell'ammettere, con Agostino, il libero arbitrio; e tuttavia, se si "scarica" sul libero arbitrio la responsabilità del male, ci si ritrova nell'impossibilità di riconoscere Dio come buono e, cosa ancor più grave, come onnipotente.

Sulla medesima questione Schopenhauer ritorna nei *Parerga e paralipomena*, segnatamente nel capitolo intitolato *Intorno al cristianesimo* del dialogo *Della religione*, presente nel secondo volume dell'edizione del 1851.

Il contesto è dato dalla confutazione delle dottrine agostiniane della grazia, della predestinazione e del libero arbitrio, le cui conseguenze Schopenhauer qualifica come sconvenienti, assurde e rivoltanti:

Un esempio e una documentazione circa la già menzionata sorgente di assurdità, dovuta all'unione dell'Antico Testamento col Nuovo, ci sono forniti da una teoria cristiana, come fu formulata da Agostino, che fu la stella polare di Lutero, vale a dire la teoria relativa alla predestinazione e alla grazia [...]: dalla massa del genere umano corrotto e perciò destinato all'eterna dannazione soltanto pochissimi, e questo in seguito alla scelta della grazia e alla predestinazione, vengono dichiarati giusti e perciò ottengono la vita beata dopo la morte, mentre i rimanenti sono colpiti dalla meritata rovina, dunque dalle pene eterne dell'inferno – preso *sensu proprio* il dogma diventa qui rivoltante. Esso, infatti, fa scontare mediante le eterne torture dell'inferno, qualche fallo o perfino la mancanza di fede di una vita che talvolta non giunge neppure a vent'anni con pene che non hanno fine; in più vi è il fatto che questa dannazione quasi universale è in realtà la conseguenza del peccato originale e quindi il risultato inevitabile della prima caduta dell'uomo. Ma questa caduta avrebbe dovuto, in ogni caso, essere prevista da colui che, in primo luogo, non ha creato gli uomini migliori di quello che sono, ma poi ha loro apprestato un tranello, pur sapendo che vi sarebbero necessariamente caduti, poiché tutto quanto era opera sua e nulla gli rimane nascosto. [Secondo questo dogma egli avrebbe chiamato dal nulla all'esistenza un genere umano debole e soggetto al peccato, per poi condannarlo a torture senza fine].<sup>49</sup>

Anche in questo caso, ciò che preme a Schopenhauer è sottolineare l'incompatibilità di tali dottrine con l'infinita bontà e con l'onnipotenza di Dio. E, per farlo, ricorre ancora una volta all'*Exercitatio XVI* dell'*Amphibeatrum* di Vanini, riportando due frammenti<sup>50</sup> tratti dal brano già citato nella memoria *Sulla libertà del volere*:

<sup>48</sup> *Ivi*, pp. 715-717.

<sup>49</sup> A. Schopenhauer, *Della religione*, cit., pp. 479-480.

<sup>50</sup> Schopenhauer inverte volutamente l'ordine originale dei brani. Nell'*Amphibeatrum*, infatti, quello che Schopenhauer cita come secondo brano è in realtà il primo e viceversa.

Dicono, infatti, che se Dio non volesse che si diffondessero nel mondo azioni pessime e delittuose, senza dubbio, con un sol cenno, annienterebbe e bandirebbe fuori dai confini dell'universo ogni infamia. Chi di noi, infatti, può resistere alla volontà di Dio? E in che modo si può commettere un delitto contro la volontà divina, ammesso anche che nell'atto del peccare Dio fornisca al reo la forza per farlo? E ancora, dicono, se l'uomo cade in peccato contro la volontà di Dio, allora questi sarà inferiore all'uomo, che riesce ad opporgli e a prevalere su di Lui. Da ciò deducono che Dio desidera questo mondo così come è. Ché se lo volesse migliore, lo avrebbe.<sup>51</sup>

E ancora:

Se Dio vuole il peccato, allora ne è responsabile. Se non lo vuole e tuttavia vien commesso, allora si dovrebbe definire improvvido, o impotente o crudele, poiché o non sa o non può o trascura di aver padronanza dei suoi desideri.<sup>52</sup>

Ancora una volta, Schopenhauer affida alle parole di Vanini l'archiviazione della questione. E la soluzione vaniniana è la stessa a cui, molto più tardi, perverrà Bayle, ossia che il male morale rappresenta un'obiezione ineliminabile e ingaggiabile all'onnipotenza e all'infinita bontà di Dio:

Il punto è, secondo Bayle, che la dottrina cristiana attribuisce a Dio attributi inconciliabili, quando li si concepisca come infiniti: la potenza, la giustizia, la saggezza, la bontà. Ed è proprio quest'ultimo, l'attributo più caratteristicamente cristiano, a risultare decisivo nel decretare il fallimento di tutte le teodicee. Solo la bontà può infatti essere pensata come movente adeguato della creazione del mondo [...], ma una bontà infinita appare inconciliabile col più piccolo dei mali presenti nell'universo. In questione non è la finitezza delle creature o la loro imperfezione, che, in quanto tali, sarebbero pienamente accettabili: il problema nasce invece in riferimento al male fisico, cioè alla sofferenza degli esseri sensibili, ed ancor più in riferimento al male morale, cioè al peccato. Se è vero, come tutti i teologi ripetono, che niente accade contro la volontà di Dio, com'è possibile che vi sia tanto dolore e tanto peccato? Certo, conosciamo la risposta tradizionale: il peccato e la sofferenza sono entrati nel mondo per opera dell'uomo. Ma in questo modo non si fa che spostare il problema, perché si tratterà allora di spiegare come una creatura in sé buona abbia potuto dar origine al male.

È chiaro che Bayle non crede affatto all'imputazione del peccato alla libertà umana. L'idea di un uomo libero gli appare del tutto incompatibile con l'onnipotenza divina e con la sua provvidenza. Ma per tagliare alla radice le discussioni dei teologi egli utilizza un argomento *ad hominem* (tecnica in cui era davvero maestro): di fatto, tutti i teologi riconoscono la compatibilità tra la libertà e l'infallibile propensione al bene quando trattano di Dio, degli angeli e dei beati; perché allora si appellano al libero arbitrio umano quando devono spiegare la permissione divina del peccato? Sulla base delle loro stesse dottrine, i teologi dovrebbero am-

<sup>51</sup> G. C. Vanini, *Anfiteatro dell'eterna provvidenza*, cit., p. 131.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

mettere la possibilità che Dio inclinasse invincibilmente le creature verso il bene, senza con questo attentare alla loro libertà senonché, quando si tratta di spiegare l'origine del peccato, i teologi si scordano bellamente delle opinioni sostenute quando si tratta della libertà di Dio e degli angeli ed anche di quella dei beati del Paradiso.<sup>53</sup>

A questa puntuale ricostruzione di Stefano Brogi si potrebbe aggiungere che anche in Vanini è presente l'argomento *ad hominem* qui descritto, che il filosofo di Taurisano utilizza, appunto, per confutare la tesi, tanto cara ai «dottori della Chiesa»<sup>54</sup>, in virtù della quale «se [Dio] ci liberasse del tutto dai peccati, limiterebbe il nostro arbitrio»<sup>55</sup>. Contro tali «bazzecole del tutto strampalate»<sup>56</sup> Vanini sostiene esattamente il medesimo argomento di Bayle. Nell'*Exercitatio XV* dell'*Amphitheatrum* si legge infatti:

[...] Dio può conservare in ciascuno di noi sano e salvo il libero arbitrio e contemporaneamente renderci immuni dalle brutture del peccato, come avvenne per la Beata Vergine. Anzi, anche se Egli ci togliesse la facoltà di peccare, rimarrebbe comunque in noi il libero arbitrio, come in breve dimostrerò con la ragione, con gli esempi e con l'autorità. Con la ragione: infatti, perduta la potenza di peccare, la volontà umana potrebbe ora fare il bene, ora astenersi da esso; e ancora potrebbe scegliere questo bene e tralasciare quell'altro; perciò nella volontà, anche quando fosse sottratta la facoltà di peccare, rimarrebbe sempre la libertà di esercitarsi e di specificarsi. Passiamo agli esempi: certamente Dio è dotato di libero arbitrio, altrimenti neppure noi ne saremmo dotati; però Egli non può peccare. Similmente anche Cristo Signore fu libero e tuttavia non soggetto ad alcun peccato. Si aggiunga poi l'autorità dei dottissimi Padri (S. Ambrogio nel cap. 2 del libro II del *De fide*; Agostino nell'ultimo capitolo del libro XXII del *De civitate Dei*; Anselmo nel cap. 1 del libro I del *De libero arbitrio*), i quali affermano che la volontà può esser simultaneamente libera e senza peccato.<sup>57</sup>

Al di là di questa ulteriore convergenza, quello che conta in questa sede è segnalare che le stesse argomentazioni con cui Bayle ha messo in crisi la teodicea sono riscontrabili anche in Vanini e che per Schopenhauer rappresentano un punto di non ritorno, in quanto gli appaiono decisive e inconfutabili.

Non a caso, concluderà con sarcasmo: «Certamente fu più facile bruciare Vanini che riuscire a confutarlo; perciò, dopo che gli fu tagliata la lingua, si preferì la prima cosa»<sup>58</sup>.

<sup>53</sup> S. Brogi, *I filosofi e il male. Storia della teodicea da Platone ad Auschwitz*, FrancoAngeli, Milano 2006, pp. 75-76.

<sup>54</sup> G. C. Vanini, *Anfiteatro dell'eterna provvidenza*, cit. p. 471.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Ivi*, pp. 471-473.

<sup>58</sup> A. Schopenhauer, *Della religione*, cit., p. 483.

### 3. *Il metodo Schopenhauer*

Come si è cercato di dimostrare, nel saggio *Sulla libertà del volere* Schopenhauer si accosta a Vanini sia da filosofo che da storico della filosofia. Quella che Schopenhauer traccia, soprattutto nel capitolo *Precursori*, non è però tanto una storia, quanto una controstoria, per citare l'ultimo libro pubblicato in vita da Sossio Giametta, la schopenhaueriana *Controstoria della filosofia*<sup>59</sup>. Che si tratti di una controstoria lo testimonia, tra le altre cose, la rivalutazione del Vanini filosofo e della sua funzione storica, raggiunta grazie al superamento di interpretazioni preconcepite e denigratorie incrostatesi nei secoli.

Interpretazioni che, a differenza di quella proposta da Schopenhauer, prescindevano dalla lettura delle opere vaniniane:

Leggere, invece delle opere originali dei filosofi, ogni sorta di esposizioni delle loro dottrine o in genere la storia della filosofia, è come se si volesse far masticare da un altro il proprio desinare. Si leggerebbe forse una storia universale se a ognuno fosse possibile contemplare con i propri occhi gli avvenimenti del passato che gli interessano? Ma, sempre per quanto riguarda questa storia universale, una tale "autopsia" del suo oggetto è, per uno così, realmente attuabile, attraverso gli scritti originali dei filosofi, e nel far ciò costui si può sempre limitare, per brevità, ai capitoli più importanti, ben scelti, tanto più quanto più i filosofi tutti sovrabbondano di ripetizioni che ci si può risparmiare. In tal modo, quindi, quegli imparerà a conoscere l'essenziale delle loro dottrine in maniera autentica e non falsificata [...].<sup>60</sup>

È così che Schopenhauer non si accontenta di un Vanini "masticato" da altri, ma lo conosce e giudica a partire dalle sue opere. Il suo contributo alla riscoperta di Vanini è, prima di tutto, il frutto della lettura diretta e dello studio dell'*Amphitheatrum* e del *De admirandis*. Anche in questo caso, sembra valere ciò che Schopenhauer scrive nei suoi *Frammenti di storia della filosofia*: «I frammenti che io dunque do qui non sono quantomeno ricavati dalla tradizione, ossia copiati, ma sono invece pensieri occasionati dal mio proprio studio delle opere originali»<sup>61</sup>.

<sup>59</sup> A. Schopenhauer, *Controstoria della filosofia*, cit.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 56.

# “Sostituire la religione e la filosofia con la letteratura”.

## Il provocatorio appello di Richard Rorty

Giordano Ghirelli  
(Università Vita-Salute San Raffaele di Milano)\*  
g.ghirelli92@gmail.com

Articolo sottoposto a *double blind* peer review

Title: “Replacing religion and literature with philosophy”. Richard Rorty’s provocative call.

Abstract: This paper is focused on the contents of Richard Rorty’s narrative on the decline of «redemptive truth» and the overtaking of «literary culture» with particular reference to the texts *Philosophy as a transitional genre* and *Redemption from Egotism*. Here Rorty argues that once the idea of reaching a truth that can tell how things really are is abandoned, the call for a better society passes through a *modus operandi* different from the one traditionally offered by religion and philosophy, which is provided by literature. I will therefore try to understand what, according to Rorty, distinguishes literature from religion and philosophy and thus why he claims that the literary works are more useful to «moral progress» than religious and philosophical treatises.

Keywords: literary culture, redemptive truth, Rorty, philosophy

### 1. *Premessa*

Accuratamente distinti, aspramente contrapposti, intenzionalmente ibridati, talora persino identificati, *mythos* e *logos* rappresentano i poli di una relazione instabile, spesso ambigua e tuttavia persistente nella storia del pensiero occidentale. Dai tempi di Platone la filosofia non ha mai cessato di interrogarsi sul gradiente di verità dei racconti e sulla loro utilità sociale. Storicamente tra i filosofi ha prevalso chi ha visto nella narrativa d’invenzione nient’altro che un passatempo, utile tutt’al più a veicolare alcune verità di ordine morale; ma non è mancato anche chi, soprattutto a partire dal Romanticismo, ha difeso la priorità della letteratura sulla filosofia. Tra le prese

\* La ricerca per questo articolo è stata finanziata con fondi PRIN 2022 PNRR (Unione Europea – Next Generation EU) nell’ambito del progetto «Towards the History of a Heterodox Tradition in Analytic Philosophy: Transformative, Humanistic, Conversational».

di posizione in favore della letteratura una delle più radicali, controverse e discusse è senza dubbio quella presentata dal filosofo statunitense Richard Rorty (1931-2007), il quale nell'ultima fase della sua riflessione ha annunciato il declino della cultura filosofica e l'avvento di quella letteraria. Nel presente contributo metteremo in luce le ragioni del provocatorio appello del filosofo pragmatista soffermandoci in particolare sulle pagine di *Philosophy as a transitional genre*<sup>1</sup> e di *Redemption from Egotism. James and Proust as Spiritual Exercises*<sup>2</sup>.

## 2. Il declino della verità redentiva e l'ascesa della cultura letteraria

Cominciamo col mettere in luce i contenuti dell'appello rortiano partendo dal saggio *Philosophy as a transitional genre*. Qui il filosofo prende le mosse dal concetto di «verità redentiva» (*redemptive truth*), che descrive come

un insieme di credenze che esaurirebbero una volta per tutte il processo riflessivo su cosa fare con noi stessi. La verità redentiva, se esistesse, non si esaurirebbe in teorie su come le cose interagiscono causalmente. Dovrebbe soddisfare un bisogno che la religione e la filosofia hanno tentato di soddisfare. E cioè il bisogno di adattare tutto – ogni cosa, persona, evento, idea e poesia – a un unico contesto, un contesto che in qualche modo si rivelerà come naturale, destinato e unico. Sarebbe l'unico contesto che conterebbe ai fini del modellamento delle nostre vite, perché sarebbe l'unico in cui quelle vite appaiono come realmente sono.<sup>3</sup>

Rorty presenta questo bisogno come una versione dell'heideggeriana speranza di autenticità, ovvero della speranza di diventare se stessi piuttosto che il mero prodotto delle proprie istruzioni o del proprio ambiente. Seguendo l'autore di *Essere e tempo*, egli sottolinea come raggiungere l'autenticità, in questo senso, non significhi necessariamente rifiutare il proprio passato: potrebbe essere sufficiente reinterpretarlo per adattarlo ai propri scopi. Per fare ciò è tuttavia essenziale «aver intravisto una o più alternative agli scopi che i più danno per scontati, e aver scelto tra queste alternative – creando così, entro una certa misura, se stessi»<sup>4</sup>. Come? Rorty sposa la tesi del libro di Harold Bloom *How to Read and Why* (2000) secondo cui la lettura approfondita e sistematica dei libri di *fiction* – romanzi, racconti, opere teatrali e poesie – appunto consente di diventare consapevoli di un gran numero di finalità alternative e, quindi, la formazione di

<sup>1</sup> R. Rorty, *Philosophy as a transitional genre*, in Id., *Philosophy as cultural politics: philosophical papers*, vol. 4, Cambridge University Press, Cambridge 2007, pp. 89-104. Qui, come in tutti gli altri casi in cui manca il riferimento a un'edizione italiana, le traduzioni sono nostre.

<sup>2</sup> R. Rorty, *Redemption from Egotism. James and Proust as Spiritual Exercises*, in «Telos», III, 3, 2001, pp. 243-263.

<sup>3</sup> R. Rorty, *Philosophy as a transitional genre*, cit., p. 90.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

un «autonomous self»<sup>5</sup>, uno stato di autonomia equivalente, nella sua interpretazione, alla speranza di autenticità di cui parla Heidegger. Questa speranza per il pragmatista è il tratto distintivo dell'intellettuale: un intellettuale è colui che insegue l'«autonomia bloomiana», e per realizzarla sperimenta chiese e conosce guru diversi, va a teatro e visita musei ma, soprattutto, legge moltissimi libri, non per intrattenersi o trovare conferme, ma «to find out what purposes to have»<sup>6</sup>. Certo, non sempre è stato così. Secondo Rorty:

Il progresso intellettuale in Occidente, dal Rinascimento ad oggi, si è andato sviluppando attraverso tre fasi fondamentali, in cui gli intellettuali hanno sperato che la loro redenzione venisse prima da Dio, poi dalla filosofia e ora dalla letteratura. La religione monoteista offre speranza di redenzione attraverso l'ingresso in una nuova relazione con una persona non umana estremamente potente. La convinzione negli articoli di un credo può essere solo incidentale rispetto a una tale relazione. Per la filosofia, tuttavia, la credenza vera è essenziale: la redenzione attraverso la filosofia consisterebbe nell'acquisire un insieme di credenze che rappresentano le cose nel modo in cui realmente sono. La letteratura, infine, offre la redenzione facendo fare la conoscenza della più grande varietà di esseri umani possibile. Anche in questo caso, come nel caso della religione, la credenza vera e dimostrata può avere poca importanza.<sup>7</sup>

Per il pragmatista è un fatto che, mentre in passato gli intellettuali cercavano le proprie finalità esclusivamente nei libri sacri o nei trattati di filosofia, oggi inseguono autonomia e redenzione prevalentemente nel campo della narrativa, della lirica e del teatro. Prevalentemente, appunto; perché dall'interno quella che egli chiama una “cultura letteraria” (*literary culture*), filosofia e letteratura appaiono come «generi letterari» e in quanto tali opzionali: «Come un intellettuale può scegliere di leggere molte poesie ma pochi romanzi, o molti romanzi ma poche poesie, così può leggere molta filosofia, o molti scritti religiosi, ma relativamente poche poesie e pochi romanzi»; ed è precisamente questo che distingue gli “intellettuali letterari” dai loro predecessori: il fatto di trattare i libri, *tutti* i libri, «come tentativi umani di soddisfare i bisogni umani piuttosto che come attestati del potere di un essere che è al di là di tali bisogni»<sup>8</sup>. Nella cultura religiosa questo essere era chiamato “Dio”, in quella filosofica “Verità”. Nella ricostruzione rortiana la transizione dalla prima alla seconda è iniziata con la riscoperta del platonismo nel Rinascimento, quando gli intellettuali iniziarono

<sup>5</sup> H. Bloom, *Come si legge un libro e perché*, Rizzoli, Milano 2000, p. 246.

<sup>6</sup> R. Rorty, *Philosophy as a transitional genre*, cit., p. 90.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 91. Sulla distinzione tra religione e filosofia Rorty più avanti precisa che «solo quando il Dio dei filosofi ha iniziato a sostituire il Dio di Abramo, Isacco e Giacobbe, la credenza vera è stata ritenuta essenziale per la salvezza. [...] Per prendere sul serio l'idea che la redenzione possa arrivare sotto forma di credenze vere occorre credere, sia che la vita che non può essere argomentata con successo non valga la pena di essere vissuta, sia che l'argomento forte porterà tutti gli indagatori a condividere lo stesso insieme di credenze. Religione e letteratura, nella misura in cui non sono contaminate dalla filosofia, non condividono nessuna di queste convinzioni» (*Ivi*, p. 92).

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 91.

a sollevare domande sul monoteismo cristiano; mentre il declino della cultura filosofica comincia quando la generazione di Kierkegaard e Marx realizzò che la filosofia non sarebbe mai riuscita a soddisfare il ruolo redentivo che Hegel le aveva attribuito. Da allora gli intellettuali presero a dubitare che «l'idea di redenzione [potesse] giungere sotto forma di credenze vere»<sup>9</sup> e si affermò lentamente una cultura radicalmente diversa, in cui la domanda «È vero?» cede il posto alla domanda «Cosa c'è di nuovo?». Mentre Heidegger interpretava questo cambiamento come un declino, per Rorty rappresenta al contrario «una desiderabile sostituzione di domande sbagliate come “Che cos'è l'Essere?”, “Che cosa è veramente reale?”, e “Cos'è l'uomo?”», con la [più] ragionevole domanda “Qualcuno ha una qualsiasi nuova idea su ciò che noi esseri umani potremmo riuscire a fare di noi stessi?”»<sup>10</sup>. Di qui la definizione di «cultura letteraria» come «una cultura che ha sostituito la letteratura sia alla religione che alla filosofia, perché non trova la redenzione in una relazione non cognitiva con una persona non umana né in una relazione cognitiva con determinate proposizioni, ma nelle relazioni non cognitive con altri esseri umani, relazioni mediate da artefatti umani come libri ed edifici, dipinti e canzoni»; artefatti che forniscono appunto «modi alternativi di essere umani»<sup>11</sup>. Si noti che per denotare la redenzione letteraria il pragmatista declina il termine “relazione” al plurale. Mentre nella religione e nella filosofia la redenzione passa attraverso la relazione, rispettivamente, con *una* divinità e con *una* verità, entrambe ritenute indipendenti dai bisogni meramente contingenti degli esseri umani, è proprio il pluralismo e l'umanizzazione delle vie di accesso alla soddisfazione intellettuale che per Rorty segna il passaggio ad una *literary culture*. Se infatti, seguendo Kierkegaard, la filosofia prese a costituirsi come un rivale della religione nel momento in cui Socrate suggerì che l'uomo non avesse bisogno dell'aiuto di una persona non umana perché la verità era già dentro di lui, «la letteratura ha cominciato a porsi come rivale della filosofia nel momento in cui individui come Cervantes e Shakespeare iniziarono a sospettare che gli esseri umani siano, e debbano essere, così diversi gli uni dagli altri che non ha senso pretendere che tutti abbiano in sé un'unica verità nel profondo»; invece che cercare come Platone una comune natura umana razionalmente giustificabile davanti a tutti gli uomini sotto condizioni comunicative ottimali, per il pragmatista Cervantes e Shakespeare sottolinearono le differenze esistenti tra gli uomini e così «aiutarono a creare un nuovo tipo di intellettuale che non dà affatto per scontata la disponibilità di una verità redentiva e non è molto interessato a sapere se Dio o la Verità esistano»<sup>12</sup>. Per Rorty è questo l'intellettuale che oggi va per la maggiore. Egli non nega che esistano ancora intellettuali religiosi e filosofici, ma è sicuro che: «i giovani studiosi in cerca di redenzione oggi guardano prima ai romanzi, alle opere teatrali e alle poesie. I libri che il Settecen-

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 92.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 93.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

to considerava marginali sono diventati centrali»<sup>13</sup>. Non solo i libri del passato. Anzi, per i membri di una cultura letteraria, «la redenzione si ottiene stando a contatto con i limiti attuali dell’immaginazione umana. È per questo che una cultura letteraria è sempre alla ricerca di novità»; una premessa di questa cultura è che l’immaginazione sia suscettibile al tempo e, come tale, sempre passibile di integrazioni future:

All’idea socratica dell’autoesame e della conoscenza di sé, l’intellettuale letterario sostituisce l’idea di allargare il proprio io conoscendo altri modi di essere umani. Pensa che più libri si leggono, più modi di essere umani si considerano, più si diventa umani; meno si è tentati dai sogni di fuga dal tempo e dal caso, più si è convinti che gli esseri umani non abbiano nulla su cui fare affidamento per salvarsi se non altri esseri umani. La grande virtù della cultura letteraria è che dice ai giovani intellettuali che l’unica fonte di redenzione è l’immaginazione umana, e che questo fatto dovrebbe essere motivo di orgoglio piuttosto che di disperazione. Dal punto di vista di questa cultura, la filosofia è stata una fase di transizione nello sviluppo di una maggiore fiducia in se stessi.<sup>14</sup>

### 3. *La filosofia come genere di transizione*

Per Rorty la verità redentiva auspicata dalla filosofia era destinata a tramontare perché il suo presupposto— l’idea che esista qualcosa che non è stato fatto dagli esseri umani, ma con il quale essi hanno una relazione speciale e privilegiata non condivisa dagli animali — poggiava su «un compromesso instabile tra l’impulso masochistico a sottomettersi a ciò che non è umano e il bisogno di sentirsi orgogliosi della propria umanità»; sotto questo rispetto per lui «sarebbe meglio vedere la filosofia come una delle nostre più grandi conquiste immaginative, al pari dell’invenzione degli dèi»<sup>15</sup>; insomma, come una pietra miliare lungo il cammino che portò l’uomo a una maggiore autonomia e fiducia in se stesso. Nella ricostruzione del pragmatista, la promessa filosofica di redenzione ha raggiunto il culmine dopo che «la Rivoluzione francese ha fatto sembrare Dio molto meno necessario di prima rendendo plausibile che gli uomini potessero costruire una nuova terra e un nuovo cielo»<sup>16</sup>. Il frutto di questa rinnovata fiducia nelle

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 94. L’affermazione è già presente in R. Rorty, *La filosofia dopo la filosofia. Contingenza, ironia e solidarietà*, Laterza, Roma-Bari 1994, p. 67.

<sup>14</sup> R. Rorty, *Philosophy as a transitional genre*, cit., pp. 94-95.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 95. Difatti è così che «una cultura letteraria pienamente cosciente» per Rorty penserebbe alla religione e alla filosofia: «come generi letterari in gran parte obsoleti, ma gloriosi. Sono generi in cui è sempre più difficile scrivere, ma i loro sostituti non sarebbero mai emersi se non fossero stati letti come una via di fuga dalla religione e, successivamente, dalla filosofia» (*Ibidem*). Sulla filosofia come genere letterario cfr. R. Rorty, *La filosofia come genere di scrittura: saggio su Derrida*, in Id., *Conseguenze del pragmatismo*, Feltrinelli, Milano 1986, pp. 107-123, e Id., *Idealismo ottocentesco e testualismo novecentesco*, in *ivi*, pp. 149-166.

<sup>16</sup> R. Rorty, *Philosophy as a transitional genre*, cit., p. 96.

possibilità umane furono due grandi sistemi metafisici: l'idealismo tedesco e il materialismo metafisico, sorto come reazione all'idealismo con il progetto, inaugurato nella prima metà del XIX secolo dai positivisti, di attribuire alla scienza naturale unificata una funzione redentiva. Mentre le pretese redentive dell'idealismo, come accennato, entrarono in crisi con la generazione di filosofi successiva a Hegel (e definitivamente con Nietzsche), per Rorty il materialismo invece è «ancora con noi», e di fatto è «l'unica versione della verità redentiva attualmente disponibile», «l'ultimo tentativo [della filosofia] di essere declassata allo status di genere letterario»<sup>17</sup>. Questo progetto continua ad esercitare una certa presa su due tipi di intellettuali: da un lato i filosofi che sostengono che la scienza naturale consegue una verità oggettiva e trattano lo scienziato sperimentale come «un modello di virtù intellettuali», dall'altro quegli scienziati convinti che gli ultimi sviluppi nel campo della loro disciplina, ad esempio la biologia evolutiva o le scienze cognitive, abbiano profonde implicazioni filosofiche, ci dicano «qualcosa su come vivere, sulla natura umana, su ciò che realmente siamo»<sup>18</sup>. Il prestigio che tutt'ora accompagna simili affermazioni per Rorty non è che «una sfortunata eredità dell'idea socratica [...] secondo cui l'accordo intersoggettivo, in condizioni comunicative ideali, sia un segno della corrispondenza con il modo in cui stanno realmente le cose», mentre una cultura letteraria matura dovrebbe riconoscere che: «la scienza moderna è un modo gloriosamente fantasioso di descrivere le cose, brillantemente riuscito per lo scopo per il quale è stata sviluppata, ossia prevedere e controllare i fenomeni. Ma non dovrebbe pretendere di avere il tipo di potere redentivo rivendicato dalla sua rivale sconfitta, la metafisica idealista»<sup>19</sup>. Gli intellettuali letterari dovrebbero insomma vedere la scienza, sulla scorta di Nietzsche, «attraverso la lente dell'arte e l'arte attraverso quella della vita»<sup>20</sup> e sottoscrivere l'affermazione di Percy Bysshe Shelley secondo cui il grande compito dell'emancipazione dell'uomo da “preti” e “tiranni” si sarebbe potuto realizzare anche senza «Locke, Hume, Gibbon, Voltaire, e Rousseau», ma che «va oltre ogni possibile immaginazione pensare in che condizioni morali verserebbe il mondo se Dante, Boccaccio, Chaucer, Shakespeare, Calderon, Lord Bacon e Milton non fossero mai esistiti; se Raffaello e Michelangelo non fossero mai nati; [...] se la poesia e la religione del mondo antico si fossero estinte insieme alle proprie credenze»<sup>21</sup>. Per Rorty il giudizio di Shelley su Locke e Rousseau andrebbe esteso anche a Galileo, Newton e Lavoisier dato che anche le loro teorie sono il prodotto di un'argomentazione di successo, e ciò che è “obiettivamente vero” nel senso di “tale da meritare un consenso permanente da parte di tutti i membri futuri di una cultura di esperti riconosciuta” appunto «non è una nozione che

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 95.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 98.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 99.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 101.

<sup>21</sup> P. B. Shelley, *A Defense of Poetry*, in Id., *The Major Works*, a cura di Z. Leader e M. O'Neill, Oxford University Press, Oxford 2003, p. 701, cit. in *Ivi*, p. 101.

gli intellettuali letterari potranno mai trovare di alcuna utilità, dato che l’immaginazione letteraria non progredisce per accumulo di *risultati*<sup>22</sup>. Possiamo infatti domandarci se le produzioni di Galileo e Locke fossero “vere”, ma – si chiede il filosofo – che senso ha porre questa domanda per le opere di Milton e di Dante? Per chi, come lui, pensa all’oggettività come intersoggettività, il fatto che i letterati non raggiungano la verità oggettiva non rappresenta tuttavia una *diminutio*, ed è da spiegarsi, «sociologicamente piuttosto che filosoficamente»<sup>23</sup>, cioè col fatto che la cultura letteraria, a differenza di quella scientifica, non è organizzata in una “cultura di esperti”. Infatti:

Possiamo avere una cultura di esperti se siamo d’accordo su cosa ottenere, non se ci stiamo domandando quale tipo di vita dovremmo desiderare. Sappiamo oggi quali scopi le teorie scientifiche devono servire ma non sappiamo, né mai sapremo, quali scopi i romanzi, le poesie e i drammi teatrali devono servire. Perché tali libri ridefiniscono continuamente i nostri scopi.<sup>24</sup>

Proprio per questo secondo Rorty la letteratura fornisce un contributo decisivo al *progresso morale*.

#### 4. Redenzione letteraria e progresso morale

Alcuni elementi utili a chiarire questo punto si trovano nel saggio *Redemption from Egotism: James and Proust as Spiritual Exercises*. Qui Rorty si richiama ancora a *How to read and Why* di Bloom, e in particolare alla sua battaglia contro le letture «ideologiche» dei testi letterari<sup>25</sup>, ovvero contro qualsiasi sistema di idee che funga da contesto in cui collocare ciò che si legge – nei termini del pragmatista: «i tentativi di dare alla politica o alla filosofia l’egemonia sulla lette-

<sup>22</sup> R. Rorty, *Philosophy as a transitional genre*, cit., p. 101.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ibidem*. Questa opposizione tra cultura scientifica e letteraria, con il conseguente uso allargato del termine “letteratura”, si trova formulata per la prima volta in R. Rorty, *Idealismo ottocentesco e testualismo novecentesco*, cit., p. 151 s.: «Non c’è un vocabolario costante in cui descrivere i valori da difendere o gli oggetti da imitare, o le emozioni da esprimere, o quant’altro nei saggi [critici], nelle poesie, o nei romanzi. La ragione per cui la “critica letteraria” è “ascientifica” è proprio che quando qualcuno cerca di farne un vocabolario si rende ridicolo. Noi non vogliamo che le opere letterarie siano criticate in una terminologia che già conosciamo, noi vogliamo che sia queste opere sia la loro critica ci diano nuove terminologie. Con “letteratura” dunque intenderò i campi culturali in cui, abbastanza consapevolmente, ci si astiene dall’accordarsi su di un vocabolario critico complessivo, e quindi ci si astiene dall’argomentazione». C’è chi trova caricaturale questa visione della cultura letteraria come completamente priva di regole; addirittura Micheal Fischer è arrivato a spiegarla con un residuo di platonismo: «Literature appears without constraints to Rorty only because it fails to heed the absolute constraints presumably valued by the Platonists» (M. Fischer, *Redefining Philosophy as Literature*, in *Reading Rorty*, a cura di A. Malachowski, Basil Blackwell, Oxford, 1990, pp. 233-243, p. 241).

<sup>25</sup> Cfr. H. Bloom, *Come si legge un libro e perché*, cit., p. 17.

ratura diminuiscono il potere redentivo delle opere d'immaginazione»<sup>26</sup>. Seguendo Bloom egli afferma che le opere che promuovono la «novità immaginativa, piuttosto che l'argomentazione» fanno di più per incentivare la «liberazione» del lettore dalle opinioni cristallizzate e dal potere del passato – liberazione che può certamente spingere il lettore a provare a cambiare lo *status quo* politico, economico, religioso o filosofico, ma che può anche consistere «nel semplice fatto di diventare una persona più sensibile, più intelligente, più saggia», ossia: «nell'accrescimento della compassione piuttosto che nel cambio di idee»<sup>27</sup>. Se questo è il principale compito della lettura, si capisce il pericolo che si cela dietro le letture ispirate a una cornice ideologica previa. Il lettore ideale di Bloom (e Rorty) non legge infatti per trovare conferme; al contrario, è colui che spera di imbattersi in un'immaginazione autoriale così forte da travolgerlo, trascinandolo in un mondo di cui non aveva mai saputo l'esistenza:

In questo nuovo mondo, tutti gli autori e i personaggi che ha già conosciuto in precedenza appariranno diversi, come Milton appare diverso quando lo si incontra in Blake, Hegel quando lo si incontra in Marx, o Amleto quando lo si incontra in Eliot. Anche gli amici, parenti e vicini della vita reale del lettore appariranno diversi, così come le loro motivazioni e scelte.<sup>28</sup>

Dal momento che ogni asserzione, sia essa poetica o argomentativa, finisce prima o poi inevitabilmente per diventare *gergo*, “chiacchiera” nel senso heideggeriano del termine, ossia «ciò che le persone dicono di solito senza pensare, le asserzioni standard, ciò che uno normalmente dice»<sup>29</sup>, per Rorty la lettura di *fiction* ha anche un insostituibile funzione culturale. Gli scritti nei quali in gioco non è solo la semplice trasmissione di informazioni, infatti, «offrono, esplicitamente o implicitamente, un contesto in cui inserire molte proposizioni a cui abbiamo creduto in precedenza, molte persone che abbiamo conosciuto, molte parti delle nostre storie di vita e molti libri che abbiamo letto in precedenza»<sup>30</sup>. Ciò non vale solo per le opere letterarie, egli precisa, ma anche per i sistemi filosofici e i compendi di saggezza popolare; la differenza, sotto questo rispetto, è che le prime sono meno facilmente trasformabili in *gergo* delle seconde: «Quanto più uno scritto è poetico e meno argomentativo, tanto meno è facile sottoporlo a un'interpretazione univoca e, quindi, trasformarlo in “ciò che normalmente diremmo”»<sup>31</sup>. Così per Rorty la prospettiva bloomiana che attribuisce all'immedesimazione nei personaggi

<sup>26</sup> R. Rorty, *Redemption from Egotism*, cit., p. 243.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 244.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 245.

<sup>29</sup> *Ibidem*. Anche qui Rorty segue Bloom. «Liberare la mente dal gergo» è infatti per il critico letterario (che a sua volta si richiama a Samuel Johnson), uno dei principi basilari della buona lettura, cfr. H. Bloom, *Come si legge un libro e perché*, cit., p. 17.

<sup>30</sup> R. Rorty, *Redemption from Egotism*, cit., p. 245.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 246.

letterari la capacità di liberare il lettore da opinioni e frasi fatte e, al contempo, di renderlo sospettoso delle idee ricevute, si accorda al suo appello in favore della cultura letteraria:

La tesi di Bloom [...] concorda con la mia affermazione che la sostituzione della religione e della filosofia con la letteratura è per il mondo un cambiamento per il meglio. Entrambi stiamo dicendo che il modo migliore per raggiungere l'autenticità heideggeriana – il modo migliore, come diceva Nietzsche, per «diventare chi sei» – non è chiedersi «cosa è la verità?» ma piuttosto chiedersi «che tipo di persone ci sono nel mondo, e come se la passano?»<sup>32</sup>

Secondo Rorty, tuttavia, la fruizione estensiva di *fiction* non incentiva solo l'autonomia del lettore ma contribuisce anche all'autentico «progresso morale», che non va giudicato in relazione all'applicazione di determinati principi, ma «piuttosto nei termini di una crescente *sensibilità* nei confronti di una varietà sempre più vasta di persone e cose»<sup>33</sup>. Attraverso una lettura emotivamente partecipe il lettore non cambia solo il modo in cui si rapporta al sapere ma diventa anche più consapevole di come altri individui sentono e interpretano se stessi. Questa crescente connessione con gli altri, maturata attraverso l'identificazione con i sentimenti, le difficoltà e le speranze dei personaggi finzionali, può gradualmente portare il lettore a sviluppare quello che altrove Rorty descrive come un «noi più grande» [*greater we*] e una «lealtà espansa» [*expanded loyalty*], ovvero il sentimento di appartenere a una comunità più vasta di persone che, in termini deweyani, condividono interessi, esperienze, lotte e obiettivi comuni<sup>34</sup>. Nella sua prospettiva, i dilemmi morali fondamentali non sono conflitti tra lealtà (verso amici e conoscenti) e giustizia (per l'intera società), bensì «tra lealtà verso gruppi più piccoli e lealtà verso gruppi più grandi»<sup>35</sup>; di conseguenza, quando come lettori ci rapportiamo ai testi non solo con i nostri sentimenti, ma servendoci anche della ragione critica, cercando deliberatamente una «lealtà più grande», siamo impegnati in due aspetti della stessa attività. Infatti:

*qualsiasi* accordo non forzato tra individui e gruppi su cosa fare crea una forma di comunità e, con un po' di fortuna, sarà la fase iniziale dell'espansione delle cerchie di coloro che ciascuna delle parti dell'accordo aveva precedentemente considerato come «persone come noi». L'opposizione tra argomentazione razionale e il sentimento di appartenenza comincia a dissolversi.<sup>36</sup>

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 243.

<sup>33</sup> R. Rorty, *Ethics Without Principles*, in Id., *Philosophy and Social Hope*, Penguin, London 1999, pp. 72-90, p. 81. In altri termini: «lo sviluppo morale dell'individuo, e il progresso morale della specie umana nel suo complesso, è una questione di come cambiare i sé umani in modo da allargare la varietà delle relazioni che li costituiscono» (*Ivi*, p. 79).

<sup>34</sup> R. Rorty, *Justice as a Larger Loyalty*, in Id., *Philosophy as Cultural Politics. Philosophical Papers*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, pp. 42-55.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 53.

Così le narrazioni che descrivono dettagliatamente i bisogni, le sofferenze e le umiliazioni degli individui, come fanno in particolare quelle dei romanzi moderni, hanno un'efficacia di gran lunga maggiore nel realizzare l'ideale della «solidarietà» di qualsiasi trattato filosofico o religioso<sup>37</sup>. Quando attribuisce alle opere letterarie valore “d'ispirazione”<sup>38</sup> o come in *Redemption from Egotism* parla della lettura di Proust e James come di un “esercizio spirituale”, Rorty è infatti ben lontano dal reintrodurre una visione religiosa del mondo in senso abituale. Per lui le opere di *fiction* «non hanno niente a che fare con l'eternità, la conoscenza, o la stabilità, mentre hanno molto a che fare con il prendere il mondo per la gola e l'insistere sul fatto che in questa vita c'è molto di più di quanto abbiamo mai immaginato»<sup>39</sup>. Il valore *redentivo* che egli attribuisce alla fruizione letteraria non implica alcun tipo di “liberazione dal male” o di “pulizia spirituale” che possa portare alla salvezza, al contrario, suggerisce una possibile redenzione dall'insularità delle singole persone, dall'esclusiva fissazione sull'interesse personale, dall'impotenza dell'immaginazione e dalla tirannia della teoria – redenzione che si realizza appunto attraverso una relazione non cognitiva con altre persone finite, caduche e limitate e non, come nell'esperienza religiosa, con qualcosa di sublime e incondizionato, appartenente a un altro mondo. Nei suoi termini:

Le persone leggono i testi religiosi e i trattati filosofici per sfuggire all'ignoranza su come sono le cose non umane, ma leggono romanzi per sfuggire all'egotismo. “Egotismo”, nel senso in cui uso il termine, non significa “egoismo”, ma qualcosa di più simile ad “autocompiacimento”. È la tendenza a ritenersi già in possesso di tutta la conoscenza necessaria per scegliere, di tutta la comprensione delle conseguenze di un'azione che potrebbe essere necessaria. È l'idea che ora siamo pienamente informati e quindi nella migliore posizione possibile per fare scelte corrette.<sup>40</sup>

Se religione e filosofia hanno spesso servito da scudo per il fanatismo, secondo il pragmatista è proprio perché hanno aggirato il bisogno di sapere cosa c'è nella

<sup>37</sup> Come è detto esplicitamente in R. Rorty, *La filosofia dopo la filosofia*, cit., p. 221. Sull'approccio rortiano alla letteratura come «solidarity-related», cfr. M. Kwiek, *After philosophy: the novelist as cultural hero of modernity? On Richard Rorty's New Pragmatism*, in «Theoria. A Journal of Social and Political Theory», 92, 1998, pp.77-97. Su questo punto Rorty si distacca da Bloom, il quale si dice invece «scettico sulla tradizionale speranza sociale secondo la quale la solidarietà può ricevere un impulso dallo sviluppo dell'immaginazione individuale» (H. Bloom, *Come si legge un libro e perché*, cit., p. 15).

<sup>38</sup> R. Rorty, *The Inspirational Value of Great Works of Literature*, in Id., *Achieving Our Country*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1998, p. 136.

<sup>39</sup> *Ibidem*. E ancora: «le vite dei lettori di James e Proust non sono arricchite nel modo in cui acquisire nuove convinzioni vere arricchisce, ma nel modo in cui lo fa uno scorcio su una nuova forma di vita» (R. Rorty, *Redemption from Egotism*, cit., p. 257). Rorty si è occupato in modo precipuo della religione nel libro-conversazione con Gianni Vattimo *Il futuro della religione. Solidarietà, carità e ironia*, Garzanti, Milano 2005. Per una sintesi delle sue riflessioni sul tema, cfr. S. Bush, *Rorty on Religion*, in *The Cambridge Companion to Rorty*, a cura di D. Rondel, Cambridge University Press, Cambridge 2021, pp. 243-260.

<sup>40</sup> R. Rorty, *Redemption from Egotism*, cit., p. 250.

testa delle altre persone; più importante per loro è scoprire come “stanno veramente le cose” (quale sia il volere di Dio, o la natura umana). I lettori di romanzi, al contrario, «cercano la redenzione dall’insensibilità piuttosto che dall’empietà o dall’irrazionalità. Potrebbero non sapere o preoccuparsi se esiste un modo in cui le cose stanno realmente, ma si preoccupano se sono sufficientemente consapevoli dei bisogni degli altri»<sup>41</sup>.

##### 5. Conclusione. Un orizzonte mobile

L’appello di Rorty in favore della cultura letteraria arriva da lontano ed è legato a doppio filo alle sue speranze sulla futura società liberale<sup>42</sup>. Come osservano Rosa Maria Calcaterra e Sarin Marchetti, a partire dagli anni Ottanta il pensatore americano ha infatti intensificato il suo investimento intellettuale nella letteratura fino a farla diventare, dopo una serie di aggiustamenti progressivi, «la chiave per decifrare e trasformare il tessuto socioculturale di un’epoca, raccogliendo in questo il testimone dalla teorizzazione filosofica»<sup>43</sup>. Per questo motivo l’approccio di Rorty alla letteratura è stato fortemente attaccato sia dai critici letterari che dai filosofi. I primi lo accusano di mescolare indebitamente letteratura, etica e politica sacrificando così la purezza della dimensione estetica; i secondi affermano che il suo concetto di “progresso morale” è qualcosa che non può essere misurato e, quindi, trasformato in una direttiva d’azione universalizzabile. Nei limiti del presente contributo non possiamo entrare nel merito di queste critiche. Ci limitiamo a dire che, per quanto ragionevoli, esse

<sup>41</sup> *Ibidem*. Sul concetto rortiano di redenzione, cfr. T. Llanera, *Richard Rorty: Outgrowing Modern Nihilism*, Palgrave Macmillan, London 2020, cap. 6: “The Concept of Redemption”, pp. 51-83.

<sup>42</sup> Non è questa la sede per approfondire questo legame, appena adombrato nel saggio *Philosophy as a transitional genre*, cit., pp. 101-103, dove Rorty opera una netta distinzione tra le speranze private di autenticità e autonomia, da un lato, e il processo di deliberazione politica, dall’altro, sulla scia delle riflessioni svolte nel quarto capitolo de *La filosofia dopo la filosofia*, cit., appunto intitolato *Ironia privata e speranza liberale* (pp. 89-115). Per una critica a questa distinzione, cfr. N. Fraser, *Solidarity or Singularity? Richard Rorty between Romanticism and Technocracy*, in *Reading Rorty*, cit., p. 314; A. MacKeen, *Liberalism and Ethnocentrism: Redescribing Rorty*, in «Oxford Literary Review», vol. 13, n. 1/2, 1991, pp. 252-265, pp. 262 e ss. Sui risvolti politici dell’approccio rortiano alla letteratura, cfr. invece B. McGuiness, Barbara, *Rorty, Literary Narrative and Political Philosophy*, in «History of the Human Sciences», 10, 1997, pp. 29-44; E. Rosenow, Eliyahu, *Towards an Aesthetic Education? Rorty’s Conception of Education*, in «Journal of Philosophy of Education», 32, 1998, pp. 253-265.

<sup>43</sup> R. M. Calcaterra, S. Marchetti, *Richard Rorty. Filosofia, letteratura, politica*, Carocci, Roma 2024, p. 170. Per una ricostruzione dettagliata delle riflessioni di Rorty sulla letteratura, cfr., oltre al cap. 6 dell’*op. cit.*, anche C. Reeves, *Deconstruction, Language, Motive: Rortian Pragmatism and the Uses of “Literature”*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 44, 1986, pp. 351-356; M. Fischer, *art. cit.*; G. Grigorev, *Rorty and Literature*, in *A Companion to Rorty*, a cura di A. Malachowski, John Wiley & Sons, Hoboken 2020, pp. 411-426, ma soprattutto la tesi di dottorato di E. D. Huckerby, *The Takeover by a Literary Culture. Richard Rorty’s Philosophy of Literature*, Dissertation, Cambridge University 2021, <https://api.repository.cam.ac.uk/server/api/core/bitstreams/c2f18521-1198-44d4-a515-c5abccecd59f/content>.

non colgono il punto dell'argomentazione del filosofo statunitense. Nella sua visione i valori estetici tradizionali sono sostituiti dall'accrescimento della sensibilità, dalla costruzione della comunità e dalla ricerca della giustizia – come osserva Richard E. Hart: «i suoi obiettivi prioritari per la letteratura sono radicalmente diversi e a rigore devono essere compresi e valutati nei loro stessi termini»<sup>44</sup>; di conseguenza, la loro efficacia non si basa su un calcolo esatto né sul metro del giudizio estetico, ma sulla capacità di legare insieme le persone modificando il loro immaginario<sup>45</sup>. Le critiche all'avvicendamento delle culture da lui delineato non tengono insomma conto dell'anelito utopico che pervade la sua narrazione, narrazione che a ben guardare si configura come un “appello” piuttosto che come il resoconto di un ineluttabile passaggio di consegne ricavato da uno sguardo al recente passato del pensiero filosofico. Ne è spia il *pathos* con cui il pragmatista critica le pretese (o illusioni) “oggettivistiche” che continuano ad accampare scienziati e filosofi, e più in generale il modo in cui oscilla indecidibilmente tra la ricostruzione storica e il compito futuro, non solo nei saggi menzionati, ma anche nelle analisi storico-critiche sul rapporto tra verità e conoscenza con cui, a partire da *La filosofia e lo specchio della natura* (1979), egli ha cercato di eliminare ogni residuo di fondazionalismo filosofico<sup>46</sup>. Inoltre, se è vero che a partire da *La filosofia dopo la filosofia* (1989) Rorty ha sostenuto che il solo sostituto della filosofia in una cultura post-metafisica è la letteratura, nella sua visione la letteratura è un sostituto che non elimina del tutto ciò che punta a sostituire, piuttosto ne cambia le funzioni e gli scopi<sup>47</sup>. Il nuovo “intellettuale letterario” che egli descrive, infatti, non è colui

<sup>44</sup> R.E. Hart, *Richard Rorty on Literature and Moral Progress*, in «Pragmatism Today», 2, 2000, pp. 35-45, p. 44.

<sup>45</sup> Da questo punto di vista più centrate sono le critiche che Bernard Williams e Aldo G. Gargani hanno rivolto alle letture rortiane di Proust, Nabokov e Orwell in *Contingency, irony and solidarity*. Recensendo il libro Williams (*Getting it Right*, in «London Review of Books», 11, 23 November 1989, p. 5) tra le altre cose rimprovera a Rorty di non aver distinto tra narratore e autore nella sua analisi della *Recherche*, mentre nella prefazione all'edizione italiana Gargani (*La filosofia dopo la filosofia*, cit., pp. IX-XXXIII) mette in questione la distinzione tracciata in *ivi*, pp. 170 e ss. tra scrittori che esprimono la solidarietà sociale (Dickens e Orwell) e scrittori che esprimono il bisogno privato di autonomia (Proust e in parte Nabokov), sottolineando come in modo «sfortunatamente scolastico e didascalico» Rorty fondi tale dicotomia sulla base del contenuto letterale dei testi, ricadendo in un approccio di tipo prescrittivo che contraddice le sue stesse premesse: «Rorty appende la sua autonomia a concetti prefissati avanti all'esperienza dei testi, dalla quale soltanto invece, come lo stesso Rorty del resto ci insegna, possiamo decidere del loro significato» (*ivi*, pp. XXXI-XXXII).

<sup>46</sup> Cfr. D. Marconi, G. Vattimo, *Nota introduttiva* a R. Rorty, *La filosofia e lo specchio della natura*, Bompiani, Milano, 2004, pp. V-XXXIV, p. VI: «Come altri rivoluzionari prima di lui, anche Rorty non è sempre chiaro su quanto nel suo discorso sia programmatico, e quanto descrittivo: se egli intenda determinare, con il suo libro, la transizione epocale in questione, o se si limiti a prenderne atto». Cfr. nel saggio *Philosophy as a transitional genre* le continue oscillazioni dell'autore tra *is* (è) e *should be* (dovrebbe essere) quando parla delle caratteristiche della cultura letteraria.

<sup>47</sup> Per una critica alle interpretazioni di Rorty come smantellatore della filosofia, cfr. R. M. Calcaterra, *Contingency and Normativity. The Challenges of Richard Rorty*, Brill Rodopi, Boston 2019, in particolare cap. 3.

che rovescia la distinzione platonica tra poesia e filosofia per mettere al bando quest'ultima<sup>48</sup>, ma colui che rigetta ogni aprioristica distinzione tra filosofia e letteratura per giudicare *tutti* gli scrittori, siano essi filosofi, scienziati o poeti, come individui che, offrendo un vocabolario per interpretare in modo nuovo se stessi se stessi e gli altri, dischiudono un orizzonte di possibilità inedite di comprensione e auto-comprensione – orizzonte che non si pone mai come definitivo, ma, per riprendere il titolo di un bel romanzo di Daniele del Giudice, rimane costitutivamente *mobile*<sup>49</sup>. In altri termini, l'obiettivo di Rorty non è formulare una nuova teoria della letteratura, né tantomeno una teoria morale più comprensiva ed efficace, ma suggerire un nuovo modo di rapportarsi al sapere *tout court*, ricavato per analogia da quel tipo di lettura che si abbandona alle prospettive espansive e immaginative del testo invece di attribuire ogni suo indizio e sfumatura a una cornice ideologica previa. Come ogni utopia anche la sua narrazione sull'avvento della cultura letteraria trova così il suo banco di prova nel modo in cui, riscrivendo le nostre aspettative e bisogni, ci sfida a pensare (e leggere) altrimenti.

<sup>48</sup> Cfr. R. Rorty, *Looking Back at a Literary Theory*, in *Comparative Literature in an Age of Globalization*, a cura di H. Saussy, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2006, pp. 63-67.

<sup>49</sup> D. Del Giudice, *Orizzonte mobile*, Einaudi, Torino 2009. Cfr. in proposito l'invito formulato da R. Rorty, *La filosofia dopo la filosofia*, cit., pp. 67-68 a vedere i filosofi come «poeti forti» – altra nozione mutuata da Bloom – ossia come individui che offrono un vocabolario per interpretare in modo nuovo se stessi se stessi e le idee ereditate senza pretende che i termini di questo vocabolario costituiscano rappresentazioni adeguate.



**Note critiche**



# Artaud: crudeltà, decostruzione e distruzione della metafisica occidentale

Simona Turturro  
(Università del Salento)  
simonaturturro@gmail.com

Articolo sottoposto a *double blind peer review*

Title: Artaud: cruelty, deconstruction and destruction of Western metaphysics

Abstract: This article aims to reflect on the “revolutionary” matrix of Artaudian thought starting from the analysis conducted by Florinda Cambria in *Antonin Artaud: il corpo esploso* (Jaca Book, Milano 2021). Such a revolutionary matrix is embodied in the effective action underlying the Theater of Cruelty, through which Artaud stands outside Western metaphysics. This can happen because at the basis of effective action, that is of an action that creates meaning and world, there are no longer those conceptual separations established by a certain metaphysics: in their place there is now a reciprocity between opposites, for example between spirit and matter, but also between action and representation, which can only reveal themselves by transiting one into the other. This is why Cambria goes so far as to redefine Artaudian “metaphysics in action” as “metaphysics of transit,” taking up the image of the “stake of impermanence” so dear to Artaud.

Keywords: Artaud, Cambria, Western metaphysics, deconstruction, metaphysics of transit

La parola attraverso cui è possibile riassumere «l'avventura»<sup>1</sup> di Artaud, sebbene il nostro autore andasse alla ricerca di «una parola prima delle parole»<sup>2</sup>, o meglio proprio in virtù di questa sua ricerca, è *rivoluzione*. Di questo avviso sarebbe la filosofa Florinda Cambria, la quale, nel saggio *Antonin Artaud: il corpo esploso*<sup>3</sup>, chiarisce quale sia la vera portata della rivoluzione artaudiana, ponendo uno scarto tra quest'ultima e quella propugnata dai surrealisti. Se lo scopo di Artaud era quello di mettere in atto una «rivoluzione totale» che potesse incidere

<sup>1</sup> J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971, p. 226. Con la parola “avventura” «designiamo una totalità anteriore alla separazione della vita e dell'opera».

<sup>2</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 249-250. «Artaud vuole [...] elaborare [...] un sistema codificato delle onomatopee, delle espressioni e dei gesti, una vera e propria pasigrafia teatrale che conduca al di là delle lingue empiriche, una grammatica universale della crudeltà».

<sup>3</sup> F. Cambria, *Antonin Artaud: il corpo esploso*, Jaca Book, Milano 2021.

sulla realtà, delegittimandola, i surrealisti, dal canto loro, restavano invischiati in quella stessa realtà, limitandosi a darne un'interpretazione storico-dialettica di stampo marxiano<sup>4</sup>. Già a partire da questa polemica, interna al movimento surrealista di cui Artaud, almeno lateralmente, ha fatto parte, inizia a delinear-si quell'azione che di lì a qualche anno sarebbe diventata l'azione efficace che avrebbe sostanziato il *teatro della crudeltà*<sup>5</sup>, ossia un'azione «produttiva» da cui occasionano senso e mondo<sup>6</sup>. Un'efficacia d'azione era ciò che mancava, invece, al materialismo storico, in cui era insita una concezione della materia recepita come qualcosa di avulso dallo spirito; eppure, precisa Artaud, «spirito materia, materia spirito [...] [rappresentano] un antagonismo che non esiste nei fatti»<sup>7</sup>.

Ad aver commesso questo errore, nella prospettiva artaudiana, non è stato solo Marx, ma l'Europa intera che, abitata dalla «metafisica dualista», istituiva continue differenze tra i termini delle coppie concettuali di «anima-corpo», «parola-esistenza», «testo-corpo», le quali non potevano che porsi come delle gerarchie volte ad escludere i termini collocati più in basso nella scala assiologica. Nonostante la definizione di «metafisica dualista» nei termini suddetti sia propriamente derridiana, o meglio di un Derrida lettore di Artaud, risulta comunque applicabile a quest'ultimo (ma si badi bene che, secondo la tesi portante di Cambria, ciò non vale per tutte le letture derridiane su Artaud), il quale si serve della figura di Marx per mostrare concretamente come l'errore insito nella «metafisica dualista» possa permanere anche nel momento in cui si tenta di oltrepassarla. Quello che fa Artaud è immettere pienamente Marx nella sua cultura, descrivendolo come colui che «è partito da un fatto, ma che è restato dentro questo fatto [...]». Ha tratto, insomma, una metafisica da un fatto<sup>8</sup> e, così facendo, è ricaduto in un «malcelato spiritualismo» poiché, anche se in termini invertiti, ha riproposto quelle differenze caratteristiche della «metafisica dualista»<sup>9</sup>. Ecco che Artaud, ritornando su questi concetti anni dopo, in una delle conferenze tenute a Città del Messico dal titolo *Surrealismo e Rivoluzione* dimostra di cogliere pienamente il rischio a cui si espongono tutti i pensatori che intendono collocarsi al di fuori della metafisica occidentale, pur non menzionando il misticismo logico hegeliano quale obiettivo di rovesciamento marxiano.

Non è un caso che, secondo l'analisi condotta da Luca Berta, Artaud, attraverso la teorizzazione del suo *Teatro della crudeltà*, abbia anticipato Derrida nell'individuazione del funzionamento di quella «strategia» che in seguito sarà denominata dal filosofo «decostruzione»: «il teatro della crudeltà è già una decostruzione del teatro tradizionale, occidentale, metafisico, e a tratti del teatro *tout court*»<sup>10</sup>. Esso

<sup>4</sup> Cfr. *Ivi*, p. 95.

<sup>5</sup> Cfr. J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, cit., p. 246. «L'affermazione rivoluzionaria [...] dovrà assumere una notevole espressione teorica nel *Théâtre et son double*».

<sup>6</sup> F. Cambria, *Antonin Artaud: il corpo esploso*, cit., p. 127.

<sup>7</sup> A. Artaud, *Messaggi rivoluzionari*, Jaca Book, Milano 2021, p. 81.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 80.

<sup>9</sup> Cfr. F. Cambria, *Antonin Artaud: il corpo esploso*, cit., pp. 252-253.

<sup>10</sup> L. Berta, *Derrida e Artaud. Decostruzione e teatro della crudeltà*, Bulzoni, Roma 2003, p. 33.

consiste in uno «smontaggio» del teatro che ha come fine la comprensione della modalità di costruzione del teatro stesso, così da poter procedere a una sua differente ricostruzione, senza che quest'ultima, però, sia la risultante di un semplice capovolgimento della costruzione precedente. Una tale ricostruzione, dunque, «procede secondo un doppio movimento differenziato di capovolgimento e spostamento [poiché] fermarsi al capovolgimento vuol dire operare nell'immanenza del sistema da distruggere»<sup>11</sup>, andando verso un fenomeno di «neutralizzazione». È così che nel momento in cui si verifica il rovesciamento tra i termini delle «opposizioni binarie» della metafisica occidentale, occorre anche prelevare il termine che viene solitamente escluso per sottoporlo a uno «spostamento generale del sistema»: ciò avviene attraverso il cosiddetto «processo paleonimico» che garantisce la permanenza del significante del termine in questione – si pensi alla “metafisica” e alla “crudeltà” artaudiane – mutandone il significato. Da ciò consegue che, soltanto inserendo il vecchio termine in un nuovo «campo concettuale», si fuoriesce totalmente dal «regime anteriore»<sup>12</sup>.

A questo punto, trova la sua ragion d'essere l'introduzione da parte di Artaud del concetto innovativo di «metafisica in azione» che, pur essendo compiutamente formalizzato in *La messinscena e la metafisica*, come riconosce Berta, risulta già all'opera negli scritti precedenti, secondo le precisazioni fornite da Cambria. Difatti, la sua elaborazione concettuale è graduale e parte dal primo dei saggi prodotti per *Il teatro e il suo doppio*, *Sul teatro balinese*, in cui è presente il riferimento a una «metafisica dei gesti» preposta a restituire al teatro la sua dignità artistica attraverso il linguaggio scenico, che è essenzialmente fisico, concreto e non parolaio<sup>13</sup>. Dunque, attraverso Cambria si riesce a retrodatare una tendenza decostruttiva in Artaud, se si considera che quest'ultimo, dopo aver dato preminenza all'aspetto oggettivo del teatro, ossia a tutto ciò che concerne la messinscena, lo risignifica includendo in esso anche l'aspetto astratto: l'autrice, citando un passo direttamente dal saggio menzionato, mostra infatti come per i balinesi non sussista un distinguo tra la *concezione* di uno spettacolo e la sua *realizzazione*, in quanto entrambe valgono ed esistono «esclusivamente nella misura in cui si oggettiva[no] sulla scena»<sup>14</sup>. Tutto ciò, oltre ad esemplificare la nozione artaudiana di «teatro puro», teatro anteriore a una qualsivoglia forma di scissione, contribuisce allo sviluppo di una concezione della materia completamente rivisitata che serba in sé proprio la commistione tra il concreto e l'astratto. È lo stesso Artaud che, sul finire del saggio, conferma tale interpretazione facendo riferimento a questa «idea nuova» che sottende alla materia.

Ed è sempre sul finire del saggio, in continuità con quanto detto sin ora, che Artaud si avvicina maggiormente al concetto di «metafisica in azione», mettendo in rapporto diretto la materia con lo spirito senza dover ricorrere alla media-

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>12</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 31-32.

<sup>13</sup> Cfr. A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Dino Audino, Roma 2019, pp. 56, 58.

<sup>14</sup> F. Cambria, *Antonin Artaud: il corpo esploso*, cit., p. 109.

zione delle categorie del concreto e dell'astratto: per fare ciò, egli si serve della metafora del *doppio*<sup>15</sup>, una costante del suo pensiero che in questo caso denota l'inscindibilità di materia e spirito, dato che il doppio artaudiano, lungi dall'essere una copia mortifera da scartare in ossequio a una teoria mimetica, costituisce insieme al suo altro da sé un binomio estremamente vitale da recuperare, in ossequio a una teoria dell'analogia<sup>16</sup>. Questo binomio di spiritualità e materialità è esemplificato dal quadro di Luca di Leida, *Le figlie di Lot*, con cui si apre, come ricorda Berta, *La messinscena e la metafisica*. Nella descrizione del quadro, il *focus* artaudiano (sebbene né Berta né Cambria lo menzionino) è posto su un fulmine che, anziché apparire come un semplice fulmine di un cielo tempestoso, si presenta come «l'esplosione [sinestetica, dato il coinvolgimento di vista e udito,] di un fuoco centrale»<sup>17</sup>: quest'ultimo, essendo il simbolo dell'unità per eccellenza – con chiaro riferimento a Eraclito, come segnala Monique Borie<sup>18</sup> – ha insito «qualcosa di paurosamente energico e perturbante, come un elemento [spirituale] ancora in azione e mobile, benché in un'espressione immobilizzata [e materiale]»<sup>19</sup>. Da questa sintesi degli opposti, sempre in divenire, ossia sempre in atto, si riscontra definitivamente come il concetto di metafisica artaudiana sia tutt'altro che un qualcosa di ipostatizzato e che anzi, per sua stessa essenza, debba necessariamente manifestarsi come «poesia dello spazio».

Chi approfondisce il senso di questa «poesia dello spazio» è Derrida, nell'opera dedicata ad Artaud, *Forsennare il soggettile*, riprendendo, non a caso, l'esemplarità del quadro di Luca di Leida: il quadro in questione, pur essendo espressione dell'arte pittorica, viene ricondotto a «un'arte dell'orecchio», vista la «tonante lacerazione» presente in esso, e questo la dice lunga su «una certa letteralità della pittura», su quella che il filosofo denomina «pittografia». A questo punto, Derrida chiarisce la dinamica attraverso cui è stata prodotta questa «tonante lacerazione», dichiarando come si tratti della penetrazione di una superficie «a partire da una forza di distruzione venuta dall'alto, che cade dal cielo verso il basso, verso il substrato della superficie [...], venendo letteralmente a bombardarlo e a lacerarlo»<sup>20</sup>. Ci si trova, dunque, di fronte a un movimento rivelatore che, reso

<sup>15</sup> Cfr. A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 69. «Tutto ciò che è visione dello spirito non è che [...] una virtualità di cui il doppio ha prodotto questa intensa poesia scenica, questo linguaggio spaziale e colorato».

<sup>16</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 63, 19. «Il teatro, che non si fissa nel linguaggio e nelle forme, distrugge di fatto le false ombre, ma prepara la strada a un'altra nascita di ombre, attorno alle quali s'aggrega il vero spettacolo della vita».

<sup>17</sup> *Derrida e Artaud. La maschera e il filosofo*, a cura di L. Salvarani, Medusa, Milano 2017, p. 45.

<sup>18</sup> Cfr. M. Borie, *Antonin Artaud. Il teatro e il ritorno alle origini. Un approccio antropologico*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1994, p. 112. «Nelle *Note sulle culture orientali, greche, indiane* [...] è particolarmente presente il pensiero di Eraclito. Si tratta di una filosofia [...], in cui il ruolo fondamentale è accordato al fuoco e alla sua potenza trasformatrice. Essa fornisce una risposta al problema della conciliazione dell'Uno e del molteplice, dell'Armonia e della lotta tra i contrari, e conferisce una grande importanza al piano della materia, del concreto».

<sup>19</sup> A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 39.

<sup>20</sup> J. Derrida, *Antonin Artaud. Forsennare il soggettile*, Abscondita, Milano 2005, p. 39.

possibile dall'aspetto tonante della lacerazione, lascia emergere dettagli che altrimenti non sarebbero emersi, identificabili nei «particolari di paesaggio» stagliati sullo sfondo. A tal proposito, Derrida in questa «pittografia», in linea con la sua attitudine di concatenazione dei significanti, di cui si serve per dare voce a quella «traccia» rimossa nel testo, recupera il vero senso del tuono che è, come detto, certamente una «detonazione», ma anche un'«intonazione»<sup>21</sup> che non può che coincidere con una manifestazione. Ecco che l'elemento fondamentale del quadro è ravvisabile nella capacità che questa intonazione ha di rendere concreta una «più-che-realtà»<sup>22</sup>, essendo essa stessa concreta, andando cioè a costituire, insieme alla sonorità, all'intensità e al grido non del tutto inibito (insomma insieme ad una gestualità linguistica), quella che Derrida, nella prefazione al *Teatro e il suo doppio, Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione*, denominerà «la carne della parola».

Tutto ciò non può che rimandare alla conclusione di Cambria riguardo alla declinazione della metafisica, designata non più solo come «poesia dello spazio» o messinscena, che dir si voglia, ma anche come vera e propria pratica di scrittura del corpo<sup>23</sup>. Non è un caso che la formulazione del grafismo si precisi, nella poetica artaudiana, in maniera direttamente proporzionale all'elaborazione del concetto di metafisica: si passa dalla descrizione, in *Sul teatro balinese*, di attori che assumono le sembianze di geroglifici animati, visti i loro particolari costumi geometrici, a quella della *Messinscena e la metafisica*, che ricostruisce un ideale di attore che non si limita ad essere geroglifico, cioè ad essere segno, ma fa anche segno. È Artaud stesso a rendere noto, da una parte, un certo declassamento dell'attore-geroglifico, considerato un segno tra gli altri, e dall'altra un suo contemporaneo innalzamento, essendo anche colui che li crea. Il ruolo dell'attore-geroglifico, che «è al tempo stesso grafo e supporto dell'incisione [...], oggetto e soggetto del gesto di scrittura»<sup>24</sup>, rimanda all'immagine del “soggettile”: ancora una volta, *Forsennare il soggettile* risulta fondamentale per accostarsi alla tematica della metafisica in azione, se si tiene conto della definizione del “soggettile” nelle arti grafiche e del gesto cui Artaud lo sottopone per rivelarlo in tutta la sua essenza. Il “soggettile” è il supporto che rende visibile il dipinto ma, lungi dall'essere soltanto un elemento parassitario, coincide anche con il soggetto della rappresentazione: «una delle cose che Artaud farà per rivelare [...] il soggettile è bruciarlo, bruciarlo attraverso la rappresentazione che esso sostiene»<sup>25</sup>. Dunque,

<sup>21</sup> Cfr. *Derrida e Artaud. La maschera e il filosofo*, cit., p. 45. Derrida, intervistato da Jean-Michel Olivier, conferma come abbia «cercato di dimostrare che questo motivo del bombardamento, della detonazione, dell'intonazione, del tono, ci dava non solo tutto il testo di Artaud, ma in particolare i suoi testi sulla o nella pittura».

<sup>22</sup> Cfr. F. Cambria, *Antonin Artaud: il corpo esploso*, cit., p. 96. Si tratta di un'espressione introdotta da Cambria per designare una «realtà superiore [...] [nel senso di] realtà assommata alla propria specifica irrealtà (oppure alla propria possibilità)».

<sup>23</sup> Cfr. *Ivi*, p. 117.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Derrida e Artaud. La maschera e il filosofo*, cit., p. 78.

il “soggettile”, arrivando a confondersi con questo gesto crudele, si configura, al pari dell’attore-geroglifico, sia come oggetto che come soggetto di scrittura.

Eppure Derrida, nonostante riconosca, non solo in *Forsennare il soggettile*, ma in generale, l’intento complessivo di Artaud di distruggere la metafisica occidentale, intervistato da Pierre Barbancey, afferma chiaramente come ci sia «malgrado tutto nella sua opera qualcosa che si può decifrare come una metafisica della riappropriazione, dell’identità di sé, del puro»<sup>26</sup>. Sia Berta che Cambria rintracciano questa conclusione, o meglio quest’aporia, cui Derrida perviene nel suo saggio *La parole soufflée*, in cui il filosofo francese si propone proprio di riflettere sulla questione: se, da una parte, Artaud non vuole limitarsi a una distruzione meramente teorica della metafisica ma effettiva, dall’altra questa distruzione è impossibile a causa dell’impossibilità che accomuna tutti i discorsi distruttori, costretti a far saltare le categorie dall’interno. Nel caso specifico del teatro della crudeltà, questa impossibilità è da ricercarsi nel celato desiderio artaudiano di dare vita a un’«archi-scena» che, coincidendo con una scena dominata dall’«indifferenza», non può che riaffermare una «presenza piena» che «sutura tutte le incrinature, tutte le aperture, tutte le differenze»<sup>27</sup>. In altri termini, «la riduzione della differenza» consiste in una ricostituzione dell’identità; ciò significa, nell’ottica di Derrida, che Artaud non distrugge nulla, o meglio che nel distruggere la metafisica la istituisce nuovamente con forza. Questo è il motivo per cui Derrida pone Artaud sul limite ed è su questo limite che lo interpreta, con la conseguente riduzione dell’«intero progetto artaudiano» a mero tentativo.

Tuttavia, operando in tal modo, Derrida dimostra, secondo Cambria, di non tenere conto dell’estremo rigore con cui Artaud si è rapportato alla storia della metafisica e alle sue categorie, che non ha esitato a sollecitare e scuotere nonostante ne fosse pregno, o meglio «proprio grazie alla coscienza di esserlo»<sup>28</sup>. Questa consapevolezza è ravvisabile, non solo secondo Cambria ma anche secondo Berta, nel saggio artaudiano *Il teatro alchemico*<sup>29</sup> che, tematizzando la categoria metafisica per eccellenza, quella legata all’origine, lascia emergere come Artaud, per la sua teoria teatrale, non possa nemmeno più sperare in un ritorno all’origine pur di sfuggire al giogo metafisico. Questo è vero soprattutto se si tiene conto del modo in cui Artaud parla dell’origine in ambito teatrale: la «ragion d’essere» del teatro, la sua *archè* si potrebbe dire, corrisponde a un «dramma essenziale che conterrebbe, in modo contemporaneamente molteplice e unico, i fondamenti essenziali di ogni dramma, già orientati anch’essi e divisi, non abbastanza per perdere il loro carattere di fondamenti, ma abbastanza per

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>27</sup> J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, cit., p. 250.

<sup>28</sup> F. Cambria, *Antonin Artaud: il corpo esplosivo*, cit., p. 226.

<sup>29</sup> A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 2000, p. XXXII. In realtà, anche Derrida, nella prefazione al *Teatro e il suo doppio*, facendo riferimento al *teatro alchemico*, parla della consapevolezza di Artaud di essere costituito da determinate categorie metafisiche sin dall’origine. Tant’è vero che Derrida scrive: «Artaud sapeva che [...] anche il teatro primitivo e la crudeltà cominciano con la ripetizione».

contenere in modo sostanziale e attivo [...] prospettive infinite di conflitti»<sup>30</sup>. Ciò significa che anche il teatro più prossimo all'origine, quel «teatro tipico e primordiale» che esteriorizza in «una dimensione metafisica» il dramma essenziale, è intaccato dalla differenza, intesa non in maniera accidentale ma come un qualcosa di costitutivo: non è un caso che, nel prosieguo della trattazione, il dramma essenziale sia associato al «secondo tempo della Creazione» che, essendo caratterizzato dall'«ispessimento dell'idea» e quindi dalla comparsa della materia, consiste in una degradazione della Creazione originaria come espressione di «una Volontà unica».

È da questo punto in poi che le analisi di Berta e di Cambria si dividono: mentre il primo finisce per allinearsi al pensiero derridiano arrivando a decretare, rispetto al filosofo, un'impossibilità più consapevole, addirittura «strategica» che riguarda il teatro della crudeltà come tale, ossia «in quanto recupero dell'origine, in quanto teatro senza rappresentazione, senza ripetizione»<sup>31</sup>; la seconda si allontana radicalmente dal pensiero del filosofo francese. Di fatti, Cambria crede che per superare l'*impasse* di un Artaud distruttore/continuatore della metafisica e di un teatro della crudeltà possibile/impossibile, occorra certamente postulare un'«origine duplice»<sup>32</sup>, cosa che Derrida fa sulla scorta di Artaud, insistendo, però, sull'«operatività del due», così da farne un vero e proprio «principio di transito», o meglio, per riprendere un'immagine cara ad Artaud, un «rogo dell'impermanenza». In altri termini, per restare nella «dinamica del dramma essenziale», l'*archè* da prendere in considerazione, lungi dal corrispondere alla dualità dell'uno e del molteplice presi nella loro staticità, dovrebbe consistere in un loro movimento efficace, ossia in un movimento attraverso cui l'opposto può accadere cadendo nell'altro<sup>33</sup>.

Sempre in merito alla «dinamica del dramma essenziale», va detto che Cambria, più che parlare dell'uno e del molteplice, volendo restituire alla parola *drama* tutta la sua pregnanza semantica, parla piuttosto di azione e rappresentazione come accadere simultaneo di una «manifestazione formale ed estesa». «Nella

<sup>30</sup> A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Dino Audino, Roma 2019, p. 52.

<sup>31</sup> L. Berta, *Derrida e Artaud. Decostruzione e teatro della crudeltà*, cit., p. 109. «Artaud ha anche desiderato l'impossibilità del suo teatro, ha incluso l'impossibilità nel suo progetto: una scena che realizzasse la crudeltà, tradirebbe questo aspetto [...]. Così il teatro della crudeltà, che non c'è, è «una sorta di ombra», può incombere sul teatro occidentale mettendone a nudo l'inefficacia, le contraddizioni [...]. Ma per fare questo, deve rimanere un'ombra. Per essere crudele fino in fondo [...] questo teatro deve essere impossibile come teatro. Un teatro impossibile è l'unico teatro che [...] salvaguarda la virtualità infinita del suo essere sempre possibile [...]. [Questo è il motivo per cui] Artaud [...] ha desiderato l'impossibilità strategica del suo teatro, cioè l'ha desiderata coscientemente» (*Ivi*, p. 111).

<sup>32</sup> F. Cambria, *Antonin Artaud: il corpo esploso*, cit., p. 226. Il testo cui ci si riferisce è *L'origine duplice, frontiera della crudeltà*, pubblicato nel 2003 e successivamente inserito nella raccolta saggistica di Cambria *Antonin Artaud: il corpo esploso*. Nel testo risalente al 2003 si riscontra una nuova consapevolezza cui giunge l'autrice, ossia quella concernente l'«irriducibilità dei fratti [che] costituisce [...] il vero superamento [...] di ogni pretesa *reductio ad unum*». (*Ivi*, p. 232).

<sup>33</sup> Cfr. *Ivi*, p. 212.

formazione delle cose», infatti, una realtà effettiva non può darsi se non come astrazione di tutti i suoi infiniti possibili, i quali si determinano a loro volta, solo per via della stessa astrazione, come irrealtà della realtà che accade. Da tutto ciò si deduce come ad Artaud premesse recuperare «una più-che-realtà», coincidente in tutto e per tutto con una metafisica del transito, che fosse in grado di rivoluzionare il gesto effettivo e statico con cui l'Occidente ha fornito il proprio senso limitato al mondo.

# Tendere il filo della rappresentazione affinché si rompa. Marco De Marinis su Jerzy Grotowski

Lisa Celsi  
(Università Vita-Salute San Raffaele di Milano)  
l.celsi@studenti.unisr.it

Articolo sottoposto a *double blind* peer review

Title: Stretching the thread of representation so that it breaks. Marco De Marinis on Jerzy Grotowski

Abstract: This paper aims at analysing the book *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione* by Marco De Marinis, in which the author summarizes the fundamental elements which delineate Grotowski's intellectual and practical heritage. De Marinis investigates the *main quest* undertaken by Grotowski, which tends to find the *essence* of human being, usually covered by social and cultural masks. To do so, the *maestro* challenges representation, and envisages a form of theatre that is a tool for the actor to work on himself, towards the breaking of their existence as a subject to societal constraints. This essay particularly considers some significant moments of Grotowski's artistic life: within, at, and beyond the borders of representation, within and beyond theatre. It finally asserts that De Marinis's book is a fundamental work for understanding the multifaceted nature of Grotowski's creative and profoundly human endeavor.

Keywords: Jerzy Grotowski; Marco De Marinis; Theatre, Representation; Performer

## 1. Introduzione. Per ogni giorno

Jerzy Grotowski è, per chi si voglia occupare di teatro, un interlocutore imprescindibile. Peter Brook, in un articolo del 1967, ne riassume la portata epocale scrivendo: «L'intensità, l'onestà e la precisione della sua opera ci hanno lasciato una sola cosa: una provocazione. Non per quindici giorni, né per una sola volta nella nostra vita, ma per ogni giorno»<sup>1</sup>.

Grotowski, infatti, non smette di stimolare e interrogare gli studi teatrali. Egli, scrive Marco De Marinis, si sottrae sistematicamente a definizioni univoche e statiche, richiedendo, invece, uno «sforzo continuo di comprensione partecipe e di

<sup>1</sup> P. Brook, *Prefazione*, in J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Mario Bulzoni Editore, Roma 1970, p. 18.

adesione dinamica»<sup>2</sup>. Di tale natura è lo sforzo che lo stesso De Marinis profonde nel suo libro *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*<sup>3</sup>, sul quale ci proponiamo qui di sviluppare una breve analisi.

L'opera di De Marinis delinea i tratti principali che compongono l'eredità intellettuale e pratica del *teacher of performer*<sup>4</sup>, componendo, in cinque saggi (in parte già pubblicati altrove e in parte inediti<sup>5</sup>), un mosaico accurato di testimonianze, articoli, interviste, note di scena e conferenze. L'intento dell'autore è quello di rendere conto della sua «lunga frequentazione» con Grotowski<sup>6</sup> e, così, di rispondere ad alcune delle «domande impossibili»<sup>7</sup> che ruotano attorno alla sua figura «camaleontica»<sup>8</sup>.

In special modo, De Marinis si chiede quale sia la «ricerca fondamentale»<sup>9</sup> del maestro, il «filo di Arianna»<sup>10</sup> da seguire per sciogliere l'enigma del suo percorso labirintico, talvolta interpretabile come colmo di contraddizioni<sup>11</sup>. In realtà, afferma l'autore, esiste una «linea profondamente unitaria»<sup>12</sup>, un'unica «ricerca essenziale»<sup>13</sup> che caratterizza il lavoro del maestro, una traiet-

<sup>2</sup> M. De Marinis, *Il teatrologo, lo spettatore e le performing arts: la sfida di Grotowski e del Workcenter di Pontedera*, in A. Attisani e M. Biagini, *Opere e sentieri. Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, Bulzoni, Roma 2008, pp. 85-104, qui p. 88.

<sup>3</sup> M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, Editoria&Spettacolo, Napoli 2023.

<sup>4</sup> Grotowski si fa chiamare così a partire dal 1985 (*Ivi*, p. 101).

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. 17-18. In particolare, erano già stati pubblicati i testi: *Akropolis: vivere/rivivere Auschwitz* (*Ivi*, pp. 19-39) precedentemente intitolato *Il lager come "punto zero" del teatro e della vita*, contenuto in D. Beronio e C. Tafuri, *Teatro Akropolis. Testimonianze, ricerca, azioni*, vol. XIII, AkropolisLibri, Genova 2021, pp. 110-123; *L'archetipo cristico e il superamento della rappresentazione: Grotowski dal Principe Costante ad Apocalypsis cum figuris* (M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., pp. 41-67), in *Arte, religiosità, educazione. Esplorazioni e percorsi*, a cura di M. Caputo e G. Pinelli, Franco Angeli, Milano 2018 pp. 110-123; *Fersen e Grotowski alla ricerca dell'attore perduto*, posto in Appendice del volume M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., pp. 145-172, fa parte di *La latitudine profonda del teatro*, a cura di D. Beronio e C. Tafuri, AkropolisLibri, Genova 2019, pp. 117-141. Inoltre, una versione più breve del saggio *Teatro come gnosi: la religiosità a-religiosa di Grotowski* (M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., pp. 105-142) con il titolo di *Grotowski: teatro come gnosi* è presente in S. Brunetti, A. Petrini, E. Randi, «Vi metto fra le mani il testo affinché ne possiate diventare voi gli autori». *Scritti per Franco Perrelli*, Edizioni di Pagina, Bari 2022, pp. 144-156. Era ancora inedito, invece, il saggio *La doppia scoperta dell'America* (M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., pp. 69-104).

<sup>6</sup> *Ivi*, pp. 5-14.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 105.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 106.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> J. Grotowski, *Ciò che resterà dopo di me (intervista a cura di Jean-Pierre Thibaudat)*, in Id., *Testi 1954-1998*, vol. IV: *L'arte come veicolo* (1984-1998), La Casa Usher, Firenze 2016, p. 140.

<sup>11</sup> «La sua forza è stata quella di restare sempre fedele a se stesso, pur nel vivo movimento della contraddizione» (L. Flaszen, *Se ne è andato*, in *Essere un uomo totale. Autori polacchi su Grotowski*, a cura di J. Degler e G. Ziolkowski, Titivillus, Corazzano 2005, pp. 129-132). A questo proposito, Cfr. M. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano 1987, pp. 77-79

<sup>12</sup> M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 11.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 13.

toria lungo la quale il teatro è *esperienza* di «gnosi»<sup>14</sup>, mezzo per giungere all'*essenza* dell'essere umano.

Dunque, le fasi eterogenee della vita artistica di Grotowski non sono che «anelli»<sup>15</sup> di una «stessa catena»<sup>16</sup>; esse sono giunture di una trama sotterranea che De Marinis, dopo meticolosi lavori di scavi, fa riemergere in superficie per svelarne gli elementi fondanti, nei quali risiede una profonda, incessante attenzione per l'essere umano e per la vita pulsante, sincera, libera. La ricerca di Grotowski, cioè, costituisce un tentativo di scagionare la vita dalle sue forme imposte, per risvegliarne l'essenza, la singolarità. Bisogna, dunque, rompere i limiti della rappresentazione – di sé, del mondo – affinché la scena costituisca un «atto totale»<sup>17</sup>, un atto nel quale l'essere umano appaia nella sua piena «interezza»<sup>18</sup>, nella sua terrena, eppure immortale<sup>19</sup>, «santità»<sup>20</sup>.

## 2. Rappresentare l'irrappresentabile

Il sottotitolo del testo di De Marinis, *Superamento della rappresentazione*, è una chiave di lettura utile a comprendere l'insieme delle tensioni grotowskiane. Il primo saggio di De Marinis è dedicato ad *Akropolis* (1962), spettacolo inaugurale della stagione del Teatro povero, definito dallo studioso italiano un vero e proprio «capolavoro»<sup>21</sup> registico.

In quest'opera Grotowski sfida i confini della rappresentazione, si chiede, cioè, cosa, effettivamente, si possa rappresentare. Nello specifico, egli si pone il problema della *rappresentabilità* di Auschwitz, misurandosi con l'indicibilità e l'irrappresentabilità della Shoah. La scena è concepita come «parafrasi poetica di un campo di sterminio»<sup>22</sup>, dove «l'interpretazione letterale e la metafora si intrecciano e si sovrappongono come in un sogno ad occhi aperti»<sup>23</sup>. I personaggi sono i prigionieri del campo nell'atto di costruire il forno crematorio che li ucciderà alla fine dello spettacolo; scompaiono, infatti, dopo

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>18</sup> J. Grotowski, *Teatro e rituale*, in J. Grotowski e L. Flaszen, *Il Teatr Laboratorium 1959-1969*, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 2001, pp. 146-147.

<sup>19</sup> Cfr. J. Grotowski, *I cocchi di mamma. Dal nostro corrispondente a Parigi*, in Id., *La possibilità del teatro*, La Casa Usher, Lucca 2014, p. 126.

<sup>20</sup> Questo termine è usato come «metafora che serve a definire una persona che, grazie alla sua arte, sale sul rogo e si offre in sacrificio» (J. Grotowski, *Il Nuovo Testamento del teatro*, in Id., *Per un teatro povero*, cit., p. 52). Sia detto per inciso, questa immagine riprende letteralmente quella che chiude il saggio *Il teatro e la cultura* raccolto in A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 2000.

<sup>21</sup> M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 29.

<sup>22</sup> L. Flaszen, *Akropolis: adattamento del testo*, in J. Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., p. 75.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

una straziante quanto liberatoria processione al centro della scena, mentre una voce neutra annuncia la loro dipartita: «Se ne sono andati e il fumo si leva in volute»<sup>24</sup>.

De Marinis osserva che gli attori, preparati anche attraverso specifici esercizi facciali, appaiono in scena spossessati di qualità umane, sono «relitti umani»<sup>25</sup> caratterizzati dall'«attonita, pietrificata fissità»<sup>26</sup> dei «morti viventi»<sup>27</sup>. Essi risultano, così, spersonalizzati: eliminato ogni tratto individuale, «raffigurano l'immagine tipo della specie»<sup>28</sup>, incarnando l'essere umano neutro, al contempo singolo e molteplice. Quella che compongono è una sinfonia infernale di gesti e movimenti meticolosamente eseguiti, «quasi stilizzati eppure straordinariamente vivi»<sup>29</sup>, accompagnati da suoni che spaziano da canti a grugniti, dal farfugliare bambinesco a declamazioni di versi, a dialetti, a melodie popolari. Durante la processione conclusiva, nella quale la folla dei prigionieri crede di procedere verso la salvezza, si intona un canto gioioso, assurdamente «pieno di speranza»<sup>30</sup>. È in questo momento che, afferma Zbigniew Osinski, citato da De Marinis, la struttura della *pièce* si realizza in «un'azione spontanea, una corrente viva di reazioni di quella collettività umana»<sup>31</sup> spinta ai suoi limiti, libera ora dalla prigionia e dalla vita stessa.

Così, Grotowski fa «risorgere»<sup>32</sup> Auschwitz nello spazio del teatro. Per farlo, De Marinis sottolinea come venga ricercata la massima «perfezione formale»<sup>33</sup>, la misura di ogni elemento dell'esperienza scenica, dal lavoro degli interpreti al vissuto degli spettatori. Questi ultimi sono disposti in maniera tale da essere in mezzo alla scena, eppure, da questa, nettamente separati: il maestro polacco costruisce, tra attori e spettatori, una barriera «insuperabile che divide i morti dai vivi»<sup>34</sup>. Si crea una situazione paradossale: nonostante ci sia vicinanza fisica fra i due gruppi, è esclusa ogni possibilità di relazione. Da una parte, ci sono gli interpreti-prigionieri, iniziati ad un'esperienza estrema; dall'altra, siedono gli spettatori-testimoni, rimasti nella vita quotidiana. Spiega Ludwik Flaszen, citato da De Marinis, che «la separazione e la vicinanza»<sup>35</sup> tra spettatori e attori crea «l'impressione che i morti siano

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>25</sup> M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 32.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> L. Flaszen, *Akropolis: adattamento del testo*, cit., p. 90.

<sup>29</sup> M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 33.

<sup>30</sup> J. Grotowski, *Intervista di Marianne Abbrne (Pontedera 1992)*, in *Grotowski posdomani*, in «Teatro e Storia», 20-21, 1998-1999, p. 434.

<sup>31</sup> Z. Osinski, *Jerzy Grotowski e il suo laboratorio. Dagli spettacoli a L'arte come veicolo*, Bulzoni, Roma 2011, p. 151.

<sup>32</sup> P. Brook, *Avec Grotowski*, Actes Sud, Arles 2009, p. 29.

<sup>33</sup> M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 34.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>35</sup> L. Flaszen, *Akropolis: adattamento del testo*, cit., p. 75.

generati da un sogno dei vivi»<sup>36</sup>. Esiste, infatti, una *giusta distanza* che il teatro come evento ed esperienza di per sé impone, una distanza che colloca l'altro «in un orizzonte e in una profondità»<sup>37</sup>, anziché schiacciarlo nella «vicinanza assolutizzante della pornografia»<sup>38</sup> del dolore, nella «vittimizzazione assolutizzante»<sup>39</sup>, volta all'appiattimento delle reazioni su un consenso generale e sterile<sup>40</sup>. Sembrerebbe concordare, con questo, Grotowski, il quale, al culmine del successo di *Akropolis*, afferma: «non volevamo avere una rappresentazione stereotipata, con malvagi agenti delle SS e nobili prigionieri. [...] Cercavamo qualcos'altro»<sup>41</sup>.

A strutturare questo *altro* è, con le parole di De Marinis, una «dialettica di apoteosi e derisione»<sup>42</sup>, dove la sublimazione del male si alterna a una «causticità grottesca»<sup>43</sup>, a fantasticherie dal tono ironico. Ed è proprio l'unione di tragico e grottesco che fornisce a Grotowski gli strumenti per costruire un nuovo mito e vincere la sfida della rappresentabilità di Auschwitz. Il maestro polacco pone l'evento atroce nella dimensione del rituale, trasformandolo così in un'esperienza di rappresentazione collettiva che, attraverso la messa in scena delle medesime tonalità di affetti e relazioni che costituiscono la vita nei campi, possa generare nuovi testimoni. Così, in *Akropolis*, scrive De Marinis, «anche i testimoni integrali di Primo Levi, muti per definizione, avevano ritrovato la voce, rendendoci [...] partecipi, per il tempo dello spettacolo, di tutto l'orrore dell'inspiegabile e dell'indicibile»<sup>44</sup>.

### 3. *La menzogna è intollerabile*

Dopo aver mostrato l'articolazione del problema della rappresentazione in *Akropolis*, De Marinis volge lo sguardo a *Il principe costante* (1965) e *Apocalypsis cum figuris* (1969) analizzando il rapporto tra archetipo, personaggio e attore, sempre alla luce della questione del *superamento della rappresentazione*. De Marinis suggerisce che, in Grotowski, il termine *superamento* esprime un dinamismo mai definitivo: non si oltrepassa la rappresentazione una volta per tutte, ma, al contrario, occorre concepire una tensione verso il superamento come una pra-

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 76.

<sup>37</sup> A. Pontremoli, *Se tutti i teatri chiudessero*, Mimesis Journal [Online], 9, 2 | 2020, Messo online il 26 gennaio 2021, consultato il 17 marzo 2024. URL: <http://journals.openedition.org/mimesis/2100>; DOI: <https://doi.org/10.4000/mimesis.2100>.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Cfr. O. Neveux, *Politiques du spectateur*, La Découverte, Parigi 2013, pp. 61-75.

<sup>40</sup> Cfr. J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, DeriveApprodi, Roma 2022, p. 58.

<sup>41</sup> Cfr. J. Kuminega, *Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984*, La Casa Usher, Firenze 1989, p. 54.

<sup>42</sup> M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 30.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 36.

tica da mettere in atto ogni volta che si calca la scena<sup>45</sup>. A dover operare questo superamento, a dover “smettere di fingere”<sup>46</sup>, sono, *in primis*, gli attori.

Per il maestro polacco, la chiave della recitazione non si trova nella relazione attore-personaggio, bensì nell'*archetipo*, termine che indica una relazione triadica tra attore, personaggio e mito. Si tratta di un rapporto particolare: nei testi, l'attore deve trovare gli archetipi da incarnare, stabilendo così un rapporto con i miti di cui la scena si nutre<sup>47</sup>. Le opere teatrali e letterarie, infatti, danno vita a personaggi che sono «entità mitiche»<sup>48</sup>.

Gli attori di Grotowski sono, scrive letteralmente De Marinis, «*archetipi incarnati*»<sup>49</sup> e i personaggi “spazi vitali” entro cui trasformarsi, dei “raggi di luce” in cui diventa possibile «smettere di recitare»<sup>50</sup>. Occorre liberarsi della «maschera di tutti i giorni»<sup>51</sup>, scarnificare l'«io appreso»<sup>52</sup>, frutto di quei dettami sociologici e culturali che costringono l'individuo entro una forma imposta, nella quale egli diviene “soggetto”<sup>53</sup>. Ciò affinché si saggi la propria «essenza»<sup>54</sup>, ovvero quel nucleo «originario»<sup>55</sup>, insondabile nella vita quotidiana, che non ha nulla di «sociologico»<sup>56</sup>. Questa sfera, infatti, cela l'autentica singolarità di ogni essere umano, la “nuda vita”<sup>57</sup>, prima che questa venga plasmata e costretta da istanze culturali, sociali, politiche. De Marinis rimarca come per Grotowski l'essenza sia importante perché, nonostante sembri «poca cosa, [...] è nostra»<sup>58</sup>. Recitare, dunque, implica imparare le fattezze della propria singolarità e, allo stesso tempo, *disimparare* ciò che, nel sé, è prodotto dall'educazione.

<sup>45</sup> M. De Marinis, *Oltre la rappresentazione, Ateatro*, Milano 9 maggio 2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PypY96lg2cg>, ultima consultazione 18 marzo 2024.

<sup>46</sup> «Il compito dell'attore è fondamentalmente quello di apprendere ad agire [...] *realmente* invece di *fingere* di agire» (M. De Marinis, *In cerca dell'attore: un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000, p. 188).

<sup>47</sup> Cfr. M. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, cit., pp. 83-88.

<sup>48</sup> M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 45.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> J. Grotowski, *Holiday (Swieto). The Day that is Holy*, in R. Schechner e L. Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, New York 1997, p. 219.

<sup>51</sup> J. Grotowski, *Il Nuovo Testamento del teatro*, in Id., *Per un teatro povero*, cit., p. 55.

<sup>52</sup> M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 134.

<sup>53</sup> Si fa riferimento al pensiero di Michel Foucault sui processi di soggettivazione, secondo cui la nascita del soggetto ha sempre a che fare con l'assoggettamento da parte del sistema dei poteri e dei saperi dominante. (Cfr. S. Luce, *Fuori di sé. Poteri e soggettivazioni in Michel Foucault*, Mimesis, Milano-Udine 2009).

<sup>54</sup> J. Grotowski, *Il Performer*, in Id., *Testi 1954-1998*, vol. IV: *L'arte come veicolo (1984-1998)*, cit., p. 55.

<sup>55</sup> J. Grotowski, *Teatro delle fonti*, in Id., *Testi 1954-1998*, vol. III: *Oltre il teatro (1970-1984)*, cit., p. 244.

<sup>56</sup> J. Grotowski, *Il Performer*, cit., p. 55.

<sup>57</sup> M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 109.

<sup>58</sup> Cfr. G. Agamben, *Homo sacer*, Quodlibet, Macerata 2018.

<sup>59</sup> J. Grotowski, *Il Performer*, cit., p. 55.

Durante questo processo, «il corpo deve liberarsi da ogni resistenza, deve praticamente cessare di esistere»<sup>59</sup>, tramite esercizi specifici in grado di allenarne la sensibilità e la creatività, affinché si possano immaginare possibilità imprevedute, sconvolgenti, fino alla creazione di un nuovo «corpo insolito»<sup>60</sup>. È per questo che la scena in Grotowski diviene un percorso di conoscenza, una via di «*gnosi*»<sup>61</sup>, un'esperienza di incontro con sé.

Il vertice di queste ricerche che riguardano attore, personaggio e soggettività, spiega De Marinis, si trova negli ultimi due spettacoli del Grotowski regista, ovvero *Il principe costante* (1965) e *Apocalypsis cum figuris* (1969): tra i due spettacoli avviene un passaggio decisivo a proposito del superamento della rappresentazione. Protagonista di entrambi gli spettacoli è Ryszard Cieslak, definito da Ferdinando Taviani «l'attore miracoloso del teatro novecentesco»<sup>62</sup>, paradigma di quell'*attore totale*, dotato di «integrità originaria»<sup>63</sup> e capace di svelarsi «fino ai limiti dell'impossibile»<sup>64</sup>.

Nel *Principe*, Cieslak incarna l'*archetipo* di Cristo e costruisce, con il suo regista, la partitura fisica e vocale della scena, reincarnando una precisa esperienza amorosa accadutagli in adolescenza, su cui, poi, vengono innestati i riferimenti al personaggio protagonista dell'opera (nella quale si racconta una storia di tortura e martirio).

De Marinis analizza profondamente il processo registico sotteso al *Principe*: dopo aver messo a punto questa partitura emersa dalla memoria affettiva dell'attore, Grotowski interviene con un complesso lavoro di montaggio per far sì che l'azione scenica funzioni, ovvero che la narrazione vada a buon fine<sup>65</sup>. Il maestro polacco, infatti, ad un certo punto delle prove, oppone all'improvvisazione del protagonista puntuali indicazioni registiche, arrivando a creare uno spettacolo scandito da appuntamenti fissati. Sebbene il maestro rivendichi la veridicità della partitura di Cieslak, che, in quanto legata ad un vissuto preciso, gli eviterebbe, ad ogni momento della scena, di *recitare*, lo spettacolo risulta essere la perfetta costruzione di un'illusione<sup>66</sup>. Infatti, De Marinis scrive che lo sforzo rigoroso di «montaggio e fissazione»<sup>67</sup> produce una tale precisione nei passaggi scenici che rende implausibile la tesi di Grotowski, secondo cui, nel *Principe*, «tutto è vero,

<sup>59</sup> J. Grotowski, *Il Nuovo Testamento del teatro*, in Id., *Per un teatro povero*, cit., p. 44.

<sup>60</sup> Ha usato questa espressione Eugenio Barba durante la conferenza tenutasi il 16/03/24 al Teatro Menotti di Milano, nel contesto di una rassegna dedicata ai 60 anni dell'Odin Teatret (12-17 marzo 2024).

<sup>61</sup> M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 110.

<sup>62</sup> F. Taviani, *Cieslak promemoria*, in «Teatro e Storia», VI, 1, 1991, pp. 179-201, qui p. 179.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> J. Grotowski, *Teatro e rituale*, cit., pp. 150-151.

<sup>65</sup> M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., pp. 49-54.

<sup>66</sup> Sulla «fondamentale dialettica» teatrale tra il processo organico e il processo artificiale che caratterizzano il lavoro dell'attore, si rimanda a M. De Marinis, *Rifare il corpo. Lavoro su se stessi e ricerca sulle azioni fisiche dentro e fuori del teatro del Novecento*, in «Teatro e Storia», XII, 19, 1997, pp. 161-182, qui pp. 168-169.

<sup>67</sup> M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 54.

tutto è reale»<sup>68</sup>. Afferma, ancora, lo storico del teatro, riferendosi a questa performance di Cieślak: «se la fiamma non si accende una sera dentro di lui, gli schiaffi al viso se li darà ugualmente» – cioè, seguirà la decisa partitura fisica – «ma le gambe, loro, tremeranno lo stesso o no?»<sup>69</sup>; insomma, è davvero possibile assicurare l'autenticità delle emozioni e dei sentimenti ad ogni replica? Dalle parole di De Marinis si potrebbe trarre la seguente conclusione: questo attore, stretto tra le indicazioni registiche, sta in qualche misura recitando, la sua azione si colloca ancora dentro il regime della rappresentazione.

Diversamente, in *Apocalypsis*, Grotowski tenta di non intervenire affatto – o di farlo il meno possibile – sul lavoro di improvvisazione degli attori. A essere centrale, questa volta, è il processo della creazione: non bisogna «soffocare»<sup>70</sup> la *vita autentica* che nasce durante le prove. Si dipana, così, la seguente tensione: un regista meno presente favorisce una maggiore autenticità nel lavoro degli attori, ma, al contempo, rende difficile la tenuta del risultato nel suo insieme. Secondo De Marinis, infatti, lo spettacolo è una sperimentazione «sempre in equilibrio instabile ai bordi del baratro della dissoluzione della forma e della struttura, sempre rischiando di precipitare nell'abisso dell'informe e del caotico, ma senza mai farlo veramente»<sup>71</sup>. L'assenza di montaggio registico fa sì che l'opera si regga *in toto* sul lavoro degli attori, a cui viene richiesta la massima onestà: «se uno solo ricusa l'onestà, sia pure per un istante, tutto crolla»<sup>72</sup>. *Apocalypsis* è per questo «il più difficile»<sup>73</sup> degli spettacoli grotowskiani, fatto che si evince anche dalla poliedrica storia scenica (durata più di dieci anni) della *pièce*, segnata, via via, da sostanziali modifiche sorte con gli attori in scena. Con il passare del tempo, inoltre, si concretizza una graduale «presa di distanza dalla dimensione estetica e teatrale»<sup>74</sup>, nella quale si cerca una progressiva prossimità tra pubblico e scena; scrive Franco Perrelli che, arrivata alla sua terza versione, *Apocalypsis* è «solo un'occasione di contatto [...] tra "l'uomo, ancora un po' spettatore, e l'uomo, ancora un po' attore"»<sup>75</sup>.

Questa porosità di qualsivoglia confine estetico porta la *pièce* in un orizzonte che supera la rappresentazione<sup>76</sup>: tutto avviene *hic et nunc*, nell'azione irripetibile; non ci sono costumi, la luce è naturale o adattata con qualche candela. Vi si può trovare un inveramento del Teatro povero grotowskiano, che fa a meno di tutto tranne che di attori e spettatori.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>72</sup> J. Grotowski, *Sulla genesi di Apocalypsis*, in Id., *Testi 1954-1998*, vol. II: *Il teatro povero*, cit., p. 225.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> J. Kuminega, *Jerzy Grotowski: La ricerca nel teatro e dopo il teatro 1959-1984*, cit., pp. 77-79.

<sup>75</sup> F. Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba*, Editori Laterza, Roma-Bari 2007, p. 141. La citazione interna al testo di Perrelli è di R. Cieślak, in T. Burzynski, Z. Osinski, *Le Laboratoire de Grotowski*, Editions Interpress, Varsovie 1979, p. 106.

<sup>76</sup> Cfr. M. De Marinis, *Ripensare il Novecento teatrale*, Bulzoni Editore, Roma 2018, pp. 47-32.

#### 4. *Umanità santa*

Una volta lasciato, con *Apocalypsis*, il «teatro degli spettacoli»<sup>77</sup>, Grotowski inaugura una stagione di “soggiorni antropologici” che spaziano dall’India alle Americhe<sup>78</sup>: a questa stagione De Marinis dedica il terzo saggio del volume qui preso in esame. Tali esperienze extra-teatrali arricchiscono, in un “tripudio sincretista”, l’arsenale grotowskiano di tecniche spirituali e performative. A farsi sua patria, suo «*Heimat*»<sup>79</sup>, è ora la sua stessa ricerca. La rottura della rappresentazione, la fine della forma spettacolo, coincide con una concentrazione radicale sull’essenza dell’essere umano.

In particolare, De Marinis parla di una «doppia scoperta dell’America»<sup>80</sup> da parte di Grotowski: la prima che avviene intorno al 1970 e la seconda intorno al 1976. Nel 1970 intraprende una serie di viaggi *on the road* negli Stati Uniti e viene a contatto con le culture indoamericane da cui apprende tecniche di condizionamento percettivo<sup>81</sup>. Centrale è poi l’incontro avvenuto nel 1976 con Maud Robart<sup>82</sup>, artista-pedagoga haitiana, che insegna a Grotowski il complesso di pratiche performative proprie della sua tradizione culturale (danze rituali, canti vibratorii, il vudù). Queste pratiche divengono in maniera stabile strumenti di lavoro del maestro polacco, parte fondamentale «delle sue fonti»<sup>83</sup>; la collaborazione con Robart continua per quindici anni e Grotowski sviluppa e trasmette quanto da lei appreso per tutta la vita<sup>84</sup>.

Comincia, dunque, più propriamente a partire dal 1985, il periodo denominato *Arte come Veicolo*, nel quale diviene centrale la ricerca sul sé. Infatti, sebbene qui «la nozione di lavoro dell’attore su se stesso»<sup>85</sup> sia portata all’estremo, gli eventuali esiti performativi sono considerati da Grotowski «ricadute secondarie»<sup>86</sup> dell’attività di ricerca, il cui motivo nodale è «l’interesse per l’essere umano, negli altri e in me stesso»<sup>87</sup>. Tuttavia, De Marinis specifica che non si tratta dell’essere umano

<sup>77</sup> M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 71. Cfr. M. De Marinis, *Verso un teatro necessario. Dall’avanguardia al teatro di base*, in Id., *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, cit., § 3.

<sup>78</sup> Il tema del viaggio appartiene a Grotowski fin dalla gioventù. Tuttavia, non si conoscono i tempi e i luoghi di tutti i suoi viaggi e non è sempre facile ricostruirne gli effetti in termini di influenze e contaminazioni (Cfr. M. De Marinis, *Ripensare il Novecento teatrale*, cit., pp. 173-174).

<sup>79</sup> M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 69.

<sup>80</sup> *Ivi*, pp. 69-101.

<sup>81</sup> *Ivi*, pp. 79-91.

<sup>82</sup> De Marinis tratta in maniera più approfondita il rapporto Grotowski-Robart nel saggio *Maud Robart allieva-maestra. La collaborazione con Grotowski*, in Id., *Ripensare il Novecento teatrale*, cit., pp. 189-211.

<sup>83</sup> M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 97. La dicitura *Teatro delle fonti* è varata ufficialmente nel 1978 (*Ivi*, p. 95).

<sup>84</sup> Cfr. De Marinis, *Il teatro dell’altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La Casa Usher, Firenze 2011, pp. 139-165 e pp. 183-200.

<sup>85</sup> M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 62.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>87</sup> J. Grotowski, *Intervista di Marianne Ahrne (Pontedera 1992)*, cit., p. 430.

«qualunque, quotidiano, diviso e unidimensionale»<sup>88</sup>, ma al contrario del «“viventente”, l’“uomo divino”, l’“uomo interiore”, l’“uomo trasparente” [...], “totale”»<sup>89</sup>.

A questi temi è dedicato il saggio successivo dello studioso italiano, che si interroga sulla nozione di teatro come gnosi e sulla relazione stratificata di Grotowski con la sfera spirituale. Nella fase dell’*Arte come veicolo* il maestro polacco cerca di instillare, nei suoi *performer*, un percorso “verticale” di conoscenza, affinché essi giungano ad uno stato di intima vicinanza, di profonda consapevolezza (*awareness*), di radicale connessione con il mondo (*higher connection*). Si lavora sul corpo, sulla memoria, si intonano canti e si imparano danze al fine di forgiare un essere umano integro, “santo”.

Si tratta di fenomeni di «ordine energetico»<sup>90</sup>: si mira a risvegliare nelle persone l’intensità della vita, affinché questa sia autentica, “vivente”; verticalità, infatti, non significa trascendenza, ma «passare da un livello quotidiano a un livello energetico più sottile»<sup>91</sup>, a una diversa qualità di presenza. È questo «un passaggio di stato che si attua nella dimensione della vita conosciuta e che può essere definito come superamento dei limiti dell’individualità»<sup>92</sup>. Antonio Attisani suggerisce che questo processo consiste in una profonda connessione tra mondo interiore ed esteriore, nella quale diventa possibile «ri-conoscersi in quanto particella del flusso della vita»<sup>93</sup>. Così, l’*atto totale* diviene, in questa fase “fuori dal teatro”, una forma di «partecipazione creativa alla realtà umana»<sup>94</sup> che frantuma il soggetto, fondando un coinvolgimento nuovo e radicale nella comunità degli abitanti del mondo. De Marinis afferma che questo è, in Grotowski, spia «di una sensibilità ecologica molto precoce»<sup>95</sup>, radice di un «umanesimo non antropocentrico»<sup>96</sup>.

Per quanto si possa dire che questa ricerca abbia un carattere “iniziatico”, De Marinis, d’accordo con Taviani, specifica che la «novità culturale»<sup>97</sup> portata da Grotowski è quella di prendere dal teatro «l’impalcatura ambientale e concettuale che normalmente, [...] l’esoterismo iniziatico ha preso dalle religioni»<sup>98</sup>. La ricerca del maestro, scrive De Marinis, rimane, comunque, «areligiosa»<sup>99</sup>, pur essendo pregna di «senso del sacro»<sup>100</sup>. La pratica dell’«(auto)trascendenza»<sup>101</sup>, che trova

<sup>88</sup> M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 108.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> J. Grotowski, *Testo senza titolo*, in Id., *Testi 1954-1998*, vol. IV: *L’arte come veicolo (1984-1998)*, cit., pp. 158-159.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> A. Attisani, *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell’arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Medusa, Milano 2006, p. 158.

<sup>94</sup> J. Grotowski, *Impressioni dalla Svizzera*, in Id., *La possibilità del teatro*, cit., p. 121.

<sup>95</sup> M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 118.

<sup>96</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>97</sup> F. Taviani, *Commento a “Il Performer”*, in «Teatro e Storia», III, 2, 1988, pp. 259-272, qui p. 272.

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 271.

<sup>99</sup> M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 113.

<sup>100</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

il suo fondamento in tale «santità laica»<sup>102</sup> (o «religiosità laica»<sup>103</sup>) non costituisce una forma di chiusura in se stessi o di evasione in altre dimensioni, ma è seme per una diversa coesistenza in *questo* spazio e in *questo* tempo.

##### 5. Conclusione. Dalla quattordicesima fila

*Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione* di Marco De Marinis è un'opera che permette, a chi è arrivato dopo, di sedersi in una virtuale quattordicesima fila ed essere un nuovo *testimone* degli "scandali" e dei "segreti"<sup>104</sup> del maestro polacco.

De Marinis svela una *linea unitaria* che caratterizza il percorso di Grotowski, una via che mira alla rinascita dell'essere umano "totale", libero dalle trame dei processi di soggettivazione e capace di viverci in una forma dinamica, in sintonia con la singolarità della propria apparizione. La pratica teatrale, così come quella artistica in generale, senza questa intenzione, non ha alcun senso: l'arte deve essere un *veicolo* che conduce chi la frequenta a un'umanità nuova, consapevole, luminosa.

È in questi termini che si può comprendere lo sforzo del maestro polacco oltre la rappresentazione, dettagliatamente ricostruito da De Marinis. Il teatro è un mezzo per vincere le imposizioni della società, non per rappresentarle. È una forza che deve servire a smascherare strutture e sovrastrutture e a svelarne la natura posticcia, nella ricerca incessante dell'essenza. Come insegna il motto di Pulcinella, infatti, *laddove c'è distruzione, c'è una via di fuga*<sup>105</sup>. Fuga, in questo caso, dalla forma imposta del soggetto, verso maschere e possibilità tanto inedite quanto intimamente proprie. Questa arte *destruens* deve tendere oltre la rappresentazione ed essere tessuto vivo, pulsante, arcaudamente crudele; una scena, cioè, che sia propiziatoria di «una nuova sensibilità e di una nuova consapevolezza»<sup>106</sup>, intesa come «libertà totale e affrancamento da ogni condizionamento»<sup>107</sup>, verso «essenze e verità profonde»<sup>108</sup> che superino le apparenze della vita quotidiana.

Diviene chiaro, grazie a De Marinis, il ruolo chiave che Grotowski occupa nella storia del teatro del Novecento, che trascende la specificità della disciplina e si carica di consistenza e pregnanza storica, politica, sociale e umana. Il maestro raccoglie il gesto puntuale del teatro e lo scaglia nelle sollecitudini del presente, ponendo domande inquietanti e dando risposte che non sono soluzioni, ma stimoli e provocazioni, risposte generatrici di nuove vitalità, di nuovi possibili per chi recita e per chi partecipa.

<sup>102</sup> *Ibidem.*

<sup>103</sup> M. De Marinis, *Ripensare il Novecento teatrale*, cit., p. 179.

<sup>104</sup> M. De Marinis, *Il teatrologo, lo spettatore e le 'performing arts': la sfida di Grotowski e del Workcenter*, cit., p. 85.

<sup>105</sup> Cfr. G. Agamben, *Pulcinella ovvero divertimento per li ragazzi*, nottetempo, Roma 2016.

<sup>106</sup> M. De Marinis, *Capire il teatro*, La Casa Usher, Firenze 1988, p. 197.

<sup>107</sup> *Ibidem.*

<sup>108</sup> *Ibidem.*



# In arte Jia Ruskaja: zone d'ombra e nuovi cantieri di ricerca

Giulia Taddeo  
(Università degli Studi di Genova)  
giulia.taddeo@unige.it

Articolo sottoposto a *double blind* peer review

Title: Jia Ruskaja: blind spots and new lines of research

Abstract: The essay analyses two recent volumes on Russian born dancer Jia Ruskaja, who lived and worked in Italy from the 1920s until her death, in 1970: Gianluca Bocchino's *Jia Ruskaja. La dea danzante* and Flavia Pappacena's *Jia Ruskaja. Dalla danza libera espressiva alla creazione dell'Accademia Nazionale di Danza*. Through the comparison between these publications, the paper aims at reflecting on the most controversial aspects of Ruskaja's life and work: her training as a dancer, her role in Italian society as an artist and dance teacher, her ties with the political power, both during the fascist period and after the World War II.

Keywords: Jia Ruskaja, Fascism, Personal archives, Biography, Oral History

Negli studi sulla storia della danza italiana, una figura come quella di Jia Ruskaja (nome d'arte di Evgenija Fëdorovna Borisenko, Kerč', Crimea 1902-Roma, 1970), fondatrice e direttrice per un trentennio della prima scuola statale consacrata all'arte coreica, ossia l'attuale Accademia Nazionale di Danza (AND), assume di per sé una rilevanza considerevole.

La centralità conquistata da Ruskaja a livello istituzionale, frutto di una tenacia e di una sapienza diplomatica esercitate senza posa per almeno cinquant'anni, si intreccia al mistero che avvolge le sue origini tartare, al fascino maliardo con cui riuscì a stregare, giovanissima danzatrice moderna e attrice, l'Italia degli anni Venti, fino alle polemiche che costellarono ogni suo traguardo: dalla co-direzione della Scuola di Ballo del Teatro alla Scala all'inizio degli anni Trenta, per la quale non avrebbe posseduto un'adeguata preparazione coreutica, ai presunti privilegi accumulati nel tempo all'interno dell'AND, luogo protetto in cui difendere e trasmettere una poetica e un metodo di analisi del movimento propri, conosciuti con il nome di Orchestica.

Una figura così spinosa che, al netto degli affondi su particolari aspetti del suo percorso professionale, sono a lungo mancate ricognizioni sistematiche e, soprattutto, costruite su un'adeguata base documentaria. A simili carenze si pon-

gono l'obiettivo di sopperire due studi, diversi per impostazione e approccio, pubblicati nel 2023: *Jia Ruskaja. La dea danzante* di Gianluca Bocchino (edito per Neoclassica, Roma) e *Jia Ruskaja. Dalla danza libera espressiva alla creazione dell'Accademia Nazionale di Danza*, di Flavia Pappacena (uscito per l'editore romano Gremese)<sup>1</sup>.

Il volume di Bocchino, archivista presso la Biblioteca dell'AND, è pubblicato dalla Fondazione dell'Accademia Nazionale di Danza nell'ambito di un progetto finanziato dal Fondo Unico dello Spettacolo-Ministero della Cultura. In questo quadro produttivo, si comprende bene la scelta di fondo condotta dall'autore, che privilegia la valorizzazione del Fondo Ruskaja, dal quale proviene la ricchissima mole di documenti su cui è costruita l'argomentazione. Bocchino, infatti, confeziona una dettagliata biografia umana e professionale di Jia Ruskaja, scegliendo, ogniqualevolta se ne presenti l'opportunità, di offrire al lettore ampi stralci (se non la versione integrale) dei documenti esaminati, dispiegando un variegato ventaglio di fonti: documenti personali (dal passaporto all'atto di morte), corrispondenza, rassegna stampa e materiali promozionali, programmi di sala, materiali di lavoro, regolamenti dell'AND. A ciò si aggiunge una densa documentazione fotografica, che copre tutto il periodo dagli anni Venti agli anni Settanta, nonché un'appendice, dove spicca una minuziosa cronologia degli spettacoli ai quali Jia Ruskaja ha preso parte, come danzatrice e/o come coreografa, a partire dagli anni Venti: questo apparato, realizzato incrociando le informazioni dei programmi di sala con quelle desunte dalla stampa, tiene conto non solo dei debutti ma anche delle repliche, indicando per ogni rappresentazione il programma dettagliato e gli interpreti coinvolti. Segue un elenco delle coreografie, degli scritti e la trascrizione delle testimonianze di alcune delle allieve di Ruskaja.

Assai più articolata si presenta la struttura del volume di Flavia Pappacena, figura centrale nel campo degli studi sulla danza in Italia, punto di riferimento nelle ricerche sulla danza del Settecento e dell'Ottocento, nonché allieva della stessa Ruskaja e, dal 1974 al 2012, docente di Teoria della Danza ed Estetica della Danza presso l'AND. La trattazione si sviluppa in due sezioni principali. La prima, che copre circa la metà del volume, è firmata da Pappacena e si concentra sugli aspetti salienti della parabola professionale di Ruskaja: le qualità dell'interprete, la poetica coreografica, il progetto didattico, la proposta di una teoria e scrittura della danza. La seconda parte, invece, accoglie la voce di altre studiose, chiamate a riflettere sui temi della capacità progettuale e dell'eredità della russa: Roberta Albano, Nika Tomasevic, Grazia Grosso, Elena Viti. Le appendici si compongono di una Cronologia delle coreografie (per ogni titolo è indicato anno e luogo di rappresentazione) e di un'interessante panoramica dei soggetti delle coreografie ideate dal 1934 al 1948.

Al libro cartaceo, però, si aggiunge una sezione online, accessibile tramite QR-code, che in realtà costituisce una sorta di secondo tomo: in questo caso l'intento è

<sup>1</sup> Per il complesso degli studi su Ruskaja, si rimanda alle ricche bibliografie offerte dai volumi qui in esame.

indagare l'eredità di Ruskaja, recita il titolo, *dagli anni Settanta agli anni Dieci del XXI secolo*. Il tomo online intreccia veri e propri saggi con alcune raccolte di materiali, vale a dire le spigolature riportate nei *Numeri Unici* pubblicati dall'AND dal 1956 al 1965 e, a cura di Valerio Basciano, il testo del Decreto Ministeriale del 30 settembre 2009 n. 35, che, facendo seguito all'inclusione dell'AND nel quadro dell'Alta formazione artistica, musicale e coreutica (AFAM), stabiliva i settori artistico-disciplinari, con le relative declaratorie e campi disciplinari di competenza della stessa AND.

L'ampia operazione di ricerca guidata da Flavia Pappacena poggia però su bacini documentari diversi rispetto al libro di Bocchino: come dichiarato più volte nel testo, in tempi recenti il Fondo Ruskaja sarebbe risultato di difficile consultazione, tanto che, nella bibliografia conclusiva, si indica come esso sia stato visionato negli anni Novanta e nessun documento ivi custodito è direttamente citato nel testo. In questo caso, gli archivi di riferimento sono quelli delle allieve di Ruskaja, poi docenti e in qualche caso direttrici dell'AND (Lia Calizza, Flavia Pappacena, Giuliana Penzi, Elena Viti), cui si aggiungono, specie per la componente iconografica: l'Archivio fotografico Angelo Maltese/AFI Siracusa, l'Archivio Fondazione INDA-Istituto Nazionale Dramma Antico, l'Archivio Storico Indire-Istituto Nazionale Documentazione Innovazione Ricerca Educativa e l'Archivio storico Istituto Luce. Dalla Bibliothèque Nationale de France viene invece la consultazione del *Dossier biographique* dedicato a Ruskaja. In conclusione a una bibliografia che esplicita soprattutto fonti secondarie, si riporta l'elenco dei testimoni e le date (o i periodi) in cui sono stati intervistati.

Comparando la trattazione di Gianluca Bocchino con quella di Flavia Pappacena (e degli studiosi che con lei hanno collaborato), sembrano aprirsi nuove piste di ricerca: da una parte, rispetto ai nodi ancora da sciogliere circa il ruolo di Ruskaja nell'arte, nelle istituzioni e nella società (soprattutto) italiana; dall'altra parte, a proposito dei nuovi cantieri di ricerca che queste recenti pubblicazioni lasciano intravedere.

Nelle pagine che seguono cercheremo di indicare entrambi questi percorsi, concentrando l'attenzione solo sul percorso di Ruskaja e non, dunque, sulle vicende dell'AND all'indomani della sua morte.

### 1. *Il nodo della formazione*

Se vi è un tratto caratteristico nella figura di Ruskaja, e nelle narrazioni che sul suo conto sono state costruite, questo è il mistero. Mistero attorno alla data di nascita, alle origini, alla formazione, alla fuga dalla Crimea, che, figlia di un ufficiale dell'esercito zarista, abbandona all'indomani della Rivoluzione d'Ottobre, alla vita privata. Rispetto all'indagine storiografica, però, il tema della formazione come danzatrice si rivela quello più intricato e stringente: Ruskaja è stata continuamente accusata di non possedere un'adeguata preparazione coreutica e, pertanto, di non poter ricoprire il prestigioso ruolo di direttrice dell'AND.

Le informazioni contenute nei volumi di Bocchino e Pappacena, benché precise, lasciano ancora aperte delle possibilità di ricerca, che, purtroppo, l'attuale conflitto russo-ucraino rende impossibili da praticare: si apprende infatti che, per un settennio, la giovane Ruskaja frequenta l'Istituto Kušnikov di Kerč', dove, accanto a materie scientifiche e letterarie, trovavano spazio anche la ginnastica e la danza. Uno studio su questa scuola e sul suo ordinamento didattico dissiperebbe i dubbi sugli anni fondamentali in cui, adolescente, Ruskaja si avvicina alle arti del movimento. Anche rispetto all'arrivo in Europa, nel 1920, rimangono forse alcune strade da percorrere: dalle fonti attualmente disponibili – costituite prevalentemente dalle dichiarazioni della stessa Ruskaja – comprendiamo che la giovane, dopo il matrimonio in Inghilterra con l'ufficiale dell'esercito inglese Daniel Douglas Pole Evans, si sarebbe presto spostata a Ginevra per tentare gli studi in Medicina e, poi, in Germania, spinta dal desiderio di fare cinema. È forse possibile che gli archivi di questi Paesi custodiscano traccia del passaggio di Ruskaja, la quale nei suoi primi mesi europei non sembrerebbe interessata all'arte della danza. L'avvicinamento a Tersicore, come si sa, giunge con l'arrivo in Italia e l'incontro con Anton Giulio Bragaglia, vulcanico paladino delle avanguardie artistiche nella Roma degli anni Venti e futuro direttore del Teatro Sperimentale degli Indipendenti (1923-1936), il quale, ricorda Pappacena, «intrecciò con la giovane una intensa relazione sentimentale e intellettuale mirata alla costruzione di un personaggio nello stile degli Indipendenti, a cui Bragaglia attribuì uno pseudonimo che la distinguerà da subito come unica»<sup>2</sup>. «Attraverso Bragaglia» afferma Bocchino «Ruskaja viene introdotta nel mondo culturale capitolino, nutrendosi di teatro, musica, letteratura e nuove idee. Le primissime testimonianze documentali ci portano al maggio del 1921 presso la Casa d'Arte Bragaglia in via dei Condotti a Roma, dove Ruskaja si esibisce in danze ucraine»<sup>3</sup>. Queste primissime esibizioni, evidentemente incentrate su danze di carattere, si protraggono per buona parte del 1921, mentre il debutto di Ruskaja come danzatrice moderna presso il Teatro degli Indipendenti avviene l'8 gennaio del 1923. Cosa succede in questo lasso di tempo? Si tratta di un momento estremamente delicato rispetto alla trasformazione di Ruskaja in danzatrice: agli Indipendenti, infatti, la giovane si esibirà in un ampio ventaglio di ruoli (benché predomineranno quelli da *femme fatale*) e, secondo Pappacena, in assoli prevalentemente improvvisati<sup>4</sup>. In questo quadro, allora, il 1922 diventa un anno strategico da indagare: è possibile che la giovane fosse accanto a Bragaglia e, forse, l'enorme Fondo Anton Giulio Bragaglia custodito presso la Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma (pure consultato da Bocchino), potrà rivelare ancora qualche altra informazione in tal senso, così come una ricognizione capillare delle attività degli artisti legati alla Casa d'Arte Bragaglia.

<sup>2</sup> F. Pappacena, *Jia Ruskaja. Dalla danza libera espressiva alla creazione dell'Accademia Nazionale di Danza*, Gremese, Roma 2023, p. 21.

<sup>3</sup> G. Bocchino, *Jia Ruskaja. La dea danzante*, Neoclassica, Roma 2023, p. 34.

<sup>4</sup> F. Pappacena, *Jia Ruskaja. Dalla danza libera espressiva alla creazione dell'Accademia Nazionale di Danza*, cit., p. 62.

Alla luce di quanto osservato fin qui, è anche evidente come, nel caso di Ruskaja, la formazione non possa risolversi in un periodo circoscritto, ma finisca per espandersi almeno su tutto il suo primo quinquennio di lavoro in Italia, intrecciandosi con la questione dei luoghi frequentati e delle influenze ricevute. In questo senso, il riferimento al cenacolo torinese di Riccardo e Cesarina Gualino, cui fa solo rapidi accenni Pappacena, diventa un altro snodo nevralgico, meritevole di ulteriori approfondimenti archivistici, nonché di un dialogo serrato con gli studi già esistenti<sup>5</sup>. Torino, dove Ruskaja si trova già nel 1924, può rappresentare uno dei luoghi in cui, benché mediata, la nostra artista è entrata in contatto con la lezione di Isadora Duncan e con gli altri artisti della cerchia dei Gualino: si pensi almeno ai coniugi Sacharov, che Ruskaja coinvolgerà nelle attività dell'Accademia<sup>6</sup> e che si distinsero per la ricercatezza visiva delle rappresentazioni, in cui, come sarà poi per la russa, un ruolo centrale è dato dal costume e dalla capacità di evocare, nel complesso dell'allestimento, precise atmosfere sceniche. Sempre da Torino, potrebbe essere giunta l'influenza di Émile Jaques-Dalcroze e quella della ginnastica di Hébert.

Una rete ricchissima, ma bisognosa di una mappatura precisa che incroci le date, i passaggi, i contatti possibili e che aiuti a contestualizzare quel «sostanziale mutamento di prospettiva»<sup>7</sup> indicato da Pappacena nella produzione artistica ruskajana: dalle prime esperienze coreiche presso il teatro di Bragaglia, alle *danze classiche* (composizioni corali dal soggetto anche assai vario, benché con una propensione per atteggiamenti, forme e stilemi grecizzanti), fino alla formulazione dell'Orchestra, rispetto alla quale il riferimento a Dalcroze sembrerebbe determinante, se non altro per l'integrazione danza-musica e per l'impostazione delle lezioni di propedeutica alla danza.

Un aspetto da non sottovalutare, sempre in termini di formazione, riguarda poi il cinema, che, forse, fu il primo ambito nel quale Ruskaja cercò di cimentarsi e che rimase presente almeno fino ai primi anni Trenta, quando, apprendiamo da Bocchino, continuano ad arrivarle proposte di ingaggio come attrice, dopo la partecipazione a *Giuditta e Oloferne* di Baldassarre Negroni nel 1928. In questo senso sono preziose le pagine del volume di Bocchino che raccontano l'estrema incertezza lavorativa in cui versa Ruskaja nel momento in cui sceglie di allontanarsi dalla cerchia bragagliana, già nell'autunno del 1923: uno snodo biografico dal quale emerge come Ruskaja non avesse ancora scelto la danza in maniera esclusiva e, anzi, tentasse di costruirsi un profilo eclettico, a metà fra teatro e grande schermo. Viene allora da chiedersi, anche alla luce degli studi sulla danza

<sup>5</sup> Si vedano ad esempio le indagini di Francesca Ponzetti (*Cesarina Gualino e i suoi diari degli anni Venti*) e Samantha Marenzi (*Danza e Teosofia sullo sfondo del fascismo. La formazione di Cesarina Gualino nelle lettere dal 1922 al 1929*) pubblicati in «Teatro e Storia», n.s., a. XXXI, n. 38, 2017, pp. 303-306 e 307-369.

<sup>6</sup> F. Pappacena, *Jia Ruskaja. Dalla danza libera espressiva alla creazione dell'Accademia Nazionale di Danza*, cit., p. 64 n. 36.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 57.

nel cinema muto italiano<sup>8</sup>, se non possa essere utile analizzare le pellicole degli anni Venti proprio nell'ottica di cogliervi una fonte di ispirazione per le danze di Ruskaja. Lo stesso dicasi, più in generale, per la documentazione di carattere fotografico, tanto quella reperibile all'interno di volumi e riviste di settore, quanto quella collezionata dallo stesso Bragaglia o prodotta dal suo studio fotografico: un repertorio potenzialmente vastissimo di pose, atteggiamenti e figure che Ruskaja potrebbe aver introiettato e inserito nelle proprie danze, in un processo di formazione evidentemente eterodosso e al contempo profondamente impregnato dei linguaggi della modernità.

## 2. A Milano: il salotto, il libro, le scuole

Se la formazione di Ruskaja non smette di sollevare interrogativi e mostrare punti ciechi, ancora carichi di domande appaiono i primi anni che l'artista trascorre a Milano, tra il 1927 e il 1928. Si tratta di un altro passaggio cruciale (Bocchino parla, per il 1928, di «anno della svolta»<sup>9</sup>): nel giro di pochi mesi Ruskaja prende casa in via della Spiga, dà alle stampe il volume *La danza come un modo di essere* e apre la sua prima scuola presso il Teatro dal Verme, denominandola Scuola di Danze Classiche. Questi tre episodi aprono la strada non solo a fondamentali riflessioni di carattere artistico (la poetica difesa all'interno del volume o il programma didattico impostato nella scuola), ma anche di natura sociale.

A proposito del salotto di via della Spiga, Francobaldo Chiocci – autore di una biografia di Ruskaja assai citata sia da Bocchino che da Pappacena – afferma:

nella sua abitazione molto chic, e molto frequentata, già diventata un salotto letterario. Scrittori e giornalisti vi facevano lunghe anticamere, divorando nell'attesa della “divina”, sempre tarda a comparire, vassoi di cioccolatini. Lo racconta Marco Lamperti, che di quel salotto fu un cronista, oltre che un assiduo come Fracchia, Bacchelli, Ugo Ojetti, Orio Vergani, Abbiati, Buzzati, Salvator Gotta, Marino Marini, Marotta, Piovene, Borghese, Emanuel, Benassi, De Sica, Chiarelli, Repaci e tanti altri.<sup>10</sup>

Un ventaglio di presenze, a voler dar credito a Chiocci, assolutamente straordinario, che, se verificabile (ad esempio) tramite la corrispondenza conservata presso il Fondo Ruskaja, disegnerebbe una ricchissima geografia di relazioni capace di fare chiarezza sul posizionamento della russa nel panorama culturale italiano della fine degli anni Venti.

Solo un filo vale la pena di seguire in questa sede. Dietro quel Marco Lamperti citato da Chiocci è forse da vedere lo scrittore Marco Ramperti, che firma la prefazione di *La danza come un modo di essere* e che chi scrive ha più

<sup>8</sup> Cfr. E. Uffreduzzi, *La danza nel cinema muto italiano*, Aracne, Roma 2017.

<sup>9</sup> G. Bocchino, *Jia Ruskaja. La dea danzante*, cit., p. 67.

<sup>10</sup> F. Chiocci, *La danza come modo d'essere*, in G. Bocchino, *Jia Ruskaja. La dea danzante*, cit., p. 87, n. 136.

volte indicato come l'effettivo autore del volume, uscito per l'editore milanese Alpes nel giugno del 1928. Non v'è dubbio che, vista la poca dimestichezza con l'italiano, Ruskaja non sia l'autrice materiale del libro: le ipotesi a oggi più accreditate, secondo quanto afferma anche Pappacena, vedrebbero in Anton Giulio Bragaglia il *ghostwriter* di *La danza come un modo di essere*. Qualche dubbio potrebbe essere dissipato proprio seguendo l'indicazione di Chiocci rispetto alle cronache mondane che Lamperti (ma Ramperti) potrebbe aver scritto a proposito del salotto di Ruskaja: uno spoglio sistematico di una testata come «Ambrosiano», cui Ramperti collabora in questi anni, sarebbe forse utile, così come un'attenta analisi comparata fra gli scritti di Ramperti e *La danza come un modo di essere*, onde coglierne eventuali vicinanza in termini d'immaginario e stile.

Gli altri luoghi nevralgici nell'esperienza professionale di Ruskaja nella Milano degli anni Venti (e poi Trenta) sono le scuole. La prima, aperta nel novembre del 1928, la seconda dopo la fine della collaborazione con la Scala, dove, come si diceva, Ruskaja è impegnata in qualità di co-direttrice della Scuola di Ballo tra il 1932 e il 1934. Entrambe le scuole private di Ruskaja mostrano un'impostazione che confluirà nell'AND, non solo per il complessivo ordinamento dei corsi, ma anche per l'attenzione alle materie teoriche e culturali. Questi ultimi aspetti sono assai ben dettagliati nei volumi in esame, ma aprono anche la possibilità di includere altre questioni: chi sono, ad esempio, i docenti delle materie teoriche? Siamo in grado di rintracciarne i profili e i programmi didattici? E, soprattutto: cosa sappiamo della retta di ammissione? Quest'ultimo è un problema centrale, perché riguarda l'eventuale selezione delle allieve che, sulla base del censo, era possibile operare. Inoltre: è rimasta qualche traccia delle relazioni con le allieve e con le loro famiglie? Si fa riferimento, com'è ovvio, soprattutto a eventuali testimonianze cartacee, sotto forma di lettera, biglietto, omaggio.

Numerose, soprattutto per ciò che accade a partire dagli anni Quaranta, sono invece le testimonianze orali confluite nel volume di Pappacena: queste voci non sono quasi mai riportate in forma diretta e, soprattutto, per intero, sotto forma di trascrizione delle interviste realizzate dalla stessa Pappacena o da Grazia Grosso. Benché il punto di vista dei testimoni sia costantemente evocato nel corso della trattazione, rimane forse inappagato il desiderio di leggerne (o di ascoltarne, viste le possibilità offerte dal digitale) le parole. La quantità dei soggetti coinvolti (almeno diciotto, stando alla bibliografia) pone anzi le basi per una vera e propria indagine di storia orale dai contorni assai articolati: il terreno dell'impiego delle fonti orali negli studi teatrali è dissodato ormai da tempo<sup>11</sup> e può indicare un altro possibile ampliamento delle indagini condotte sin qui, proprio grazie alla tessitura delle memorie individuali (inevitabilmente parziali) sulla base di criteri scientifici rigorosi.

<sup>11</sup> Si veda ad esempio l'ampio progetto ORMETE (Oralità Memoria Teatro), diretto da Donatella Orecchia e Livia Cavaglieri, i cui esiti sono accessibili sul sito: <https://www.ormete.net/homepage/>.

### 3. I rapporti col potere, durante e oltre il fascismo

La sfida forse più ardua che si pone dinanzi a chi voglia condurre uno studio storiografico su Ruskaja riguarda il tema delle sue relazioni con il potere politico, quello fascista prima, quello dell'Italia repubblicana poi.

Le pubblicazioni di Bocchino e Pappacena lasciano certo affiorare il contesto socio-politico in cui si dipana l'avventura ruskajana, ma non affrontano direttamente il problema. Da una parte Pappacena, che privilegia gli approfondimenti sulla poetica, sulla didattica e sulla teoria della danza, lascia cadere considerazioni di carattere generale, come quando dichiara: «È noto l'appoggio – sostanziale – che Ruskaja ebbe dalle istituzioni fasciste, tuttavia, senza certo voler negare la posizione privilegiata che ella riuscì a conquistarsi presso gli alti ranghi del regime, va chiarito come tale appoggio fosse incanalato in un percorso generale di promozione e modernizzazione delle arti»<sup>12</sup>.

Dall'altra parte, ancora a proposito del trasferimento a Milano sul finire degli anni Venti, Bocchino ricorda:

La vita meneghina consente a Jia di incontrare diverse personalità culturali e politiche del fascismo italiano, insinuandosi con scaltrezza e decisione nelle pieghe della vita dell'alta borghesia, utilizzando le sue doti migliori per potersi costruire un futuro da regina. Si ricorda, ad esempio, il suo rapporto di amicizia con Dino Alfieri, che, in quegli anni, fu prima presidente dell'Istituto fascista di Cultura di Milano e dell'Ente Nazionale della Cooperazione (1925-1929) e poi dal 1929 sottosegretario al ministero delle Corporazioni.<sup>13</sup>

Oltre a citare Dino Alfieri, che diviene Ministro della Cultura Popolare nel 1937 (vale a dire in anni di grande affermazione professionale per Ruskaja), Bocchino indica, in nota, anche un faldone della corrispondenza della russa che consentirebbe di far luce sulle sue relazioni col fascismo<sup>14</sup>.

Si tratta di documenti che urge tirare fuori dagli archivi e affrontare lucidamente, a ormai oltre cinquant'anni dalla morte di Ruskaja, il problema del sostegno che ricevette dal Regime, accogliendo l'invito rivolto da Concetta Lo Iacono, la quale giustamente dichiarava: «Mi chiedo ancora quale *metus reverentialis* impedisca di parlare con trasparenza della Ruskaja. La storiografia su Aldo Borelli, suo secondo marito e direttore del Corriere della sera nel Ventennio, è più franca e trasparente. Come la Ruskaja, anche Borelli trovò con abilità la via del compromesso nella politica del momento, facendosi apprezzare da Mussolini e dai suoi gerarchi»<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> F. Pappacena, *Jia Ruskaja. Dalla danza libera espressiva alla creazione dell'Accademia Nazionale di Danza*, cit., sezione online, p. 14.

<sup>13</sup> G. Bocchino, *Jia Ruskaja. La dea danzante*, cit., p. 87.

<sup>14</sup> *Ibidem*, n. 134.

<sup>15</sup> C. Lo Iacono, *Canone inverso. Scuola italiana e scuola russa all'alba del Novecento*, in E. Cervellati e G. Taddeo, *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, Ephemeria, Macerata 2020, p. 74.

L'altro grande nodo relativo alle relazioni con il potere politico riguarda le polemiche che si scatenarono soprattutto negli anni Cinquanta, quando da più parti<sup>16</sup> l'AND fu accusata di proporre un metodo didattico obsoleto e incapace di formare fanciulle da avviare poi alla professione di danzatrici e maestre di danza. Detto altrimenti, secondo i detrattori le risorse economiche che lo Stato italiano destinava all'AND sarebbero state mal impiegate, determinando una situazione di immotivato monopolio, rinforzato dalla Legge n. 28 del 1951, secondo la quale solo chi era in possesso di un diploma (o di un'abilitazione) dell'Accademia era titolato a esercitare il mestiere di maestro di danza.

Seppur con toni e strategie differenti, entrambi i volumi in esame difendono l'operato di Ruskaja, sottolineandone la lungimiranza, la tenacia vulcanica e, soprattutto, l'ampio ventaglio di iniziative messo in campo come direttrice dell'AND. Tra queste ultime, nel volume di Pappacena, un'attenzione massiccia è dedicata alla teoria della danza, alla fondazione e al coordinamento dell'Associazione Nazionale Insegnanti di Danza e, soprattutto, al ruolo di intellettuale esercitato da Ruskaja sia attraverso gli scritti (compresi quelli «caduti nell'oblio»<sup>17</sup>), sia grazie alla vera e propria fondazione di una rivista, i già citati *Numeri Unici* dell'AND.

L'impressione complessiva, però, è che la trattazione – in entrambi i libri considerati – tenda verso l'autoreferenzialità, finendo per considerare come prioritarie (se non esclusive) le fonti prodotte dall'AND e dalla stessa Ruskaja, la cui voce si dispiega potente e solitaria. Emblematica in tal senso risulta la scelta di riproporre, nella sezione online del volume di Pappacena, quella che viene intitolata *Rassegna stampa degli spettacoli 1928-1960 dai Numeri Unici dell'Accademia*, a cura di Grazia Grosso. Più volte questo contributo, benché utile, viene indicato come la prova della fortuna critica di cui Ruskaja godette trasversalmente a partire dagli anni Trenta. Non è tuttavia specificato a sufficienza, ci pare, che la rassegna è interamente composta di stralci di articoli confezionati dalla stessa Ruskaja per essere inseriti all'interno di una rivista pubblicata dall'Accademia con evidenti finalità di autoaccreditamento.

Alla luce della totalità dei documenti disponibili, vi sono altre domande da porre rispetto alle polemiche del Secondo Dopoguerra. In questo quadro, una fonte insostituibile è costituita dagli esercizi finanziari<sup>18</sup>: cosa sappiamo della ge-

<sup>16</sup> I nomi più ricorrenti sono quelli di Fedele D'Amico, Adriaan H. Luijtdjens, Gino Tani, Giovanni Carandente.

<sup>17</sup> Tra i testi che Tomasevic considera dimenticati dagli studiosi vi sarebbe anche *Danza italiana vittoriosa*, che Ruskaja sigla sulla rivista «Scenario» il 6 giugno 1939 (Cfr. N. Tomasevic, *Quattro saggi di Ruskaja caduti nell'oblio*, in F. Pappacena, *Jia Ruskaja. Dalla danza libera espressiva alla creazione dell'Accademia Nazionale di Danza*, cit., p. 205). Tuttavia, un'analisi dell'articolo è disponibile in G. Taddeo, *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista*, Mimesis, Milano 2017, pp. 223-224.

<sup>18</sup> Lo stesso Bocchino fa riferimento all'esistenza di questo tipo di documentazione in *Jia Ruskaja: carte private e carte pubbliche. L'archivio dell'Accademia Nazionale di Danza di Roma*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 9, 2017, pp. 77-101, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/7652>.

stione economica di questa scuola pubblica, nonché dai costi contenuti per la maggioranza delle allieve? Come venivano destinate le risorse? Sono non solo interrogativi eticamente legittimi, ma anche sempre più all'ordine del giorno nel quadro degli studi teatrologici, dove la documentazione economica e amministrativa è ormai imprescindibile<sup>19</sup>.

Anche i *Numeri Unici* potrebbero costituire un piccolo cantiere di ricerca a se stante: è possibile studiarli con le stesse metodologie impiegate per le riviste teatrali? E soprattutto: nel Fondo Ruskaja sono disponibili documenti che consentano di entrare nel dietro le quinte, fornendo informazioni su modalità di ingaggio e pagamento dei collaboratori, scelta e attribuzione delle tematiche, modalità ed entità della diffusione? Si tratta di una pubblicazione dotata di una qualche eco effettiva all'infuori dell'AND o rappresentò solo un canale privilegiato – diremmo oggi – con il principale *stakeholder*, vale a dire il Ministero della Pubblica Istruzione?

Vi sono infine delle zone in cui il punto di vista dei detrattori dell'AND sembra farsi più pungente. Si è detto dell'accusa di obsolescenza del metodo didattico. L'obiettivo polemico non era tanto l'insegnamento della tecnica classico-accademica, che Ruskaja aveva introdotto nell'ordinamento didattico delle proprie scuole sin dagli anni Trenta, quanto la presenza dell'Orchestra, che costituiva una peculiarità dell'offerta didattica dell'AND. A simili elementi di criticità si sarebbe aggiunta l'impossibilità, per le allieve, di maturare una effettiva esperienza di palcoscenico e lavorare come professioniste nei teatri nazionali ed internazionali.

Ora, occorre rilevare come, più volte, nel volume di Pappacena, si riconosca che, verso la fine degli anni Quaranta, la vena coreografica di Ruskaja si fosse ormai esaurita, in buona parte – si afferma – a causa dell'enorme mole di lavoro generata dal nuovo ruolo di Direttrice dell'Accademia.

Se si consulta la cronologia compilata da Bocchino, però, i titoli del repertorio ruskajano, risalenti alla fine degli anni Trenta, vengono riproposti praticamente per tutti gli anni Cinquanta, tanto nei saggi di fine anno quanto nelle esibizioni del Complesso artistico dell'AND (compagnia composta di allieve dell'Accademia, la cui attività anche sarebbe interessante studiare): si tratta di una scelta che colpisce, specie considerando che gli anni Cinquanta rappresentano un decennio di grande apertura rispetto alle più prestigiose compagnie internazionali (soprattutto inglesi e statunitensi) e, più in generale, di rinnovata circuitazione artistica grazie all'affermazione di prestigiosi festival di arti performative<sup>20</sup>.

Si aggiunga poi, come osserva Grazia Grosso, che la scarsa possibilità di esibirsi come danzatrici costituisce l'unico rammarico delle allieve di Ruskaja da lei

<sup>19</sup> A titolo d'esempio si può citare l'esistenza di un Progetto di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN 2022), intitolato *Performing arts, economics, and cultural policies. New interpretative paradigms between aesthetics and social sciences* e incentrato proprio sulla dimensione economica nello spettacolo dal vivo italiano (<https://site.unibo.it/performing-arts-economics/en>).

<sup>20</sup> Su questi temi: G. Taddeo, *Come prima, meglio di prima: danzare in Italia dal Dopoguerra al miracolo economico*, in E. Cervellati e G. Taddeo, *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, cit., pp. 95-110; G. Taddeo, *Festivaliana. Festival, culture e politiche di danza al tempo del "miracolo italiano"*, I libri di Emil, Città di Castello 2020.

intervistate: «una delle rare delusioni riportate dalle testimonianze si nutre della scarsa, se non nulla in alcuni periodi, possibilità di esibirsi, di danzare. Nell'intento di far crescere e progredire l'attività generale dell'Istituto, la Direttrice lasciò che la promozione dell'attività artistica si impoverisse»<sup>21</sup>.

Se a tutto ciò si somma la centralità dell'Orchestra che, perlomeno nelle sue forme esteriori, rievocava il classicismo ellenizzante delle danze libere degli anni Venti e Trenta, emergono chiaramente degli elementi che meglio spiegano le tesi degli avversari, di cui pure occorre tenere conto nella globalità del resoconto storiografico.

L'altro polo scottante delle polemiche degli anni Cinquanta era costituito, si diceva, dalla Legge 28/1951, che consentiva l'insegnamento della danza, anche in forma privata, solo ai diplomati e agli abilitati dell'AND: la possibilità dell'abilitazione, introdotta come correttivo alla legge, non divenne prassi, dato che il bando relativo fu aperto solo nel 1951 e, *una tantum*, nel 1958. Ne seguì una decisa alzata di scudi che culminò nel luglio 1956 in una lettera aperta al Ministro della Pubblica Istruzione firmata da oltre cinquanta intellettuali e artisti. Vi si leggeva:

[...] la legge con cui si conferisce a una commissione presieduta dalla direttrice dell'Accademia il compito di rilasciare patenti all'insegnamento anche privato della danza è in aperto contrasto con lo spirito e la lettera della Costituzione della Repubblica, la quale all'art. 33 così si esprime "L'arte e la scienza sono libere e libero ne è l'insegnamento". Enti o privati hanno il diritto di istituire scuole ed istituti di educazione, senza oneri per lo Stato.<sup>22</sup>

E sarà proprio con la motivazione dell'illegittimità costituzionale che questa legge sarà abrogata con la sentenza della Corte Costituzionale 240/1974. Si tratta di un testo importante, che vale la pena citare diffusamente:

[...] Subordinando, infatti, esclusivamente al possesso di un particolare titolo scolastico-professionale un insegnamento artistico, anche se esplicito nell'ambito meramente privato e senza tendere al riconoscimento di alcun valore legale dei risultati conseguiti, la disposizione in oggetto, con l'incidere – direttamente – sulla libertà professionale, viene altresì a determinare, indirettamente, ingiustificate limitazioni alla libertà di arte e scienza e del relativo insegnamento. [...] sarebbe altrettanto assurdo e contrastante con il principio dell'art. 33, primo comma, precludere l'attività professionale di un musicista, di un coreografo, di un regista o di un attore, sol perché sprovvisto di un diploma legale, quanto impedirgli di formarsi quel che, nell'uso comune si chiama appunto, una sua scuola, insegnando, se ne ha la vocazione, l'arte nella quale è esperto a coloro che liberamente lo desiderino per i motivi più svariati [...]. E del resto, corsi liberi a diverso livello – talora propedeutici ed informativi, più spesso di perfezionamento ed alta specializzazione – con sempre maggior frequenza si tengono,

<sup>21</sup> G. Grosso, *Jia Ruskaja nelle testimonianze delle sue allieve: la memoria nelle parole e nel corpo*, in F. Pappacena, *Jia Ruskaja. Dalla danza libera espressiva alla creazione dell'Accademia Nazionale di Danza*, cit., p. 236.

<sup>22</sup> Il testo completo della lettera è oggi consultabile in G. Taddeo, *Festivaliana*, cit., pp. 200-202.

nel nostro come in ogni altro paese del mondo, da artisti di qualsiasi nazionalità, ai quali non si chiede se e quale titolo di studio o di abilitazione abbiano conseguito, e danno risultati spesso eccellenti, com'è dimostrato dalla comune esperienza, formando allievi che in breve volger di tempo raggiungono vasta notorietà.<sup>23</sup>

In termini di indagine storiografica, emergono due ulteriori ordini di problemi.

Da un lato, è inevitabile chiedersi quale sia l'*iter* che conduce alla Legge 28/1951 e come Ruskaja abbia reagito al subbuglio che ne seguì: possibile che le carte del suo archivio non contengano alcuna traccia di tutto ciò? Ebbe un ruolo nella formulazione della legge e vi fu qualcuno, in Parlamento, che perorò le sue cause? Cercò appoggi e difese istituzionali? Grazie all'attenta ricostruzione di Bocchino, scopriamo l'intensa trattativa che, rivolgendosi anche al Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio Giulio Andreotti, Ruskaja intavolò per ottenere la prestigiosa sede del Castello dei Cesari sull'Aventino, dove giunse anche grazie all'interessamento dell'amico Gaetano Martino<sup>24</sup>, presidente dell'AND, nonché Presidente della Sesta Commissione Istruzione e Belle Arti alla Camera dei deputati (1948-1954) e Ministro della Pubblica Istruzione nel 1954. Tutto ciò suggerisce che, per puntare al cuore del problema, i rapporti con Martino – la cui vedova, spiega Bocchino, diviene esecutrice delle volontà testamentarie di Ruskaja<sup>25</sup> – debbano divenire oggetto in un approfondimento specifico.

Dall'altro lato, molto importante appare il ruolo dell'Associazione Nazionale Insegnanti di Danza istituita nel 1957, vale a dire l'anno dopo la pubblicazione della famosa lettera contro Ruskaja: sotto l'egida dell'ANID, i cui aderenti provengono da tutto il territorio nazionale, si introducono iniziative meritorie quali corsi di approfondimento e viaggi di formazione all'estero, ma, soprattutto, ci si ripromette di «iniziare lo studio di un sistema unitario nell'insegnamento»<sup>26</sup>.

Introdurre una normalizzazione nell'insegnamento di una disciplina costituisce un'operazione culturalmente assai delicata, che necessariamente seleziona alcuni orientamenti a scapito di altri: cosa si fece concretamente? Quali erano le posizioni dei soci, che annoveravano artisti e docenti anche assai diversi fra loro, su questo tema? Vi fu un accordo su linee di metodo comuni? Non è chiaro quante volte l'associazione si riunì e quali temi affrontò: sempre dal saggio di Grazia Grosso apprendiamo che nel 1962 fu diramato presso gli aderenti un sondaggio intitolato *Inchiesta sui problemi artistici della danza*<sup>27</sup>, i cui esiti – che sembrerebbero pubblicati sul *Numero Unico* del 1963-1964 – non sono però resi noti.

<sup>23</sup> Per il testo completo si rimanda a <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1974/07/31/074C0240/s1>.

<sup>24</sup> G. Bocchino, *Jia Ruskaja. La danzante*, cit., pp. 167-171.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 194.

<sup>26</sup> G. Grosso, *Il radicamento dell'Accademia sul territorio: l'Associazione Nazionale Insegnanti di Danza e la legge del 1951*, in F. Pappacena, *Jia Ruskaja. Dalla danza libera espressiva alla creazione dell'Accademia Nazionale di Danza*, cit., p. 255.

<sup>27</sup> *Ivi*, pp. 265-266.

#### 4. *Vedere Ruskaja, danzatrice e coreografa*

Tanto il volume di Gianluca Bocchino quanto quelli di Flavia Pappacena rivelano un repertorio iconografico e videografico davvero nutrito, il quale di per sé potrebbe diventare oggetto di studi specifici, consentendo di sviluppare un duplice sguardo: ristretto, in quanto orientato ad analizzare, nella tecnica e nello stile, le coreografie di Ruskaja; allargato, dato che potrebbe giovare di un approccio comparativo, che metta le immagini di Ruskaja (e delle sue preziose allieve) in relazione con quelle, pure assai numerose, di danzatrici e coreografe moderne, soprattutto degli anni Venti e Trenta.

Sul piano della produzione fotografica e filmica, allora, le domande che si aprono sono numerose, ma anche capaci di toccare ambiti differenti: con quale finalità furono realizzati servizi fotografici e documentari? Cosa ci dicono le immagini a proposito del passaggio di Ruskaja da *femme fatale* del Teatro degli Indipendenti a custode delle Vestali dell'Aventino negli anni Cinquanta, il tutto passando per l'eclettismo coreografico degli anni Trenta, carico di riferimenti al mondo classico, ma anche all'Ottocento romantico, al Rinascimento italiano e al gotico? È possibile costruire una biografia ruskajana sotto forma di immagine? Cosa rivelerebbe su di lei e sull'Italia del Novecento?

Nella ricca mole di documenti e discorsi che la riguardano, Ruskaja finisce forse fuori fuoco, laddove un'analisi ravvicinata della sua produzione artistica e della sua immagine potrebbe mostrarla sotto una nuova luce, a patto che, però, l'indagine accolga confronti con il modernismo coreico internazionale. Danzatrice fra le danzatrici, coreografa fra le coreografe del suo tempo: uno studio così impostato, potrebbe ridimensionare la portata e l'appropriatezza di alcune polemiche – come la celebre *guerra dei gonnellini* degli anni Trenta – ma anche riconoscere limiti e possibilità reali nella produzione artistica della russa. Lo stesso potrebbe dirsi, benché la questione esuli da un'indagine strettamente iconografica, per quanto concerne il progetto didattico: sarebbe interessante, infatti, una comparazione fra il metodo dell'AND, ad esempio nei primi anni di attività, e quello di equivalenti istituzioni internazionali.

La quantità e la natura delle domande sollevate dai volumi di Bocchino e Pappacena dimostrano come la materia sia ancora vivace e ricca di spunti. I contributi poderosi di questi autori aggiungono un materiale prezioso per la ricerca, entrambi indicando, al fondo, la specificità della visione ruskajana della danza: un percorso di scoperta e costruzione del sé che colloca il corpo al centro e che, nel congiungere materiale e spirituale, studio della danza e delle discipline teoriche, si mostra come profondamente umanistico.



## ELENCO DEI NUMERI PUBBLICATI

- 1/2009: "Individuo e modernità"  
2/2009: "L'utile e l'inutile"  
3/2010: "Il futuro negato, il futuro perduto, i futuri possibili"  
4/2010: "L'animale che noi siamo"  
5/2011: "L'uomo e lo Stato"  
6/2012: "La fine e l'inizio (vol. 1)"  
7/2012: "La fine e l'inizio (vol. 2)"  
8/2013: "Che cos'è la storia critica delle idee?"  
9/2013: "Alterità. Alienazione e immedesimazione"  
10/2014: "Idee. Il personaggio e la storia"  
11/2014: "Crisi e conflitto"  
12-13/2015: "L'esperienza e le sue forme"  
14/2015: "Hans Jonas: the Thinker of Antiquity and Modernity"  
15-16/2016: "Figure dell'autocritica"  
1/2017: "Figure della maturità"  
2/2017: "Riforme religiose, rivoluzioni politiche"  
1/2018: "Studi cartesiani tra Europa e Brasile"  
2/2018: "Dell'uomo e dei diritti"  
1/2019: "L'Italian Thought tra globalizzazione e tradizione"  
2/2019: "Pratiche dell'immanenza"  
1/2020: "Traduzione"  
2/2020: "Filosofia e storia: una relazione ancora possibile?"  
1/2021: "*Gaudeamus Igitur!* L'idea di Università fra passato e presente"  
2/2021: "Filosofia e generi letterari nel XVIII secolo"  
1/2022: "Libertinismo: Filosofia e Scrittura"  
2/2022: "L'uomo nell'era digitale: coscienza, pensiero critico e spazio politico all'epoca di internet e dell'intelligenza artificiale"  
1/2023: "Il trascendentale e le pratiche"  
2/2023: "Dalla teoria alla storia. Attualità e metodi della storia della filosofia"

*Finito di stampare  
nel mese di giugno 2024  
da Digital Team – Fano (PU)*