

**Teorie e visioni
dell'esperienza
"teatrale".
L'arte
performativa
tra natura
e culture**

**Edoardo
Giovanni
Carlotti**

aAccademia
university
press



Anziché in base a un intento di ricostruzione della loro evoluzione nel tempo, le teorie e le visioni che hanno descritto l'esperienza del teatro e delle arti performative, secondo la condizione peculiare dello spettatore, sono qui affrontate sulla base di un campionamento di momenti e posizioni di rilievo nelle diverse epoche e culture, dove la cronologia assume la funzione di riferimento e indice del mutare di circostanze sociale, economiche e religiose, entro le quali il fenomeno di tale esperienza assume valenze talvolta antitetiche, spesso discordanti. «Tra natura e culture», sulla scorta della tradizione e alla luce degli sviluppi recenti degli studi scientifici sull'esperienza cosciente, può delinearsi l'orizzonte ideale per indagare una modalità del comportamento umano che, per la sua qualità non ordinaria, è forse in grado di fornire elementi per un approccio più completo alla realtà.

MIMESIS JOURNAL BOOKS
collana di «Mimesis Journal»
Rivista semestrale di studi sulla vita e le forme del teatro

comitato scientifico

Antonio Attisani Università degli Studi di Torino

Florinda Cambria Università degli Studi di Milano

Lorenzo Mango Università degli Studi L'Orientale di Napoli

Tatiana Motta Lima Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Franco Perrelli Università degli Studi di Torino

Antonio Pizzo Università degli Studi di Torino

Kris Salata Florida State University

Carlo Sini Università degli Studi di Milano

Éric Vautrin Université de Caën

MIMESIS JOURNAL BOOKS

1. **Jerzy Grotowski. L'eredità vivente**
a cura di Antonio Attisani
pp. 224 isbn 978-88-97523-29-1
ebook www.aAccademia.it/grotowski

2. **Logiche della performance.**
Dalla singolarità francescana alla nuova mimesi
di Antonio Attisani
pp. 160 isbn 978-88-97523-27-7
ebook www.aAccademia.it/performance

3. **Neodrammatico digitale.**
Scena multimediale e racconto interattivo
di Antonio Pizzo
pp. 240 isbn 978-88-97523-37-6
ebook www.aAccademia.it/neodrammatico

4. **Lugné-Poe e l'Œuvre simbolista.**
Una biografia teatrale (1869-1899)
di Giuliana Altamura
pp. 448 isbn 978-88-97523-64-2
ebook www.aAccademia.it/lugnepoe

5. **Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale".**
L'arte performativa tra natura e culture
di Edoardo Giovanni Carlotti
pp. 376 isbn 978-88-97523-87-1
ebook www.aAccademia.it/carlotti

6. **Carmelo Bene fra teatro e spettacolo**
di Salvatore Vendittelli
a cura di Armando Petrini
pp. 160 isbn 978-88-97523-89-5
ebook www.aAccademia.it/vendittelli

**Teorie e visioni
dell'esperienza
"teatrale".**

**L'arte
performativa
tra natura
e culture**

**Edoardo
Giovanni
Carlotti**

Volume realizzato con il contributo
del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università degli Studi di Torino

© 2014
Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando
info@aAccademia.it

prima edizione ottobre 2014
isbn 978-88-97523-88-8
edizioni digitali www.aAccademia.it/carlotti
<http://books.openedition.org/aaccademia>

book design boffetta.com

Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale" L'arte performativa tra natura e culture

1. Origini nel mito, effetti sulla vita	3
1. L'invenzione del dramma in Grecia: i rischi del "gioco"	3
2. Piacere e istruzione nel Nāṭyaśāstra	9
3. Il processo dell'esperienza: <i>rasa</i> e <i>bhāva</i>	18
2. La catarsi aristotelica	29
1. Il termine e le sue ricorrenze nella <i>Poetica</i> e nella <i>Politica</i>	29
2. L'orizzonte dell'esperienza: approssimazioni e <i>passe-partouts</i>	36
3. Omeopatia e allopatia: l'ipotesi di Bernays	42
4. Le modalità dell'esperienza	48
3. Imitazione e contagio delle passioni nella polemica antiteatrale	59
1. La polemica cristiana contro gli spettacoli	59
2. La rinascita della scena	67
3. Le passioni e le regole nella Francia del Grand Siècle	76
4. Allopatia e "mitridatizzazione": l'approccio alla catarsi all'alba della modernità	81
5. Passioni e ragione tra scienza e dottrina	88
4. Riforma della scena ed e(st)etiche della rappresentazione	97
1. La riforma teatrale, o del minore tra i due mali	97
2. Esperienza estetica e ineludibilità delle passioni	102
3. L'estetica tra poetica e morale	108
4. L'inutilità della ragione in teatro nella <i>Lettre à d'Alembert</i>	114
5. Sensibilità e tecnica nell'esperienza attoriale	120
1. Emozionalismo e antiemozionalismo	120
2. Immedesimazione e «immaginazione plastica»	132
3. Il Paradoxe alla luce della fisiologia	139
6. Rappresentazione ed emozione estetica tra Oriente e Occidente	152
1. Sensibilità ed emozione estetica	152
2. Marionette, immagini e stati emozionali	162

7. Natura e immaginazione	174
1. Imitazione e convenzione nella dimensione estetica	174
2. Rappresentazione, coscienza e sentimento	187
8. Emozione e spettacolo popolare	200
1. Il <i>mélodrame</i> e i generi popolari	200
2. Il «genere geniale» come pura arte performativa	211
9. Natura e rappresentazione	220
1. L'attore "naturale" e la fisiologia	220
2. Maschere e volti: per una psicologia dell'attore	238
10. Tra natura e simbolo	249
1. Scena della società e scena-laboratorio	249
2. I limiti dell'umano nella riflessione simbolista	259
3. Le possibilità dell'umano: l'attore in Russia e nell'Unione Sovietica	266
4. La marionetta, la maschera, l'Oriente	276
11. Esperienze di trasformazione	283
1. L'orizzonte del rito e della festa	283
2. Vita e rappresentazione	291
3. L'orizzonte del teatro popolare e politico	304
12. Oltre l'esperienza della rappresentazione	314
1. Traiettorie dell'arte performativa	314
2. L'esperienza diffusa	324
3. In luogo di una conclusione	334
Indice dei nomi	337

śreyān svadharmo viguṇaḥ
paradharmāt svanuṣṭhitāt

Bhagavadgītā, 3, 35

aA

L'oggetto dell'esperienza

Teatro e teatri nell'evoluzione culturale

Nella cultura occidentale, il termine "teatro" si presta a una varietà di interpretazioni, dal momento che l'evoluzione del fenomeno cui si riferisce ne ha spesso favorito un uso metonimico, isolando parti singole di un articolato complesso relazionale. Agli esordi del fenomeno nell'antica Grecia, *théatron* indicava implicitamente la separazione tra un soggetto che eseguiva azioni e un soggetto collettivo che osservava le azioni eseguite – il tutto nel corso di un evento che aveva luogo all'interno di un spazio la cui struttura, al contempo, sottolineava la separazione tra i due soggetti e favoriva la percezione a distanza delle azioni eseguite.

Il termine *théatron* si riferiva, infatti, al luogo da cui l'azione era osservata, e non all'azione osservata,¹ e sottintendeva

IX

1. Nelle lingue occidentali moderne, tuttora il lemma definisce in primo luogo una struttura fisica, estesa all'intera costruzione ove l'attività si svolge e viene osservata; il termine accoglie solo per uso figurato ciò che ha luogo in una precisa parte della struttura (corrispondente a ciò che anticamente comprendeva sia la *skené* che l'*orchestra*); la quale, a sua volta, può essere messa in relazione con un complesso individuato da elementi pertinenti al fenomeno "drammatico" solo in base all'uso linguistico prevalente.

che la peculiarità del fenomeno era costituita sia dall'atto di osservare azioni, sia dalla separazione tra i soggetti rispettivamente coinvolti in qualità di esecutori e osservatori. La separazione implicava, inoltre, una differenza qualitativa tra lo spazio e il tempo dell'osservazione e lo spazio e il tempo osservati, dal momento che il sistema di riferimento cui sottostavano questi ultimi non era coincidente con quello dei primi, ma poteva ampliare o contrarre, in misura più o meno sensibile, le coordinate spazio-temporali ordinarie.

Le diverse ipotesi intorno alla possibile derivazione del complesso da un contesto culturale, e di quella delle sue parti strutturali da una preesistente cornice rituale – sebbene sostenute da numerosi indizi di indiscutibile peso – non hanno mai raccolto prove sufficienti per svilupparsi in teorie verificabili. Ogni tentativo d'interpretazione in merito, quantunque ben argomentato, non può che arrestarsi allo stadio di suggestivo esercizio di e per l'immaginazione, privo di reali relazioni con fatti osservati. I documenti ci possono solo indurre a ipotizzare che la denominazione *théatron* fosse necessaria per definire una sorta di "rivoluzione esperienziale", poiché il nuovo fenomeno affidava principalmente alla vista il compito di elaborare stimoli che, precedentemente, coinvolgevano tutti i sensi, chiamati in causa non solo dalla presenza, ma anche dalla prossimità dell'evento.

La componente uditiva del fenomeno, che certo non era trascurata (come mostra l'attenzione all'acustica nei teatri greci), era parte integrante dell'esperienza, che trovava però il suo carattere distintivo nella predominanza della dimensione visiva, tramite cui si differenziava dalle recitazioni epiche e dagli spettacoli musicali. La differenza con l'esperienza dell'epica e della musica era ancor più evidente in merito alla qualità dell'evento in sé, che s'imperniava sull'esibizione delle capacità mimetiche del corpo, giacché «imitazione di azioni» era uno degli attributi essenziali alla definizione aristotelica di tragedia.

Nella teoria aristotelica, specialmente nella *Poetica*, il termine "imitazione" implica il concetto di rappresentazione, dal momento che si riferisce a oggetti dotati di una cornice convenzionale riconoscibile, così che l'esperienza che ne viene fatta induce direttamente al confronto tra l'oggetto imitato e l'oggetto fonte dell'imitazione. In tali termini, il fenomeno "teatrale" – limitatamente al genere tragico, co-

me è noto – è definito dal filosofo in rapporto alla “configurazione oggettuale”² percepita e alle risposte emozionali suscitate, le quali sono limitate a «pietà e paura» e strettamente dipendenti dallo sviluppo nello spazio e nel tempo della “configurazione oggettuale” stessa. Dal momento che Aristotele non ha presumibilmente mai redatto una parallela definizione di commedia, si può solo ipotizzare che la sua specifica “configurazione oggettuale”, sostanzialmente analoga a quella della tragedia, tramite le sue proprie dinamiche di sviluppo, suscitasse reazioni analoghe, per quanto pertinenti a emozioni diverse.

Si riteneva che anche altri fenomeni performativi – Aristotele tratta espressamente della musica nella *Politica* – provocassero reazioni simili o affini, che fossero in grado di offrire sollievo a livello psicofisico e anzi di fungere anche da terapia per certi disturbi psicopatologici, ristabilendo l’equilibrio degli umori corporei.

In altre parole, l’esperienza di ciò che, al momento attuale, siamo soliti definire “opera d’arte” – nel caso soprattutto delle arti performative – era allora reputata capace di esercitare un’azione sul corpo e sulla mente che esorbitava la sfera del “piacere intellettuale” (o estetico), nei termini dell’espressione comune che indica la qualità peculiare dell’esperienza.

Con l’avvento del cristianesimo, tale concezione non venne sottoposta a ulteriori sviluppi o approfondimenti e, anzi, il significato delle esperienze cui era riferita fu completamente ribaltato: a partire da Tertulliano, ogni forma spettacolare – ogni fenomeno performativo diretto principalmente al senso della vista – a prescindere dal genere, dal suo status di evento fittizio o reale, è stato costantemente condannato in base a varie considerazioni, accomunate dalla ridefinizione del fenomeno come comportamento che identifica esecutore e osservatore nella condivisione della medesima esperienza.

Gli attacchi dei Padri della Chiesa contro la pratica diffusa di assistere a eventi performativi, se esaminati al netto

2. L’espressione “configurazione oggettuale” è qui – e sarà più avanti – utilizzata per indicare ciò che viene direttamente percepito dallo spettatore; gli oggetti sono intesi dotati di una specifica dimensione fisica e di strumenti atti all’interazione con il contesto spazio-temporale in cui sono inseriti.

delle specificità contestuali, evidenziano che l'obiettivo della disapprovazione risiede esattamente nelle caratteristiche del fenomeno descritte nella *Poetica* di Aristotele: la sua "configurazione oggettuale" e l'effetto che ne segue la percezione. Il motivo della condanna, in special modo, riguarda le dinamiche della rispondenza tra "configurazione oggettuale" ed effetto: il corpo (i corpi) in azione in un contesto spazio-temporale, ancorché fittizio, esprime passioni e suscita nell'osservatore risposte analoghe a quelle dell'esecutore delle azioni, che – a prescindere dalla loro effettiva realizzazione come comportamenti – sono comunque oggetto di disapprovazione, perché la percezione della passione rappresentata influisce sulla dimensione psicologica individuale come un'esperienza realmente vissuta.

Nel sistema dottrinale del primo cristianesimo, tale esperienza è ritenuta una resa alle disposizioni del corpo alla soddisfazione di esigenze e desideri materiali e mondani, ovvero un'implicita rinuncia alla vita spirituale. I termini più ricorrenti per sintetizzarla attingono al campo semantico della follia, dell'*excessus mentis* che neutralizza simultaneamente coscienza morale e volontà. E i pericoli connessi a tale condizione sono ancora maggiori dal momento che si riconosce come un fatto che il sentimento prevalente nell'esperienza è il piacere, anche quando la materia della rappresentazione riguarda situazioni dolorose o luttuose.

In questo contesto, sono comprensibili la lentezza e la difficoltà del processo che ricondusse tutto ciò che apparteneva all'ambito fenomenologico identificato dal termine "spettacolo" a riconquistare il suo posto nella vita sociale; riconquista che ebbe luogo in virtù del riconoscimento generale di un'altra proprietà delle imitazioni, che Aristotele non aveva trascurato di evidenziare: la loro capacità di fungere, a diversi livelli, da strumenti educativi.

Con l'occhio rivolto alla classicità, il Rinascimento pose le basi della rivalutazione delle arti performative: partendo dall'interesse per la letteratura drammatica greca e romana come strumento di elevazione intellettuale, le rappresentazioni ripresero gradualmente ad essere considerate e apprezzate per il loro potenziale didattico, sfruttato negli ultimi secoli del Medioevo dalle varie forme di teatro religioso.

Vicende e situazioni profane, sempre che fossero sottoposte a un rigoroso controllo, potevano essere utilizzate per

promuovere modelli di comportamento e favorire la coesistenza sociale.

Tuttavia, fino almeno alla metà del Settecento, erano ancora molte le voci che si levavano a condannare l'effetto nocivo delle rappresentazioni teatrali, e che solitamente adottavano i paradigmi originari dei Padri della Chiesa o, in alcuni casi significativi, corroboravano i loro argomenti con riferimenti a posizioni filosofiche o scientifiche più aggiornate. D'altro canto, anche chi sosteneva con maggiore convinzione l'utilità del teatro, non poteva esimersi dall'ammettere che, in ogni caso, misure di contenimento del rischio (dalla supervisione dei testi alla regolamentazione degli spettacoli) erano necessarie e dovevano accuratamente essere attuate per ridurre la possibilità di influenze dannose.

A questo riguardo, il caso della Francia tra il XVII e il XVIII secolo è esemplare, giacché il dibattito tocca il culmine nel paese dove, per la prima volta nella storia moderna, si assiste alla fondazione di una compagnia teatrale nazionale, e la questione della liceità degli spettacoli assume un'importanza politica e sociale sempre più essenziale, che si ripercuote, a seconda delle circostanze, nell'alternarsi di fasi di prevalenza delle posizioni a favore o contro il teatro.³

Al contempo, nell'epoca illuministica, è a partire dallo stesso paese che si assiste alla pubblicazione di testi pionieristici che riguardano sia problemi di estetica connessi al teatro (e le *Réflexions* di Du Bos ne sono il campione), sia la critica dei fenomeni performativi, che è in fin dei conti l'argomento centrale dei primi trattati dedicati all'arte dell'attore.

Sebbene dibattiti e controversie seguano svariate direzioni, è significativo che emozioni e passioni mantengano una posizione centrale nella discussione e che, in alcuni casi, le dinamiche della loro espressione e percezione sono analiz-

3. La scelta di trattare estensivamente il dibattito sulle rappresentazioni teatrali nella Francia sei-settecentesca è stata imposta dalla ricchezza e dalla varietà delle diverse posizioni, che vengono espresse lungo un arco temporale molto ampio e sono, sin dall'epoca di Richelieu, l'eco dell'interesse statale per la questione. Effettivamente, analoghe controversie si sono manifestate in altre culture teatrali di rilievo, come quella britannica (in special modo nel periodo dal regno di Elisabetta I alla Rivoluzione Puritana) o quella italiana (in concomitanza con la diffusione della Commedia dell'Arte); nel caso francese, però, dal momento che le autorità statali (insieme a quelle religiose) sono coinvolte nel dibattito praticamente in prima persona, la questione sembra emergere e delinearci secondo una prospettiva affatto moderna.

zate nei termini di un approccio quasi antropologico, sotteso dalla consapevolezza del relativismo culturale. In particolare, la questione dell'“emozionalismo”, focalizzata sulla condizione dell'attore nella rappresentazione, non può non riverberarsi sulla qualità dell'emozione rappresentata e sui suoi effetti sullo spettatore, anticipando – come, ad esempio, nelle riflessioni di Diderot – ipotesi che collegano l'esperienza dell'azione performativa a una dimensione mente-corpo in cui i processi fisiologici si presentano come la chiave di ogni relazione comunicativa.

L'inquietante condizione della “coscienza duplice”, che riguarda sia il performer in azione che lo spettatore “trasportato” dell'esperienza dell'azione, sembra perdere i suoi tratti preternaturali per rivelarsi come una – forse non meno inquietante – condizione organica.

In questa fase della civiltà occidentale, allorché la separazione tra impostazione umanistica e scientifica non aveva ancora toccato l'ampiezza che abbiamo conosciuto e stiamo tuttora sperimentando (specialmente in ambito accademico), si possono ancora individuare alcuni spunti per una disamina sistematica del fenomeno performativo che, successivamente, saranno seguiti solo in parte, ed esclusivamente in circostanze peculiari, se non addirittura occasionali.

Al momento presente, la crisi concomitante dei due opposti approcci epistemologici, già evidente all'inizio del xx secolo, ha generato una crescente richiesta di interdisciplinarietà, che in ambito estetico e artistico ha ricevuto significativi contributi dalla ricerca neuroscientifica recente.

In effetti, una delle principali questioni da affrontare è di ordine fenomenologico, e ha il suo fondamento nella sostanziale impossibilità di tracciare una linea di separazione netta tra la percezione della realtà e la percezione della rappresentazione, che – in ultima analisi – è il carattere comune della vita sociale nello stato attuale della civiltà, tanto che i termini “teatro”, “performativo”, ecc., corrono il rischio di essere inadeguati alla descrizione del nucleo dell'indagine, che non è né la varietà delle “configurazioni oggettuali”, né la loro corrispondenza con la “realtà”, ma l'esperienza, o meglio la coscienza dell'esperienza a cui lo spettatore è soggetto.

Circa duemila anni fa, la cultura indiana sedimentò nelle pagine del *Nāṭyasāstra* una preesistente tradizione orale relativa alle arti performative, che comprendeva la trattazione

di ogni componente dell'evento spettacolare: drammaturgia, scena, interpretazione attoriale, danza, musica ecc.; due interi capitoli erano dedicati all'esposizione della teoria psicologica dell'esperienza dello spettatore, in cui si indicava, in termini di pratica, come la rappresentazione di emozioni e passioni dovesse essere gestita affinché risultasse efficace nel suscitare la condizione del *rasa*. Il termine sanscrito che dà titolo al trattato è *nāṭya*, che designa un fenomeno performativo comprendente danza, musica, teatro, dramma ecc. Non ne esiste una traduzione soddisfacente in una lingua occidentale.

La peculiarità della riflessione indiana sulle arti performative risiede essenzialmente nella ricognizione di una sensibile differenza qualitativa tra l'emozione esperita dallo spettatore e la sua rappresentazione a opera del performer, sulla base di un sistema di corrispondenze tra emozione rappresentata, forme e mezzi della rappresentazione ed esperienza dello spettatore. Il concetto di *rasa* è elaborato per evidenziare una caratteristica sostanziale dell'esperienza estetica, che la differenzia dall'esperienza ordinaria della realtà.

aA Sull'altro versante, l'attitudine che sembra affermarsi in Occidente – fatte salve alcune occasionali eccezioni – si fonda su una sorta di purificazione delle esperienze, o quanto meno del loro effetto, a lungo termine se non immediato: realtà e rappresentazione sono ritenute interconnesse al punto che la seconda viene vista operare come una sorta di simulazione della prima, i cui dati – a seconda delle ideologie che sottendono le diverse posizioni in merito – sono soggetti a differenze di elaborazione cognitiva, per un effetto risultante che va da un irresistibile e prepotente coinvolgimento psicofisico che disattiva le facoltà razionali, alla percezione nitida dei valori etici veicolati dalla rappresentazione drammatica e alla conseguente adozione dei modelli di comportamento in essa suggeriti.

XV

La difesa dei vantaggi dell'esperienza sul piano etico generalmente non comprende considerazioni di ordine estetico, ma si riferisce, a seconda del contesto specifico, a parametri del giudizio intorno ciò che è lecito, sia nella realtà sia nella rappresentazione, che vengono assunti come accettati e condivisi: ad essi la materia della rappresentazione dovrebbe improntare il proprio sviluppo, salvaguardando così l'esperienza da eventuali conseguenze nocive, che derivano in ul-

tima analisi nell'esibizione scenica di infrazioni alle norme stabilite.

Alla fine del XVIII secolo, con la diffusione degli spettacoli drammatici su tutto il territorio europeo e la loro conseguente trasformazione in un potente mezzo di comunicazione, accessibile a un pubblico in costante incremento, forme di controllo censorio e di regolamentazione dei generi continuarono ad essere applicate, specialmente in quei paesi dove la satira politica era ritenuta una possibile fonte di disordini sociali, ma la funzione educativa delle rappresentazioni era ormai diffusamente accettata, magari più come ragionevole pretesto per non intraprendere misure drastiche contro il successo irresistibile dei teatri, che per profonda e condivisa convinzione.

Al contempo, in concomitanza con lo sviluppo delle aree metropolitane sotto l'impulso dell'industrializzazione, l'ampliarsi del pubblico alle masse popolari dà l'avvio a un processo di trasformazione del sistema dello spettacolo in un'attività commerciale su base industriale, in cui la produzione si confronta con una domanda in continuo incremento.

Nel contesto dell'esistenza metropolitana del primo Ottocento, ove l'offerta di prodotti spettacolari, improntata alla logica dell'intrattenimento, sembra disinteressarsi di ogni funzione educativa, il dibattito sul senso e sull'opportunità delle rappresentazioni si arresta dinanzi alla consapevolezza dell'ingente importanza economica delle attività correlate agli spazi teatrali. Per questo motivo, non solo ogni genere di intervento dall'alto inteso a sconsigliare le rappresentazioni (prospettiva, del resto, già gradualmente abbandonata nel corso del secolo precedente) è ritenuto inconcepibile, ma anche qualsiasi possibilità di un'azione di controllo diffusa e capillare risulta inattuabile.

In questo periodo, la produzione di spettacoli si configura come risposta a un'esigenza collettiva, e i vantaggi economici connessi sono giudicati preponderanti sugli eventuali risvolti in termini di effetti nocivi sul pubblico, che in ogni caso sono ritenuti limitati all'ambito della diffusione di contenuti in grado di minacciare la stabilità economica e sociale e, conseguentemente, prevenibili grazie al controllo censorio dei testi.

Negli stessi decenni, un'altra notevole trasformazione riguarda la ricezione dei prodotti spettacolari, determinata da

una parte dall'incremento del pubblico teatrale e, dall'altra, dalle innovazioni tecnologiche relative all'aspetto scenografico, che si riverberano nella creazione di effetti dallo straordinario impatto visivo. Il successo degli allestimenti *à grand spectacle* – come erano denominati in Francia – è un chiaro sintomo che il centro della rappresentazione si sposta dal testo e dall'interpretazione attoriale alle soluzioni predisposte dall'apparato scenico e macchinistico.

Non è raro rinvenire, nella critica drammatica ottocentesca, frequenti espressioni di insoddisfazione sia per la scrittura drammatica che per l'interpretazione attoriale, specialmente in relazione agli allestimenti di quelli che vengono definiti teatri popolari o commerciali, il cui successo è generalmente imputato alla loro esclusiva attenzione a suscitare l'“emozione” dello spettatore attraverso soluzioni visive inusitate e sensazionali.

In questa fase della storia del teatro, il termine «emozione» sembra avere perduto il suo valore di sinonimo di «passione», comune nei secoli precedenti per identificare il cardine della risonanza tra attore e spettatore, ed è invece utilizzato per descrivere uno stato di partecipazione ingenua alla rappresentazione, improntato a un sentimento di simpatia verso i personaggi favoriti tale da sospendere ogni capacità critica, e neutralizzare la facoltà di discernere tra finzione e realtà.

Sin dai suoi primi esercizi nel XVIII secolo, la critica drammatica aveva riservato un'elevata considerazione alla percezione dell'emozione rappresentata come verifica della verosimiglianza dell'interpretazione attoriale che, proprio nella misura in cui era *interpretazione*, doveva essere passata al vaglio del relativo materiale testuale: per apprezzare a pieno una performance, lo spettatore doveva considerare fino a che punto la rappresentazione attoriale delle emozioni si sintonizzasse con la situazione data, proprio così come il compito dell'attore doveva essere informato a un analogo senso di corrispondenza.

A partire dai primi decenni dell'Ottocento, invece, «emozione» indica – esclusivamente sul versante dello spettatore – una condizione in cui la coleridgiana «sospensione dell'incredulità» non è consenso volontario alle convenzioni rappresentative, ma una resa involontaria alla finzione, una temporanea “sospensione del giudizio” (della facoltà stessa

del giudizio) sotto la pressione di un carico emozionale che ogni tecnologia rappresentativa disponibile contribuisce a rendere più intensa, amplificando situazioni drammatiche essenziali tramite effetti scenici escogitati allo scopo di mantenere lo spettatore in tale condizione.

Nella pletora di generi e forme di spettacolo che si diffondono nel XIX secolo, in particolare quelle etichettate come "popolari", il termine "sospensione" (nell'accezione moderna di suspense) può adattarsi alla descrizione della condizione degli spettatori nell'ansiosa aspettativa degli sviluppi della vicenda drammatica, lo stato di trepidante attenzione che troviamo raffigurato nell'iconografia contemporanea, affatto diverso dal comportamento disinvolto festivo degli uditori precedenti, e sicuramente più affine alla nostra attitudine moderna dinanzi ai prodotti spettacolari.

L'autonoma coerenza di quanto appare all'interno della cornice scenica, che gli artifici tecnologici (in special modo l'illuminotecnica, allorché la corrente elettrica sostituisce il gas) contribuiscono a separare dall'uditorio, sottrae caratteri di convenzionalità alla rappresentazione, facilitando il consenso degli spettatori alla finzione, e addirittura esentandoli dall'esercizio di tale facoltà.

Inoltre, nel corso dell'Ottocento, con la proliferazione degli spettacoli "popolari", si definisce la frattura tra generi di spettacolo "alto" e prodotti d'intrattenimento, le cui rispettive classificazioni non è però fondata su criteri univocamente definiti, se si eccettua la pratica – particolarmente efficace in alcuni grandi centri urbani come misura di regolamentazione della concorrenza – di autorizzare, tramite una sorta di patente, determinate sale solo all'allestimento di un determinato genere, o di determinati generi affini. Per quanto rudimentale, tale differenziazione tra generi performativi era comunque utile per la distinzione tra ciò che era parte della tradizione e le innovazioni recenti, la cui struttura drammatica non faceva soltanto ricorso a effetti scenotecnici, ma utilizzava anche canto, musica, danza e pantomima per massimizzare la sua attrattiva sul pubblico; paradossalmente, i nuovi generi, quantunque denigrati per il genere di esperienza che offrivano, gestivano la propria "configurazione oggettuale" secondo modalità che suggerivano quelle del teatro greco antico.

Due diverse modalità di ricezione o – meglio – due diver-

se modalità di esperienza sorgevano da lievi variazioni nello sviluppo della medesima iniziale configurazione oggettuale: una essenzialmente caratterizzata da un coinvolgimento immediato ed emozionale – fisico –, l'altra da un processo di mediazione intellettuale e culturale. Ovviamente, solo a quest'ultima era assegnata la qualità di esperienza "estetica" o "artistica", in un panorama generale ove, comunque, la diffusione (non solo nel continente europeo) di ciò che è generalmente indicato con il termine "teatro" si verifica adottando un sistema di produzione che, per evidenti ragioni economiche, si fonda sulla centralità della presenza attoriale. Il teatro ottocentesco "di prosa" è infatti un fenomeno che in larga parte si sviluppa sulle tournées di compagnie strutturate secondo un consolidato sistema gerarchico, di cui il vertice è l'interprete di prima grandezza, al quale si affida la responsabilità dello spettacolo.⁴

Infine, un altro aspetto nelle notevoli trasformazioni nella teoria e nella pratica della scena ottocentesca emerge dalla graduale ma costante diffusione dell'estetica realistica (e, successivamente, naturalista), che spinge drammaturghi e uomini di teatro ad adottare e realizzare i suoi principi. Tuttavia, mentre chi fa propria questa visione tende all'eliminazione delle convenzioni per trasformare la scena in una sorta di laboratorio scientifico, creando le condizioni ideali all'osservazione della vita umana in un contesto "naturale", in controcanto, all'incirca negli stessi anni, altre voci propongono un ritorno alle convenzioni, e addirittura una loro estensione a tutte le componenti della rappresentazione, sostenendo che la stessa presenza umana sulla scena ostacoli l'esperienza teatrale ideale, che dovrebbe essere suscitata esclusivamente da segni simbolici privi di qualsiasi caratterizzazione individuale.

A prescindere dalla loro apparentemente irriducibile opposizione, sia la concezione naturalista sia quella simbolista segnano il punto di partenza della teoria e della pratica tea-

4. Il panorama generale si presenta, tuttavia, variamente diversificato rispetto alle condizioni socioeconomiche specifiche dei diversi paesi: laddove il bacino di utenza (e la presenza di sale di adeguate dimensioni) permette la lunga tenuta di singole produzioni, il modello s'indirizza, pur mantenendo la preminenza dell'elemento antagonista-attoriale, alla cura dell'allestimento in tutte le sue componenti, con un notevole sviluppo dell'aspetto scenografico-macchinistico; altrove si ricorre alla disseminazione delle rappresentazioni attraverso lo strumento agile e funzionale delle compagnie di giro.

trale del Novecento, indotte a confrontarsi con l'avvento dei mezzi di rappresentazione tecnologica, il cinema innanzitutto, che – dopo aver assunto sia la morfologia che la funzione delle rappresentazioni dal vivo – emergono come loro possibili sostituti, trasferendo l'esperienza dello spettatore ad altri contesti spaziali e mutandone le abitudini di ricezione.

L'esperienza del cinema ha condiviso con l'esperienza del teatro la presenza di un pubblico, finché la riproducibilità dei suoi prodotti non è stata estesa a strumenti tecnologici a basso costo, che ha permesso di assistere a materiali filmati in contesti ristretti o privati, sede "naturale" della fruizione delle trasmissioni televisive; queste, a loro volta, hanno strutturato la propria morfologia – relativamente alle produzioni catalogate nella categoria definita dal diffuso termine inglese *fiction* (e talvolta anche ad altre, contrapposte come *reality shows*) – sull'esempio degli allestimenti teatrali.

Tuttavia, sebbene le similitudini morfologiche siano evidenti, il cinema e la televisione – e tutto ciò che è teletrasmesso e/o riprodotto sulla superficie di uno schermo – hanno in realtà poco in comune con l'esperienza delle rappresentazioni dal vivo o – meglio – sembrano conformarsi come uno sviluppo delle modalità e abitudini di ricezione spettacolare ottocentesche, che saranno costantemente e radicalmente messe in dubbio e, in certi casi, parzialmente eliminate nel corso del secolo successivo.

Rispetto alle rappresentazioni dal vivo, i mezzi di rappresentazione tecnologici sfruttano tutti i vantaggi dell'uso di materiali registrati su supporti fisici e soggetti a modifiche, in fase sia produttiva che post-produttiva, tanto da configurarsi come i mezzi ideali per la rappresentazione di opere drammatiche complesse evitando il ricorso a espedienti convenzionali, che possono essere ridotti esclusivamente alle transizioni temporali.

Di conseguenza, la consapevolezza di tali vantaggi ha indotto alla rivalutazione del linguaggio teatrale e delle sue peculiarità, e la tendenza risultante si è indirizzata verso un ritorno alla convenzione, che poi costituiva il carattere distintivo delle stagioni in cui, in certe fasi della civiltà occidentale, la letteratura drammatica aveva raggiunto il suo apice scenico, radunando uditori che esprimevano, con la loro eterogenea composizione, tutte le classi sociali.

Nel corso del xx secolo, però, tale tendenza, per quan-

to si sia estesa dalle nicchie delle avanguardie ove è sorta alla pratica generale della scena, non è riuscita nel compito di ricostruire le basi per una rinascita dell'arte teatrale che recuperasse il pubblico perduto nel frattempo, adesso attratto dai nuovi mezzi di rappresentazione e comunicazione; in concomitanza di ciò, si è costituito un nuovo tipo di pubblico, relativamente omogeneo e fedele, che – insieme a sovvenzioni pubbliche erogate in ragione della conservazione di un “bene culturale” – ha permesso ai professionisti del teatro una libertà di sperimentazione altrimenti impossibile in condizioni di libero mercato.

Al momento presente, il fenomeno teatrale ha notevolmente allentato le sue prima strettissima relazione con la letteratura drammatica, che aveva mantenuto fino a Novecento inoltrato, e ha rivendicato la propria autonomia linguistica ben oltre la mera traduzione visiva e uditiva di un testo scritto: il fulcro dell'attenzione si è spostato sulle singole unità del processo di rappresentazione, e talvolta gli spettacoli hanno attinto il minimalismo più rigoroso – il corpo in azione in un contesto spazio-temporale omogeneo.

aA Nei sistemi e metodi novecenteschi, è stato posto l'accento sull'esigenza di una profonda interazione tra il corpo e la mente dell'attore, e la ricerca fisiologica ha spesso fornito indicazioni e suggerimenti al loro sviluppo; «il lavoro dell'attore su se stesso», secondo l'espressione stanislavskijana, è diventato il perno della rappresentazione teatrale, e il concetto di mimesi si è evoluto come risultato di un processo in cui interpretare una parte è l'espressione di un atto creativo autonomo, che utilizza come materiale di lavoro il disegno drammatico complessivo.

La diffusione della pedagogia attoriale al di là dell'ambito professionistico, che ha affiancato i movimenti tardo-novecenteschi di riforma teatrale, ha quindi messo in luce un aspetto inatteso dell'esperienza attoriale, ovvero il suo possibile impiego in vari contesti a fini educativi e anche terapeutici. Paradossalmente, sul finire del secondo millennio, l'esperienza tradizionale dello spettatore sembra passare in secondo piano rispetto all'esperienza in prima persona dell'attorialità: quello che un tempo era stato definito effetto catartico sembra ormai inattuabile tramite la mediazione della scena, e necessitare invece un coinvolgimento attivo nel processo dall'oggetto alla mimesi.

Sarebbe però improprio fare uso di questi fatti come prove per affermare che l'esperienza del teatro ha esaurito la sua efficacia sul versante dello spettatore, e suggerire magari che la rappresentazione tecnologica l'abbia deprivata delle sue proprietà originarie: in effetti, due caratteristiche chiave dell'esperienza dello spettatore di teatro – lo svolgimento in tempo reale dell'evento e la presenza di spettatori – sono attualmente parte integrante della grammatica delle arti visive contemporanee, in cui l'azione è una dimensione significativa dell'opera d'arte, tanto che tra di esse certe possono essere distinte da un'opera teatrale soltanto attraverso artifici nominalistici.

In altre parole, il fenomeno teatrale ridotto al "grado zero" – le dinamiche del corpo in azione nello spazio-tempo della percezione ordinaria – sembra aver valicato i confini della sua manifestazione storica per diffondersi in altri campi e contesti, spesso abbandonando l'ambito estetico (nel senso stretto del termine) per acquisire la status di "realtà aumentata", senza far ricorso in ciò ad alcuno degli strumenti tecnologici che l'uso corrente dell'espressione implica.

L'esperienza qui definita "teatrale" esige che il suo oggetto sia sottoposto a un processo di convenzionalizzazione affinché essa possa essere vissuta senza il condizionamento della percezione mediata dalla tecnologia, che abitualmente si verifica in circostanze secondo cui ogni oggetto è cognitivamente elaborato in sua assenza e in base a un unico punto di vista; questa esigenza di convenzione può essere soddisfatta o trasformando il contesto di ricezione, o coinvolgendo il soggetto-spettatore nelle dinamiche della rappresentazione stessa, il cui risultato comune è la modifica dei processi percettivi, che si verifica nella misura in cui si esclude la visione frontale come unica modalità di osservazione e si richiede la compresenza di soggetto e oggetto come caratteristica essenziale dell'evento.

Naturalmente, a questo punto sorge la questione se l'esperienza teatrale possa essere parificata a una qualsiasi esperienza "dal vivo" nella vita ordinaria, compiuta con la vista e l'udito come sensi prevalenti, o se sia necessaria la sovrapposizione di uno stato di coscienza "aggiuntivo" per elaborare dati e segni convenzionali e collocare l'evenienza dell'esperienza in uno spazio e in un tempo "altri", distinti dallo spazio e dal tempo comuni solo tramite la persistenza

di tale coscienza, che conferisce un identico status di alterità a ogni elemento della “configurazione oggettuale” della rappresentazione.

La proprietà di tale alterità non è, a tutti gli effetti, la medesima dell’alterità che esperiamo nella vita ordinaria, quando assegniamo un carattere diverso dal suo proprio a un oggetto di percezione – come, ad esempio, quando siamo sottoposti a un’illusione sensoriale per cause naturali o artificiali; l’esperienza, in tal caso, consisterebbe solo nella sostituzione di un oggetto con un altro oggetto, senza la percezione di alcuna trasformazione qualitativa, per quanto l’effetto sul comportamento individuale potrebbe comunque rivelarsi rilevante.

L’alterità dell’esperienza teatrale sembra essere il prodotto di uno stato di duplice coscienza, che sorge dal costante alternarsi tra la coscienza ordinaria e la coscienza dell’illusione rappresentativa: uno stato di coscienza peculiare che, in certe osservazioni settecentesche, era ipotizzato essere proprio della condizione dell’attore durante la rappresentazione (e che era stato teorizzato ed esemplificato, tra il x e l’xi secolo, dal filosofo kashmiro Abhinavagupta come la condizione dello spettatore). La questione è al momento ben lontana dall’essere risolta in forma definitiva, e ciò deriva anche dal fatto che una soluzione soddisfacente (o anche un semplice tentativo di soluzione) non può essere racchiuso entro i confini delle arti performative.

In tempi recenti, la ricerca neuroscientifica – forte dei progressi compiuti negli ultimi decenni e della possibilità di impiego di sofisticati strumenti di *brain-imaging* – si è spinta all’indagine dei correlati neurali del comportamento sociale e interpersonale, fornendo essenziali elementi di riflessione su argomenti tradizionalmente pertinenti agli ambiti delle scienze sociali, della psicologia, della filosofia, delle scienze umane e delle arti.

Un approccio neuroscientifico non può ovviamente escludere dall’indagine la caratteristica distintiva della specie umana, ovvero l’emergere della coscienza, che comprende sia la consapevolezza di sé in relazione all’ambiente e la consapevolezza di esserne coscienti; se i dati empirici permettono di individuare e analizzare le strutture corticali attive nello stato cosciente, molti scienziati hanno però sostenuto che la *hard question* dell’esperienza cosciente può essere affrontata solo

attraverso una sintesi tra le scienze biologiche e la fenomenologia, ponderando il valore dei dati tratti da descrizioni soggettive di fenomeni ed eventi.⁵

Nell'esperienza teatrale, c'è la consapevolezza che le nostre percezioni sono reali ma fittizie al contempo, dal momento che sono suscitate da oggetti che – quantunque abbiano la sostanza di oggetti reali – sono comunque prodotto di un artificio. La loro realtà è indubitabile, poiché il corpo di chi le sperimenta reagisce ad esse in base a dinamiche identiche a quelle che regolano il comportamento nella vita reale, e manifesta i medesimi sintomi fisici dell'emozione. Gli effetti sul comportamento, però, non sono gli stessi, giacché la consapevolezza che gli stimoli ambientali percepiti provengono da un contesto artificiale e convenzionale dà alle reazioni un esito diverso, anche se l'emozione provata è descritta in termini analoghi.

Tale differenza con le emozioni "reali" – emozioni che ci spingono a interagire con l'ambiente per ristabilire l'equilibrio omeostatico – è probabilmente dovuta a ciò che potrebbe essere definito come *coscienza della rappresentazione teatrale*, dove "teatrale" sta per qualsiasi presentazione di eventi in una situazione di spazio-tempo condiviso, percepita come un'evenienza della vita ordinaria, ma distinta da essa dal fatto di acquisire coerenza solo entro una cornice convenzionale.

La condivisione dello spazio-tempo tra chi rappresenta e chi assiste, ha anch'essa una sua propria duplicità, in quanto lo spazio-tempo della rappresentazione è condiviso dallo spettatore così come lo spazio-tempo dello spettatore non può non essere condiviso dall'attore; insieme alla costante affermazione della sostanza convenzionale degli oggetti rappresentati, ciò comporta una fluttuazione permanente tra due poli – realtà e illusione rappresentativa – che non si risolve mai in favore dell'una o dell'altra, ma le rende presenti nell'esperienza.

È comprensibile, allora, che tale esperienza abbia crea-

5. Tale posizione è stata sostenuta in particolare da Francisco J. Varela e Herbert Maturana nei loro studi; Varela ha coniato espressamente il termine «neurofenomenologia» per prospettare una metodologia di approccio alla questione; cfr. F.J. Varela, *Neurofenomenologia: un rimedio metodologico al "problema difficile"*, in *Neurofenomenologia: le scienze della mente e la sfida dell'esperienza cosciente*, a cura di M. Cappuccio, Milano, Bruno Mondadori, 2006, pp. 65-93. Il volume raccoglie una serie di interventi sul tema a opera di studiosi di diversi ambiti disciplinari.

to seri problemi di approccio alla sua natura e qualità, dal momento che l'assenza di un univoco punto di riferimento, nella realtà o nell'illusione, ha sempre impedito che fosse inscritta in un ambito esperienziale definito. È pure significativo che la battaglia contro il teatro, avviata dalla diffusione della religione cristiana, prendesse le mosse dalla condanna delle rappresentazioni come finzioni prive di ogni base reale, ma capaci di provocare effetti nocivi, ritenuti identici (o addirittura più forti) di quelli attribuiti alle esperienze realmente vissute. Secondo tale concezione, la percezione della realtà e la percezione della rappresentazione hanno entrambe effetto sull'individuo, anche se tutto ciò che viene percepito tramite rappresentazione si distingue qualitativamente, perché trova rispondenza nell'individuo come sentimento di piacere, che condiziona naturalmente alla reiterazione delle percezioni e all'approvazione implicita (se non all'imitazione) delle azioni che suscitano quello stesso sentimento; il primo a evidenziare che il piacere era una caratteristica distintiva nell'esperienza di rappresentazione (di «imitazioni», secondo il suo dettato) era stato, ancora, Aristotele, la cui argomentazione era però priva di considerazioni morali; nei secoli successivi, chi difenderà le rappresentazioni drammatiche per la loro funzione educativa sarà pienamente consapevole di tale caratteristica, e considererà il piacere o come un utile incentivo alla partecipazione a spettacoli, o come un trascurabile loro effetto collaterale.

aA

XXV

Al momento presente, la questione sembra ricadere quasi esclusivamente entro la categoria dell'intrattenimento (quindi delle attività ricreative), per cui qualsiasi discussione sul piacere delle rappresentazioni potrebbe essere considerata inutile, o anche ingenua, per il senso tautologico implicato; tuttavia, nella prospettiva delle recenti ricerche neuroscientifiche, un tentativo di disamina dell'argomento, compiuto incrociando dati empirici e descrizioni in prima persona, potrebbe presumibilmente portare a interessanti suggerimenti per esplorare più a fondo la condizione dello spettatore.

*L'esperienza come oggetto
Emozione, cognizione, flow*

Il termine «esperienza» non è certo meno polisemico di «teatro», ed è necessario introdurre qui alcune precisazioni per evitare possibili fraintendimenti: innanzitutto, la definizione

«esperienza teatrale» può – auspicabilmente – essere un'utile approssimazione per un fenomeno che ha assunto nel tempo manifestazioni dissimili, e può – sempre approssimativamente – essere identificato da una configurazione oggettuale che prevede uno o più soggetti agenti in un contesto spazio-temporale parzialmente condiviso da altri soggetti che hanno il compito di assistere allo sviluppo delle azioni eseguite, nei termini di una partecipazione all'evento che può variare dall'assoluta passività di osservatori-ascoltatori a un diretto coinvolgimento nelle azioni stesse.

In linea di massima, l'esperienza di chi esegue le azioni differisce sensibilmente da quella di chi le osserva e/o ascolta in proporzione al grado di coinvolgimento di questi ultimi; per semplicità, ad essi si intende rivolgere particolarmente l'attenzione, senza addentrarsi in distinzioni qualitative o quantitative, la cui valutazione non può essere sorretta da elementi certi.

In termini empirici, l'esperienza di chi osserva e/o ascolta (che osserva e/o ascolta a sua volta le manifestazioni visibili e udibili di un'altra esperienza) non può essere riprodotta ecologicamente in condizioni sperimentali, giacché il trasferimento del fenomeno a un altro contesto, dotato dei più aggiornati e maneggevoli strumenti di misurazione delle reazioni fisiche all'esperienza, snaturerebbe il fenomeno stesso: la presenza di "osservatori di osservatori" introdurrebbe una dimensione aggiuntiva al fenomeno, trasformandone sensibilmente i caratteri essenziali.

In termini fenomenologici, la redazione di relazioni in prima persona o la compilazione di questionari possono essere repute un appropriato punto di partenza, così come sono state utilizzate in situazioni dove l'indagine si rivolge all'esame di un'esperienza in termini soggettivi. In questo secondo caso, la raccolta dei dati deve però tener conto della particolarità dell'esperienza, che attualmente è catalogata come "intrattenimento culturale", espressione questa che vuole rimarcare la differenza da un'attività ricreativa priva di impegno, poiché l'aggettivo suggerisce che forme e contenuti dell'esperienza debbano essere affrontati sulla base del possesso di abilità e competenze commisurate.

Un modello che è stato da tempo utilizzato in psicologia, con risultati di un certo interesse, per esaminare condizioni dove le abilità (*skills*) del soggetto sono sottoposte alla sfida

(*challenge*) di un compito da realizzare, è quello escogitato da Mihaly Csikszentmihalyi per elaborare il concetto di “flusso” (*flow*), dapprima individuato come una condizione specifica ad attività svolte in prima persona (gli esempi più ricorrenti riguardavano musicisti o sportivi professionisti) e in séguito esteso anche a esperienze estetiche.⁶

L’analisi di resoconti soggettivi aveva evidenziato che la condizione denominata *flow* ricorreva frequentemente nell’esperienza di individui impegnati in un compito, il cui grado di difficoltà era proporzionato alle abilità che gli stessi avevano sviluppato con l’esercizio e la pratica: le sue caratteristiche principali erano indicate sia da una significativa alterazione dei parametri della coscienza ordinaria, sia una sensazione di generale benessere che i soggetti descrivevano come quasi estatica.⁷

Relativamente all’esperienza estetica, ove il compito risulta sostanzialmente ricettivo – o, se vogliamo, “passivo”, dato che generalmente non si prevede un’interazione con il contesto (o con l’oggetto che ne costituisce il fulcro) tale da provocarne la modifica – Csikszentmihalyi, in collaborazione con R.E. Robinson, ha successivamente raccolto dati relativi all’esperienza soggettiva di opere d’arte che, confrontati con i precedenti, mostravano notevoli elementi di affinità, ma indicavano una importante differenza: i soggetti, posti di fronte a oggetti statici e stabili (dipinti e sculture), dichiaravano di provare la persistenza dell’esperienza anche oltre il *qui e ora* del momento.⁸

Un analogo metodo di indagine è stato poi applicato da Peter Eversmann all’arte performativa, segnatamente al teatro, tramite interviste a professionisti del mondo della scena che corrispondevano, *grosso modo*, alle figure interpellate da

aA

XXVII

6. M. Csikszentmihalyi, *Flow: the Psychology of Optimal Experience*, New York, Harper & Row, 1990.

7. Gli elementi caratteristici della condizione di *flusso* possono essere riassunti nei seguenti punti: I) equilibrio tra abilità e sfida; II) fusione tra l’azione e la consapevolezza della sua esecuzione; III) assorbimento totale nell’azione; IV) perdita dell’autocoscienza; V) alterazione del senso del tempo; VI) qualità *autotelica* dell’esperienza, gratificante di per sé, senza aspettative di ricompensa; VII) sensazione di controllo completo; VIII) certezza e chiarezza degli obiettivi; IX) feedback immediato.

8. M. Csikszentmihalyi, R.E. Robinson, *The Art of Seeing. An Interpretation of the Aesthetic Encounter*, Los Angeles, Getty Museum, 1990.

Csikszentmihalyi nell'ambito delle arti visive: direttori artistici di teatri invece di conservatori di musei, galleristi e curatori. (In entrambe le circostanze, la specificità della scelta proveniva dall'esigenza di trovare il corretto equilibrio tra abilità personali e sfida, che sarebbe stato improbabile rinvenire in soggetti casuali, per quanto la meno praticabile opzione di intervistare, da una parte, visitatori abituali di musei, mostre e gallerie, e – dall'altra – appassionati di teatro, potrebbe essere assai suggestiva).

I risultati presentati da Eversmann, coerenti in linea generale con quelli di Csikszentmihalyi e Robinson, hanno mostrato ulteriori differenze dai dati che avevano indotto alla formulazione originale del concetto di *flow*. Tali differenze, da un lato, possono essere direttamente imputate alla natura transitoria dell'evento teatrale; dall'altro, esse sembrano evidenziare elementi aggiuntivi di persistenza esperienziale, che "ripristinano" l'esperienza in assenza delle sue condizioni originarie e la arricchiscono di altri aspetti. In particolare, i dati di Eversmann rivelano un duplice stadio nell'esperienza riferita al teatro, che lo studioso olandese rapporta ai quattro «fattori» o «dimensioni» individuate dai suoi predecessori come tipiche dell'esperienza estetica, e che riguardano percezione, emozione, cognizione e comunicazione.

La «dimensione percettiva» si concentra sulle caratteristiche formali: «composizione, struttura, forma, equilibrio, proporzioni, armonia, colori, ecc.»; la «risposta emozionale» mette l'accento sulle emozioni «come sono espresse dall'opera d'arte» e da associazioni soggettive, come interpretazioni e giudizi; L'«approccio cognitivo (intellettuale)» è rivolto all'esame di questioni teoriche e storico-artistiche; infine, la «dimensione comunicativa» implica un processo d'interazione con la cultura o l'artista che ha creato l'opera, il «dialogo con se stesso» dell'osservatore, e anche il riferimento a «esperienze trascendentali (senso dell'assoluto, affermazione di un ordine superiore, ecc.)».⁹

Laddove Csikszentmihalyi e Robinson mettevano in evidenza la concorrenza simultanea (e la persistenza cosciente nella memoria) di tutti i fattori, i resoconti raccolti da

9. P. Eversmann, *The Experience of the Theatrical Event*, in *Theatrical Events: Borders Dynamics Frames*, a cura di V.A. Cremona, P. Eversmann, H. van Maanen, W. Sauter, J. Tulloch, New York-Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 146.

Eversmann mostrano invece un quadro in cui il divario tra il *durante* e il *dopo* l'evento risulta assai ampio, come se lo spettatore fosse prima – durante la rappresentazione dal vivo – impegnato ad “assorbire”, a livello sia percettivo che emozionale, la più ampia gamma di sensazioni, e in séguito si dedicasse a elaborarle e trasformarle in modelli cognitivi e comunicativi.

Queste osservazioni sembrano suggerire che l'esperienza trascendentale tipica del *flow* sia ostacolata, durante la performance, da una profonda concentrazione sulle dimensioni percettiva ed emozionale, sebbene alcuni intervistati riportino di aver sperimentato anche in tale occasione una *peak-experience*, che comporta perdita del senso del tempo e “perdita di sé”. In altre parole, il continuo processo di trasformazione di ogni oggetto presentato ai sensi nel corso di una rappresentazione teatrale sembra obbligare a un superlavoro ricettivo, che impedisce l'interazione simultanea delle suddette dimensioni esperienziali e sospende in via temporanea i processi intellettuali e comunicativi dello spettatore, tra cui la ricognizione delle peculiarità culturali dell'opera (in relazione al contesto della ricezione), il «dialogo con se stesso», e l'apprezzamento dell'esperienza in tutte le sue gradazioni e sfumature qualitative.

aA

XXIX

La condizione di *flow* non è esperita, in questo caso, in concomitanza con l'evento, ma – se mai si verifica – ciò è dovuto a un'elaborazione successiva, ove ha la prevalenza il fattore intellettuale, l'aspetto cognitivo “alto”: sfida e abilità non si controbilanciano, cioè, se le conoscenze personali non intervengono nella valutazione dell'esperienza.

Ma è significativo che gli esperti teatrali interpellati da Eversmann siano concordi nell'ammissione che il possesso di conoscenze in materia è un requisito essenziale alla seconda fase dell'esperienza, mentre può rivelarsi addirittura un ostacolo durante la rappresentazione, come se fosse auspicabile per lo spettatore un'improbabile condizione di *tabula rasa* ai fini della piena fruizione.

Tali resoconti compongono un quadro affatto sorprendente del fenomeno denominato “intrattenimento culturale”, se proprio chi si affida alla conoscenza del teatro come strumento professionale sostiene che un atteggiamento ingenuo può permettere un'esperienza ideale di una rappresentazione, mentre il giudizio critico e la valutazione personale

possono essere posticipati a un momento successivo. Ovvero, se – nella suddetta espressione – intendiamo l'aggettivo "culturale" come riferito alle capacità intellettuali e al livello d'istruzione dello spettatore, possiamo anche essere indotti alla conclusione che il possesso di tali competenze non sia strettamente necessario alla fruizione dell'esperienza – naturalmente, non in termini percettivi, ma di coinvolgimento emozionale.

L'elaborazione intellettuale – e qui sorge la questione se da essa dipenda ogni attività cognitiva – è invece ritenuta indispensabile alla seconda fase, che approssimativamente potrebbe essere denominata "fase del giudizio critico", dove la competenza in materia, stabilendo relazioni e confrontando dati, stimola l'interesse e la riflessione sull'esperienza.

In ogni caso, anche il coinvolgimento emozionale è ritenuto indispensabile alla seconda fase, perché le emozioni sono responsabili della persistenza delle sensazioni nella memoria; ed è tale persistenza che permette alle competenze e conoscenze personali l'elaborazione successiva alla rappresentazione. Si potrebbe ipotizzare, perciò, che una rappresentazione inneschi un processo in cui le sensazioni sono elaborate come dati dalle facoltà cognitive più elevate, che "ripristinano" l'esperienza in tutte le sue dimensioni, permettendone la completa interazione.

Ulteriori auspicabili ricerche in questa direzione potrebbero verificare se la condizione di "flusso", così come è stata descritta da Csikszentmihalyi, possa effettivamente essere esperita dagli spettatori lungo tutto il corso di una rappresentazione, o in momenti peculiari durante il suo evolversi; tuttavia, nel presente momento storico-culturale, non si può fare a meno di osservare che l'atteggiamento prevalente di fronte a fenomeni di creazione artistica è stato influenzato tradizionalmente dalla tendenza a valutarli sulla base dei suddetti fattori di cognizione "alta" e di comunicatività (ovvero quelli pertinenti alla "seconda fase"), come parametri fondamentali del giudizio; di conseguenza, tutte le risposte automatiche e immediate (in poche parole, quelle emozionali) sono state per lungo tempo ritenute irrilevanti per la formulazione di un giudizio estetico, anche se bisogna osservare, allo stesso tempo, tali risposte costituiscono invece l'ambito privilegiato di operazione per chi si occupa della realizzazione di prodotti che, a prescindere dalla qualità

“artistica”, si rivolgono all'intrattenimento per fini prevalentemente commerciali.

Non si tratta qui di individuare gli standard che potrebbero distinguere l'esperienza di produzioni artistiche da quella di prodotti “leggeri” o “bassi”, ma approfondire il problema dell'esperienza estetica allo scopo di rivalutare il fenomeno sulla base di un approccio prevalentemente naturalistico, che può essere di assoluta utilità almeno per la formulazione di interrogativi congruenti circa la sua funzione nella vita dell'individuo e della società.

L'esperienza estetica, in special modo come esperienza dell'arte teatrale e performativa, ha fatto la sua comparsa nelle fasi iniziali dello sviluppo sociale dell'umanità come esigenza collettiva di sperimentare la realtà da un punto di osservazione inconsueto, nei termini di uno stato della coscienza non ordinario, che ha spesso assunto sfumature di carattere religioso ed è stato accolto come peculiare della dimensione del rito. Lo “stato di flusso” individuato dal modello di Csikszentmihalyi, che corrisponde a uno stato di benessere assoluto, quasi estatico, ove il completo assorbimento nel compito da svolgere distoglie il soggetto da considerazioni pratiche, legate a forme di ricompensa di qualsiasi genere, rendendo l'esperienza gratificante in se stessa, presenta molti dei parametri che sono stati individuati come distintivi degli stati alterati della coscienza.¹⁰

Per quanto non siano a disposizione dati sufficienti non solo per prospettare una risposta esauriente, ma anche semplicemente per formulare i quesiti in termini appropriati, sorge quasi naturalmente la questione se l'esperienza estetica, vissuta dalla parte dello spettatore, presenti un rispecchiamento per via empatica delle alterazioni riscontrate negli artisti e nei performer all'opera. La questione ne comporta

aA

XXXI

10. Il neuroscienziato Arne Dietrich ha ipotizzato che «un prerequisito necessario all'esperienza di *flow* sia uno stato di transitoria ipofrontalità che permette la soppressione temporanea delle capacità analitiche e meta-conscie del sistema esplicito»: A. Dietrich, *Neurocognitive mechanisms underlying the experience of flow*, in «Consciousness and Cognition», 13 (2004), p. 746. La «ipofrontalità», ovvero una modificazione passeggera dell'attività della corteccia prefrontale, è stata individuata dallo stesso ricercatore come una delle costanti alla base degli stati alterati della coscienza: cfr. A. Dietrich, *Functional neuroanatomy of altered states of consciousness: The transient hypofrontality hypothesis*, in «Consciousness and Cognition», 12 (2003), pp. 231-256.

un'altra, direttamente connessa: in primo luogo, se la qualità riconosciuta come superiore di determinate opere sia legata alla capacità dell'artista o del performer di stabilire un canale privilegiato di comunicazione empatica con il pubblico; poi, se il "fattore comunicativo" appartenga effettivamente e in misura paritetica anche alle dimensioni percettiva ed emozionale (o a un'unica dimensione percettivo-emozionale), dal momento che alcuni effetti appaiono evidenti anche prima che s'innescino – secondo il modello sopra descritto – i processi di elaborazione intellettuale e cognitiva.

In questi ultimi decenni, numerosi studi neuroscientifici hanno insistito sul ruolo fondamentale della dimensione emozionale nel comportamento (si vedano, ad esempio, i lavori di Joseph LeDoux e Antonio Damasio,¹¹ che hanno avuto un'ampia diffusione anche in forma divulgativa); in particolare, la scoperta del Sistema dei Neuroni Specchio,¹² le cui reti neurali includono le aree corticali visive, uditive e motorie, insieme alle strutture limbiche, ha aperto una linea di ricerca sul "rispecchiamento" automatico di stati corporei ed emozioni nel cervello umano e dei primati, che è stata presto estesa ad argomenti interdisciplinari interessati dal concetto di empatia. Questi nuovi approcci possono offrire molto più che semplici suggestioni alla ricerca in campo umanistico, in cui alcuni studiosi hanno già mostrato il loro interesse per metodologie adeguate a "colmare il divario"¹³ tra i diversi ambiti di indagine, ed essere di enorme ausilio per estendere la portata di certe problematiche di ordine estetico e artistico.

11. J. LeDoux, *Il cervello emotivo: alle origini delle emozioni*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 1998 (ed. or. *The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life*, 1996) e *Il Sé sinaptico. Come il nostro cervello ci fa diventare quelli che siamo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2002 (ed. or. *Synaptic Self: How Our Brains Become Who We Are*, 2002); A. Damasio, *L'errore di Cartesio: emozione, ragione e cervello umano*, 1995 (ed. or. *Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain*, 1994); *Emozione e coscienza*, 2000 (ed. or. *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, 1999); *Alla ricerca di Spinoza: emozioni, sentimenti e cervello*, 2003 (ed. or. *Looking for Spinoza: Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*); *Il sé viene alla mente. La costruzione del cervello cosciente*, 2012 (ed. or. *Self Comes to Mind. Constructing the Conscious Brain*, 2010), tutti pubblicati a Milano da Adelphi.

12. Cfr. G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2006.

13. Cfr., ad esempio, *A Field Guide to a New Meta-field: Bridging the Humanities-Neurosciences Divide*, a cura di B.M. Stafford, Chicago-London, Chicago UP, 2011

Allo stato dell'arte presente, tali studi interdisciplinari non possono essere intrapresi senza una stretta collaborazione tra scienziati e umanisti, e devono purtroppo superare una serie di ostacoli rilevanti; a onor del vero, bisogna osservare che sono stati gli scienziati, più che gli umanisti, a mostrare maggiore interesse per questo tipo di ricerche.¹⁴

Nei capitoli che seguono, che non sono intesi come un resoconto completo della tradizione e della letteratura relativa all'esperienza di ciò che è stato definito "teatrale", si è tentato piuttosto di mettere in luce certi periodi e momenti storici in cui visioni, osservazioni e teorie intorno a tale esperienza hanno valicato i confini degli studi umanistici o "culturali" per estendersi a un contesto più ampio, toccando, a seconda delle circostanze, questioni mitologiche, religiose, filosofiche, sociali, politiche, psicologiche e scientifiche (sia mediche che fisiologiche).

L'auspicio è che questa ricerca, nel suo contesto complessivo, possa essere d'aiuto all'individuazione delle problematiche connesse alla sua dimensione "naturale", nella misura in cui "naturale" indica invarianti culturali alla base della struttura emergente del fenomeno, e può essere inteso anche come sinonimo di "antropologico": tali visioni, osservazioni e teorie, spogliate dei loro specifici elementi contestuali e

XXXIII

aA

14. Per quanto riguarda le arti visive, la "neuroestetica" può già vantare una tradizione relativamente sedimentata nel tempo, come dimostrano, tra gli altri, gli studi di Semir Zeki, titolare della cattedra con tale denominazione alla University of London, e di Vilayanur S. Ramachandran. Cfr. C. Cappelletto, *Neuroestetica. L'arte del cervello*, Roma-Bari, Laterza, 2009. Sia Giacomo Rizzolatti che Vittorio Gallese, autorevoli membri del gruppo dell'Università di Parma che per primo ha realizzato gli esperimenti sui neuroni specchio, hanno pubblicato anche articoli sulla percezione di opere d'arte. Gallese ha inoltre rivolto il proprio interesse anche all'ambito specifico del teatro, come dimostra il saggio: *Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata*, in «Culture teatrali», 16, 2007, pp. 13-38. Infine, Eric R. Kandel, premio Nobel per la medicina nel 2000 per le sue ricerche sulla memoria, ha recentemente dedicato un volume all'analisi neuroscientifica dell'arte viennese di inizio Novecento: *Letà dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai giorni nostri*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012 (ed. or. *The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain, from Vienna 1900 to the Present*). Lo stato della ricerca in Italia in ambito teatrale è testimoniato dagli atti dei convegni internazionali *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, a cura di G. Sofia, Roma, Alegre, 2009; *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, a cura di C. Falletti e G. Sofia, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2011; *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, a cura di C. Falletti e G. Sofia, Roma, Bulzoni, 2012, e dal volume di G. Sofia, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Roma, Bulzoni, 2013.

ridotte al "grado zero", possono fornire suggerimenti per un'esplorazione del fenomeno come esperienza vissuta.

L'orizzonte di riferimento costante è stata la ricerca sulla coscienza e il comportamento, attraverso cui le recenti scoperte neuroscientifiche e psicologiche possono contribuire ad approfondire le problematiche relative all'esperienza delle arti performative e del teatro.

Entro questo orizzonte, si è cercato di mettere in rilievo come, nel corso della storia, tali problematiche abbiano suggerito approcci in cui convergevano sia interessi artistico-culturali, sia metodologie scientifiche, prima che il divario tra i due ambiti giungesse all'ampiezza attuale; e come, in prospettiva, possa essere fruttuoso recuperare questa convergenza nell'indagine su un tema che riguarda una condizione peculiare dell'esperienza umana cosciente.

Avvertenze

Il presente volume riprende, nella sua prima parte, gli argomenti trattati nel precedente *L'esperienza teatrale, vol. I. Dall'antichità al Settecento* (Monza, Polimetrica, 2013) sviluppandoli secondo una diversa impostazione, più esplicitamente attenta alle tematiche che alla cronologia, allo scopo di non ingenerare l'equivoco che sia perseguito l'obiettivo di ricomporre una "storia" organica delle esperienze connesse all'arte performativa. I capitoli 5 e 9 riutilizzano alcune delle argomentazioni apparse nei miei saggi pubblicati in «Acting Archives Review» (www.actingarchives.unior.it), rispettivamente *L'attore, le parole e le cose. La terminologia dell'interpretazione nel Comédien di Rémond de Sainte-Albine* (4, 2011, pp. 257-271) e *La natura reticente. La critica teatrale di G.H. Lewes attraverso i suoi studi psicofisiologici* (3, 2011, pp. 41-66).

Le traduzioni dei testi citati, se non indicato altrimenti, sono a cura di chi scrive.

Ringraziamenti

A tutti coloro che mi hanno fornito suggerimenti e indicazioni, aiutandomi a definire e precisare la materia di questo volume.

**Teorie e visioni
dell'esperienza
"teatrale".
L'arte
performativa
tra natura
e culture**

aA

1. Origini nel mito, effetti sulla vita

aA

1. *L'invenzione del dramma in Grecia: i rischi del "gioco"*

3

In questa sezione non si intende discutere fonti e documenti sulla nascita del teatro in Occidente, aggiungendo magari nuove ipotesi a un dibattito che, nel corso del tempo, ha evidenziato l'impossibilità di una prosecuzione, una volta riconosciuta l'effettiva assenza di una definita linea genealogica che lega elementi performativi nei riti religiosi e rappresentazioni drammatiche. L'intento principale, qui, è segnalare le peculiarità della prima manifestazione del fenomeno che al presente è denominato «teatro», così come sono descritte, più nel mito e nella leggenda che in termini storici, nella tradizione relativa alla sua comparsa nell'antica Grecia.

Nei primi decenni del secolo scorso, le ricerche indirizzate a una ricostruzione delle circostanze della nascita del teatro furono integrate, in certi casi, dal ricorso ai correnti studi antropologici ed etnologici; in ogni caso, la fonte d'informazione principale era comunque la *Poetica* di Aristotele, con la sua indicazione dell'evoluzione del genere tragico dal ditirambo, in base a una certa serie di trasformazioni, presumibilmente assai sensibili ma imprecisate.

Su tale base, numerose ipotesi si sono succedute, accomunate dal riferimento a un legame tra i miti dionisiaci e i culti

agrari, e si sono sviluppate in teorie sulla derivazione della tragedia dai riti connessi al "dramma della Natura", alla sua morte e rinascita nel ciclo delle stagioni in una cultura prevalentemente agricola. Altri studi hanno anche prospettato che il processo avesse invece avuto origine da culti funerari, dal momento che non mancavano documenti attestanti l'affinità tra certi elementi strutturali del dramma e i riti in onore dei morti.¹

Benché nessuna di queste interpretazioni potesse rivendicare evidenze tali da garantirle la prevalenza sulle altre, in generale si concordava che l'evoluzione del genere drammatico andasse ricercata comunque nelle performance rituali, di cui sia l'azione che la maschera erano parte integrante. In realtà, già nel v secolo a.C., l'effettiva connessione tra la tragedia e i culti dionisiaci non era facilmente individuabile, sebbene il fatto stesso che i cittadini ateniesi menzionassero Dioniso, quando intendevano esprimere un giudizio su una rappresentazione, era un chiaro indizio di una stretta relazione tra il dio e il teatro, come anche la concomitanza tra le rappresentazioni drammatiche e le festività dionisiache sembrava confermare. Tanto meno agevole da rinvenire era un eventuale legame con i riti funerari, per quanto la presenza di eroi fondatori di città come protagonisti delle tragedie fosse anch'esso un indizio rilevante in tale direzione.²

La sostanza del reciproco legame doveva presumibilmente

1. Per una discussione delle principali teorie, cfr. H. Jeanmaire, *Dioniso. Religione e cultura in Grecia*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 321-331.

2. «La consapevolezza della parziale identità della sfera dionisiaca e di quella eroica, che si basava sul mito del Dioniso sotterraneo, costituì la premessa della tragedia. Tale consapevolezza venne meno quando un giudizio degli Ateniesi, divenuto proverbiale, non fu più compreso. Quando una tragedia non era di loro gradimento essi la respingevano dicendo: *Oudèn pròs tòn Diònyson* – "Non ha nulla a che fare con Dioniso!". Se questo giudizio si fosse riferito esclusivamente all'argomento, solo un numero assai esiguo di tragedie avrebbe avuto a che fare con Dioniso. Non era dunque un rifiuto contenutistico, bensì un giudizio sull'esteriorità e superficialità di un dramma, sul suo distacco da quel dio nel cui sacro recinto il dramma stesso veniva rappresentato. La percezione del rapporto immanente, di cui è prova la possibilità di dare un giudizio così svincolato dal contenuto dell'opera, non poteva essere trasmessa a tutti coloro che si appropriavano della cultura ateniese. Plutarco appartiene al gruppo di coloro che non poterono più imparare a sperimentare una simile percezione. Già Frinico ed Eschilo, come apprendiamo leggendo Plutarco, avevano tramutato la tragedia in *mýthoi e páthē*, "storie" e "passioni" – naturalmente non dionisiache. Anzi, sembra che già Camaleonte, un allievo di Aristotele, abbia imputato a Tespi lo sviamento in campi lontani da Dioniso. Secondo una tale concezione, gli unici lavori teatrali degni di Dioniso sarebbero

essere ricercata in affinità tra l'esperienza del teatro e quella del rito che non abbiamo possibilità di indagare.³

Nella cultura Occidentale, a differenza che in Oriente, non possiamo affidarci a un mito di fondazione del teatro e delle arti performative, da cui possiamo raccogliere elementi intorno ai quali articolare un'idea anche vaga delle ragioni che sottendono il suo emergere; quanto ci è trasmesso dalla tradizione sul leggendario inventore della tragedia – Tespi – consiste in informazioni frammentarie. In ogni caso, lievi ma significativi elementi di connessione con miti e rituali si possono rinvenire, da una parte, in certi aspetti strutturali del genere tragico in cui l'orizzonte culturale dionisiaco è implicato (Icaria, il villaggio da cui si diceva Tespi provenisse, era del resto un importante centro della religione dionisiaca);⁴ dall'altra, nelle trasformazioni seguenti l'introduzione di un soggetto individuale – l'attore – all'interno di una struttura performativa che in precedenza era prerogativa esclusiva di un soggetto collettivo – il coro.

Karl Kerényi riporta e commenta un aneddoto dalla *Vita di Solone* di Plutarco – molto probabilmente privo di veridicità storica⁵ – in cui l'anziano legislatore è ritratto nell'occasione della sua prima esperienza del teatro, come spettatore di una rappresentazione del suo stesso creatore:

A quell'epoca Tespi cominciava già a introdurre delle innovazioni nella tragedia, e l'iniziativa incontrava il favore della folla per la sua novità, benché non si fosse ancora giunti a disputare delle gare teatrali. Solone, che per temperamento era sempre desideroso di udire e di imparare, e in vecchiaia indulse più che mai ai passatempi, ai divertimenti,

rimasti i drammi satireschi» (K. Kerényi, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, Milano, Adelphi, 1992, p. 302.)

3. Negli ultimi decenni, dopo un periodo in cui sono stati trascurati o apertamente negati i termini dell'associazione tra Dioniso e il teatro sono stati ripresi in considerazione, specialmente in rapporto alla vita sociale ateniese. Cfr., ad esempio, *Nothing to do with Dyonisos? Athenian Drama in its Social Context*, a cura di J.I. Winkler, F.I. Zeitlin, Princeton, Princeton UP, 1990; in particolare il saggio di S. Goldhill, *The Great Dionysia and Civic Ideology*, pp. 97-129.

4. Cfr. K. Kerényi, *Dioniso* cit., pp. 323-326.

5. Cfr. Id., *Naissance et renaissance de la tragédie. L'origine de l'opéra italienne et celle de la tragédie grecque*, in «Diogène», 28, 1959, pp. 32-35. All'epoca dei fatti Solone avrebbe dovuto già essere morto; del resto, è ancora da dimostrare che Tespi fosse un individuo realmente esistito e non la personificazione della nascita del nuovo fenomeno drammatico.

e, perché no, al vino e alla musica, andò a vedere Tespi recitare nelle sue stesse opere, come usavano fare gli antichi poeti. Dopo lo spettacolo lo chiamò e gli chiese se non aveva vergogna a dire delle bugie così grosse davanti a tanta gente. Alla risposta di Tespi che non c'era alcun male a dire e fare ciò per scherzo, Solone batté violentemente il bastone per terra e replicò: "Però se onoriamo e elogliamo in questo modo lo scherzo, presto lo ritroveremo nei contratti".⁶

Plutarco prosegue nella narrazione indicando come la predizione di Solone si fosse in séguito avverata: alcuni anni dopo, infatti, Pisistrato inscenò una cospirazione contro la propria persona e, per garantire plausibilità alla finzione, apparve nel mezzo dell'*agorá* di Atene su un carro, mostrando le ferite che si era autoinflitte.

Kerényi non entra nel merito di questa conseguenza sulla vita politica ateniese, ma focalizza la discussione sul particolare carattere dell'invenzione di Tespi, ovvero sull'introduzione di un elemento nuovo in un contesto ove era prevista la sola presenza di un soggetto collettivo; secondo il mitologo ungherese, questo nuovo elemento comportava una trasformazione della struttura e dello sviluppo dell'evento, ove la consueta funzione di *apókrisis* (il rispondere della guida del coro negli agoni ditirambici) si mutava in *hypókrisis* (da cui *hypokrités* per attore): etimologicamente, tale termine comprende nel suo ambito semantico sia il concetto di imitazione perfetta, sia la fonte dell'espressione, ovvero il mondo infero.

Seguendo l'ipotesi di Kerényi, la reazione di Solone origina dall'esperienza di spettatore di fronte a una forma nuova di evocazione, che non aveva presumibilmente precedenti nei riti dionisiaci, ove la rudimentale struttura dialogica (coro/corago) non prevedeva l'imitazione, cioè la presenza di uno più soggetti che incarnassero l'alterità.

Inoltre, allo scopo di giustificare il proprio comportamento, Tespi negava una relazione tra la sua innovazione e l'ambito della religione: il termine *paidiá* (reso sopra con «scherzo»), nella sua riposta a Solone, sembra riferirsi a una dimensione diversa, dove l'aspetto giocoso prevale su quello serio. Etimologicamente, *paidiá* implica il gioco infantile. Tuttavia, lo possiamo trovare in Platone, che riporta l'effica-

6. Plutarco, *Vite Parallele*, trad. it. di C. Carena, Milano, Mondadori, 1968, pp. 237-238.

cia in certe pratiche rituali di canti, danze e *giochi* piacevoli – secondo Henri Jeanmaire «un complesso catartico» – allo scopo di dare sollievo all’angoscia esistenziale. L’effetto di tali pratiche – dai benefici paragonabili a quelli della filosofia per gli individui dotati di istruzione – è riportato anche in opere più tarde, come ad esempio il trattato sulla musica (*Perì musikés*) di Aristide Quintiliano.⁷

Nonostante ciò apra il campo a una serie di suggestioni affatto interessanti, è opportuno soffermarci qui sul significato di *paidiá* nella replica di Tespi. La controreplica di Solone evidenzia una caratteristica importante dell’innovazione del tragico, insieme ai rischi in cui può incorrere un corpus sociale allorché il gioco è accolto tra le attività “serie”, in quanto l’emergere di una realtà sostitutiva costruita su “menzogne” può rendere inefficaci i contratti di coesistenza su cui esso si basa. Per Tespi, *paidiá* è, invece, una sorta di pretesto per occultare la reale portata della sua innovazione, ovvero l’istituzione di una nuova modalità nei contratti sociali: la convenzione teatrale.

aA

Ne *I giochi e gli uomini*, Roger Caillois ha sostenuto che è necessario tracciare una demarcazione tra vari tipi di gioco, distinguendoli tra regolamentati e non. Nel primo caso abbiamo quei giochi ai quali si gioca «sul serio», come gli scacchi, i giochi di carte, i giochi sportivi; nell’altro, quelli che hanno a che fare con l’imitazione, con il «come se», dal momento che

7

ogni volta che il gioco consiste nell’imitare la vita, da una parte il giocatore non può evidentemente inventare e seguire le regole che la realtà non contempla, dall’altra il gioco si accompagna alla consapevolezza che il comportamento tenuto è illusione, apparenza, semplice mimica. Questa consapevolezza della fondamentale irrealtà del comportamento adottato separa dalla vita normale, tiene luogo della legislazione arbitraria che definisce altri giochi.⁸

La differenza sostanziale tra i giochi senza regole (sia individuali che collettivi) e la convenzione teatrale consiste nel fatto che la linea di separazione deve essere tracciata parallelamente alla divisione tra attore e pubblico: la mutua con-

7. H. Jeanmaire, *Dioniso* cit., pp. 320-321.

8. R. Caillois, *I giochi e gli uomini*, Milano, Mondadori, 1995, p. 25.

sapevolezza della separazione qualifica l'esperienza, distaccandola dalla realtà ordinaria.

Nel nostro caso, sebbene la separazione sia chiara e condiziva, la ragione del "gioco" è l'imitazione del comportamento "normale", poiché le possibilità di espressione dell'attore sono inerenti alle capacità mimetiche del corpo. Per questo, non sembra probabile che Tespi si dovesse giustificare indicando che la sostanza del suo *hypokrinesthai* era il gioco – e, soprattutto, che Solone lo stigmatizzasse come menzogna – se le parole e le azioni della sua rappresentazione fossero state una semplice imitazione del comportamento quotidiano, e non implicassero, invece, altri contenuti, pertinenti a un altro ordine di esperienza.

Dalle scarse informazioni trasmesseci dalla tradizione, sappiamo che Tespi indossava una maschera durante le rappresentazioni – all'inizio una maschera molto rudimentale, costituita dall'applicazione di gesso sul volto. Questa caratteristica poteva presumibilmente suggerire l'alterità che la sua performance implicava, giacché la maschera, e la piattaforma sulla quale ci è detto che egli saliva, erano pure segni inequivocabili della separazione tra attore e pubblico: la connotazione più significativa della maschera di Tespi era infatti il colore del materiale: il bianco del gesso, il colore degli inferi, dove si credeva che risiedessero gli eroi della tragedia.

Benché non si possa sostenere che la comparsa della maschera fosse un motivo d'innovazione, dato che ci sono elementi sufficienti per ipotizzare che la pratica del mascheramento in certi culti rurali fosse direttamente discesa nell'invenzione di Tespi, bisogna comunque sottolineare che, nel nuovo contesto, essa diventava il marchio fondamentale del fenomeno o, con Caillois, l'illusione che diventa la regola del gioco, che adesso consiste nella contraffazione della presenza di entità *altre* da quelle esperite nella vita "normale".

In fin dei conti, l'indignazione di Solone sembra diretta all'introduzione di una nuova regola – o alla sovversione delle regole preesistenti? – per evocare l'alterità per mezzo del corpo umano, che avvicina con la sua materialità il mito alla realtà, sebbene solo transitoriamente e "come per gioco", e demolisce temporaneamente un diaframma la cui presunta impenetrabilità garantisce l'efficacia delle norme e regole sociali.

È cosa nota che gli antichi greci non erano sprovvisti di

occasioni in cui tale diaframma si apriva, e in giorni prescritti il mondo umano e quello dell'aldilà si fondevano – ma ciò avveniva fuori dalla dimensione del “gioco”, in cui ogni accadimento è reputato un'illusione fugace; tali occasioni appartenevano invece a un altro ordine di realtà, superiore persino alle attività sociali “serie”. Il tempo della festa non si opponeva al tempo del lavoro, come nella civiltà moderna, ma la vita individuale e collettiva si affidava a quei momenti per trovare il senso del suo stesso consistere.

Forse per la prima volta nella storia, l'“invenzione” di Tespi fa sorgere in un altro contesto ciò che in precedenza era prerogativa solo del rito, e lo fa in una forma che non è priva di efficacia, ma di genuinità, essendo frutto d'artificio: abbandonando l'ambito religioso e indirizzandosi verso la rappresentazione, il “teatro” sembra prender vita insieme all'attore, che si erge simultaneamente a regola e arbitro del nuovo gioco, in cui il contatto tra l'umano e l'altro non si stabilisce più tramite possessione o profondo coinvolgimento nel clima festivo, ma attraverso le “menzogne” della rappresentazione artistica. La semplicità del mezzo, la sua essenza di *paidiá* – gioco infantile – non ne infirma l'efficacia: come suggerisce l'indignato rimprovero di Solone, si deve invece paventare un contagio pericoloso, poiché la pratica potrebbe diffondersi (per imitazione?) a ogni dimensione della vita sociale.

L'estrema concisione della narrazione di Plutarco, la sua atmosfera quasi leggendaria, e la mancanza di fonti supplementari intorno alla nascita della tragedia e del teatro, non ci permettono di addentrarci oltre l'orizzonte di suggestioni e indizi; tuttavia, se scegliamo di non forzare il dettato dell'aneddoto, possiamo almeno ipotizzare che sia stato trasmesso non per registrare un fatto curioso e marginale, ma per sottolineare come sia stato “scoperto” un ambito nuovo dell'esperienza umana.

2. *Piacere e istruzione nel Nāṭyaśāstra*

Il *Nāṭyaśāstra*, trattato su “drammaturgia e arte istrionica” attribuito alla figura leggendaria di Bharata-muni (Bharata il saggio) e risalente, secondo la datazione attualmente più accettata, al periodo tra il II secolo a.C. e il II dell'era cristiana, condensa in trentasei capitoli la tradizione orale indiana sulle arti performative, trattando tutte le componenti

della rappresentazione. Il primo di essi è dedicato al mito di fondazione del *nāṭya*, il termine sanscrito che definisce l'argomento dell'opera.⁹

La narrazione segue il modello della risoluzione di una crisi cosmica, come nel mito di fondazione del *sarugaku*, sebbene lo scenario non sia descritto nei termini apocalittici della leggenda giapponese: nell'opera di Bharata, che si sviluppa come una dettagliata esposizione dell'intera materia dinanzi a un'assemblea di saggi, l'invenzione dell'arte performativa è imposta dal graduale peggioramento della qualità dell'esistenza: con l'ingresso nell'Età dell'Argento, infatti, l'umanità «divenne schiava dei piaceri dei sensi, era dominata da desiderio e avidità, preda della gelosia e dell'odio e [perciò] trovava sempre misto il dolore alla felicità». Allora gli dèi, guidati da Indra in funzione di portavoce, si rivolsero a Brahmā con la richiesta di «un oggetto di distrazione, che deve essere sia udibile sia visibile. Dacché i Veda [esistenti] non possono essere ascoltati da coloro che per nascita sono Śūdra, abbi la compiacenza di creare un altro Veda che appartenga [ugualmente] a tutti i gruppi-di-Colore (*varṇa*)».¹⁰

La richiesta degli dèi al loro signore contiene già nella formulazione le caratteristiche essenziali della forma drammatica indiana: essendo intesa come mezzo di trasmissione della conoscenza vedica, essa ne deve esporre i precetti in termini che siano al contempo comprensibili e piacevoli; Brahmā,

aA

10

9. Si utilizza qui *nāṭya* per sottolineare che il termine designa un genere performativo contraddistinto non solo dalla parola e dall'azione mimetica, ma anche da musica e danza come sue parti integranti, e non meri ornamenti. Il sanscrito contempla anche i termini *nṛtta* e *nṛtya*, che rispettivamente indicano la danza come puro movimento ritmico, e la danza che prevede l'uso di una gestualità iconica ma non della parola. Si veda, ad esempio, Chandra Ban Gupta (*The Indian Theatre. Its Origin and Development up to the Present Day*, Banaras, Motilal Banarasidass, 1954, pp. 136-139), che considera i tre generi gli stadi successivi di un'evoluzione. Per Sylvain Lévi (*Le Théâtre Indien*, Paris, Bouillon, 1890, p. 29), «la forme dramatique (*nāṭya*) est une combinaison de la récitation simple avec la mimique (*nṛtya*) et la danse (*nṛtta*)». L'*Abhinaya Darpaṇa*, antico trattato attribuito a Nandikeśvara e dedicato all'arte dell'attore, imposta la seguente suddivisione: «Nāṭya is dancing used in a drama (*nāṭaka*) combined with the original plot. Nṛtta is that form of dance which is void of flavour (*rasa*) and mood (*bhāva*). Nṛtya is that form of dance which possesses flavour, mood, and suggestion (*rasa, bhāva, vyañjanā*), and the like» (*The Mirror of Gesture, being the Abhinaya Darpaṇa of Nandikeśvara*, trad. di A. Coomaraswamy, G.K. Duggirala, Cambridge, Harvard UP, 1917, p. 14).

10. *Nāṭyaśāstra. A Treatise on Ancient Indian Dramaturgy and Histrionics ascribed to Bharata-Muni*, a cura di M. Ghosh, Varanasi, Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1967², vol. I, p. 3 (I, 11-12). D'ora innanzi abbreviato in *NŚ* [Ghosh].

quindi, si mette all'opera, traendo dai quattro Veda canonici la materia per comporne un quinto, nel quale sono aggiunte storie esemplificative che possono essere drammatizzate e interpretate; la sua realizzazione viene affidata a Bharata e ai suoi cento figli, poiché gli dèi dichiarano la propria incapacità di gestirne la pratica.¹¹

L'occasione del debutto viene offerta dalla Festa dello Stendardo di Indra, quando Bharata e la sua compagnia allestiscono «un'imitazione» della vittoria degli dèi sui giganti Daitya, i quali – presenti tra il pubblico – esprimono la loro disapprovazione per l'argomento trattato e, con l'aiuto di altre entità sovranaturali (i dèmoni Asura e Vighna), tentano di disturbare lo svolgimento della rappresentazione con mezzi magici, paralizzando i movimenti e cancellando la memoria degli attori. La reazione degli dèi non si fa attendere, e Indra in particolar modo si distingue nella lotta, riducendo in poltiglia i nemici con l'asta dello stendardo, che diventerà un simbolo di protezione da onorare nei preliminari delle rappresentazioni a venire.

L'incidente diventa il pretesto per la richiesta all'architetto degli dèi di uno spazio protetto, presidiato in ognuno dei suoi elementi strutturali da una divinità, in cui il *nāṭya* possa essere rappresentato al riparo da fastidiose intrusioni.

Quindi, Brahmā si impegna in un tentativo di riconciliazione con i dèmoni sconfitti, nel quale coglie l'opportunità per esporre il senso della sua invenzione, che non deve essere inteso come una celebrazione, né come una riproduzione di fatti avvenuti, ma ha una portata più universale, essendo una «rappresentazione degli Stati (*bhāvānukīrtana*) dei tre mondi».

Tra i suoi obiettivi specifici vengono indicati l'insegnamento e l'intrattenimento, di cui tutti possono fruire, a prescindere dalla loro condizione sociale e in relazione alle specifiche esigenze nell'esistenza, poiché i suoi contenuti abbracciano ogni fenomeno:

Il teatro come io l'ho concepito, è un'imitazione di azioni e comportamenti di persone, che è ricca di varie emozioni e che dipinge differenti situazioni. Esso si riferirà ad azioni di

11. Indra in effetti sostiene che «gli dèi non sono in grado di riceverlo né di conservarlo, e non sono neppure fatti per comprenderlo e farne uso; sono inadatti a fare qualunque cosa con il *nāṭya*» (*ivi*, p. 5 [I, 21-22]).

uomini buoni, cattivi e indifferenti, e darà coraggio, divertimento e felicità come anche consiglio a tutti loro.

Il teatro sarà perciò istruttivo per tutti, attraverso le azioni e gli Stati in esso descritti, e attraverso i Sentimenti, che da esso sorgono.

Darà [anche] sollievo alle persone sfortunate che sono afflitte da dolore e pena o [troppo] lavoro, e tenderà all'osservanza del dovere come anche alla fama, alla lunga vita, all'intelletto e al bene generale, ed educerà le genti.

Non c'è saggia massima, istruzione, arte o mestiere, espediente, azione che non si trovi nel teatro.

Quindi ho concepito il teatro ove si incontrano tutti i campi della conoscenza, arti diverse e azioni varie. Così [O Daitya] non dovrete avere alcun motivo di collera verso gli dèi; perché un'imitazione del mondo con le sue Sette Divisioni (*sapta dvīpa*) è stata resa una regola, nel teatro.

Storie tratte dalla tradizione Vedica come anche Racconti Semi-storici [abbelliti in modo tale da essere] in grado di offrire piacere, nel mondo, ciò si chiama teatro.

Un'imitazione delle imprese di dèi, Asura, re, come anche dei capifamiglia di questo mondo, ciò si chiama teatro.

E quando la natura umana con le sue gioie e i suoi dolori è descritta mediante Rappresentazione attraverso Gesti e simili (*i.e.* Parole, Costumi e *sattva*), ciò si chiama teatro.¹²

Nel tentativo di spiegare ai dèmoni il motivo per cui le loro recriminazioni sono affatto inconsistenti, Brahmā sostiene che l'effetto del *nāṭya* è correlato alla sua stessa sostanza, che è una "imitazione" (nella versione inglese «mimicry») delle azioni e cose nei tre mondi (celeste, terrestre, infero) e nelle Sette Divisioni del mondo secondo la geografia purāṇica; tuttavia, tale imitazione non è da intendersi come una semplice contraffazione di persone e comportamenti, ma ha il suo obiettivo principale nel permettere una peculiare esperienza, che può essere raggiunta grazie al veicolo degli «Stati» (in sanscrito, *bhāva*: stati psicologici, come si vedrà più avanti). Gli spettatori si troveranno di fronte sia a un piacevole intrattenimento, sia a una visione delle cose, dalla quale potranno ottenere tutto ciò che potrà loro essere utile nell'esistenza.

Il concetto di imitazione esposto in questo passo centrale

12. NŚ [Ghosh], pp. 15-16 (I, 111-121). Qui *nāṭya* è stato reso con «teatro», seguendo il «drama» della versione inglese.

del primo capitolo è stato fonte di abbondante discussione, dal momento che descrive il senso stesso del *nāṭya*. Tra il x e l'XI secolo, praticamente al culmine di un lungo lignaggio di esegeti, di cui apprendiamo i nomi e le estetiche in questa occasione,¹³ il mistico e filosofo śivaita Abhinavagupta incentrava la sua interpretazione della natura della rappresentazione nel *nāṭya* proprio nella spiegazione di Brahmā ai dèmoni.

Il suo commento, noto come *Abhinavabhāratī*, sviluppava il concetto della sostanziale differenza tra l'esperienza del *nāṭya* e altre, apparentemente consimili, che hanno luogo nella vita ordinaria. Abhinavagupta esclude l'affinità di ciò che si percepisce in tale esperienza con una lunga serie di esperienze comparabili: ovviamente, non la realtà, ma neppure l'illusione; non si produce per via di similitudine, sovrapposizione, identità, fantasia poetica, copia, riproduzione, apparizione magica, prestidigitazione, perché in tutte queste percezioni «manca la generalizzazione, per cui lo spettatore, essendo conseguentemente in uno stato di indifferenza, non sarà logicamente in grado di essere pervaso dal gusto del Rasa».¹⁴

Il *rasa* è insieme l'obiettivo e la condizione dell'esperienza, nella misura in cui è uno stato della coscienza affatto distinto, per la sua particolare modalità percettiva, da qualsiasi altro stato possa essere giudicato affine ad esso; la base della distinzione risiede nella generalizzazione della percezione, che è il carattere specifico del *nāṭya*.

Per Abhinavagupta, il significato del *nāṭya* può essere indicato attraverso la relazione tra l'attore e il personaggio, che è il nucleo della convenzione teatrale ed è legata al consenso degli spettatori alla percezione della presenza che appare sulla scena nei termini di un'entità che dimora sulla soglia tra due personalità distinte, senza identificarsi in alcuna delle due. A tale entità, infatti, non pertiene la personalità di colui che rappresenta, né quella di chi è rappresentato; è

13. Abhinavagupta commenta e sviluppa le teorie dei suoi predecessori, accettandone o confutandone l'argomentazione utilizzata per interpretare i punti chiave dell'opera di Bharata, riassumendo lo stato del dibattito. Cfr. Y.S. Walimbe, *Abhinavagupta on Indian Aesthetics*, Delhi, Ajanta Publications, 1980.

14. Abhinavagupta, *Ad NŚ I*, 107a, in R. Gnoli, *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, Varanasi, Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1968², p. 94 (d'ora innanzi abbreviato in AG).

invece l'equilibrio fluttuante tra due personalità diverse che, non permettendo l'attribuzione alla presenza sulla scena di un'identità precisa e univoca, prepara il terreno alla generalizzazione della percezione e alla coscienza di una singolarità nell'esperienza.

D'altro canto, ciò che viene rappresentato non è un'entità astratta, perché la riconoscibilità di personaggi e situazioni necessita tratti di peculiarità, il che giustifica l'uso drammatico di narrazioni e personaggi dell'epica, in quanto è possibile una percezione diretta soltanto se i suoi oggetti sono realtà fisiche definite. Tuttavia, la percezione diretta non è il fine ultimo dell'esperienza, ma serve a innescare un più complesso processo cognitivo:

Il teatro perciò è materia di cognizione tramite una forma speciale di ri-percezione (*anuvyavasāya*). In primo luogo, invero, grazie a costumi, trucco e altre forme di rappresentazione, la presunzione di essere davanti alla percezione diretta di un particolare attore (Caitra, Maitra, ecc.) e del suo particolare spazio e tempo cessa di esistere; in secondo luogo, dato che la percezione diretta non può verificarsi senza almeno un minimo di particolarizzazione, si è fatto ricorso a nomi come Rāma, ecc. Il fatto che questi sono nomi di personaggi famosi elimina infatti la possibilità che uno che declama le loro imprese meritevoli d'attenzione possa provocare nello spettatore l'ostacolo dell'inverosimiglianza. A causa di tutto ciò, questa ri-percezione è come una forma di percezione diretta. Inoltre, perché la scena rappresentata, essendo accompagnata da gradevoli musiche vocali, ecc., è fonte di *camatkāra*, è dotata di una naturale idoneità a penetrare nel cuore. Ancora, le quattro forme di rappresentazione nascondono la vera identità dell'attore. Infine, il prologo, ecc., dà agli spettatori la [costante] impressione che essi hanno a che fare con un attore. L'attore, essendo visto, stimola, allora, negli spettatori, una ri-percezione (detta anche gustare, assaggiare, *camatkāra*, gradimento, immersione, godimento, ecc.), che, tramite il consistere nella luce e nella beatitudine della nostra stessa coscienza, è ancora influenzata da vari sentimenti, ed è perciò varia. Il teatro è solo ciò che appare in questa ri-percezione.¹⁵

La condizione della ri-percezione è definita *camatkāra*, uti-

15. *Ivi*, pp. 99-100 (*Ad NSĪ*, 107b). Anche in questo caso «teatro» traduce l'inglese «drama».

lizzando un vocabolo che denota una condizione di stupore e sorpresa (e che ha le accezioni aggiuntive di “spettacolo” e “agitazione festiva”); *camatkāra*, a sua volta, è la condizione preliminare alla “gustazione” del *rasa*, che è l’essenza stessa dell’esperienza. Rispetto alla sostanza particolare della ri-percezione esperita, ovvero «ciò che appare» in essa, il filosofo kashmiro manifesta una totale mancanza d’interesse per una discussione dell’argomento, adducendone a motivo la lontananza dall’oggetto principale del discorso e il rispetto nei confronti dei lettori, la cui sensibilità sarebbe messa a dura prova da una trattazione necessariamente pedante e noiosa; a suo parere, ognuno ha la totale libertà di considerarla «o un’immagine interiore di ciò che conosciamo, o un’immagine generica sovrapposta, o ancora una creazione improvvisa, oppure addirittura qualcos’altro».¹⁶

In effetti, la posizione espressa suggerisce che la questione non risieda tanto nell’oggetto della ri-percezione, quanto nella qualità dell’esperienza che esso comporta, che il seguente passo differenzia sostanzialmente dall’esperienza ordinaria indicando in quale misura ogni componente della rappresentazione contribuisce al processo:

In primo luogo, nel teatro c’è assenza, in noi, dell’intenzione: “Oggi devo fare qualcosa di pratico” e presenza, in sua vece, dell’intenzione: “Oggi io godrò di viste e suoni di natura non-ordinaria che meritano attenzione, che alla fine non stimoleranno nessuna sensazione di disgusto e la cui assenza è un piacere generalizzato condiviso da tutti gli spettatori”. Il gusto della musica vocale e strumentale appropriata fa allora dimenticare allo spettatore la sua esistenza pratica (*sāṃsārikabhāva*), ed essendosi trasformato il suo cuore in uno specchio limpido, egli diventa capace di identificarsi con gli stati mentali del dolore, piacere, ecc., che scaturiscono alla vista dei gesti e delle altre specie di rappresentazione. Ascoltare la recitazione fa entrare lo spettatore nella vita di un personaggio diverso da sé e, come risultato, cresce in lui una cognizione il cui oggetto è Rāma, Rāvaṇa e così via. Questa cognizione non è circoscritta da alcuna limitazione di spazio e tempo, ed è libera da tutte quelle forme di pensiero che riguardano quale sia la materia della conoscenza, che sia erronea o incerta o probabile ecc. Questo non

16. *Ivi*, pp. 100-101.

è tutto. Lo spettatore è accompagnato dall'impressione di questa cognizione (il cui oggetto era Rāma ecc.) e poi da una sorta di *camatkāra* per parecchi giorni. Queste impressioni sono evidenziate, a loro volta, da altre, depositate in lui dalla percezione diretta delle varie cose che producono piacere – donne, musica vocale e strumentale – che hanno accompagnato la performance. Queste ultime impressioni sono la causa efficiente della continuazione delle prime.¹⁷

Abhinavagupta si premura di sottolineare che tutte le componenti della rappresentazione concorrono a rendere possibile l'esperienza della "gustazione", o *rasa*, che è definita come l'essenza sia del teatro che della poesia, a qualsiasi individuo. La richiesta degli dèi a Brahmā di una forma di intrattenimento e istruzione intelligibile a tutte le caste trova qui la sua spiegazione: sebbene sia la poesia la fonte primaria dell'esperienza del *rasa*, non tutti sono forniti di sensibilità sufficiente per fruirne, mentre tutti possono sperimentare la "gustazione" assistendo a una rappresentazione teatrale.

Come affermano questi passi, l'esperienza del *rasa* non si verifica come fosse un momento separato nell'esistenza individuale, privo di conseguenze future, ma offre a chi la prova istruzioni pratiche per indirizzare la sua condotta lungo un cammino ben preciso. È per questa ragione che, nel suo commento, Abhinavagupta non manca di descrivere il processo che dall'esperienza conduce al comportamento; lo spettatore, influenzato dalle impressioni che ha raccolto durante la rappresentazione, che si sono fissate tramite la particolare "colorazione della coscienza" che è propria dell'esperienza del *rasa*, diviene soggetto a

una sorta di intimazione esprimibile al modo ottativo, cioè: "Una certa cosa (deve accadere) a coloro che fanno una certa cosa". Questa intimazione è libera da ogni specificazione spaziale e temporale. La summenzionata impressione in virtù dell'esperienza del *Rasa* resta profondamente fissata nel cuore, come una freccia, in tal modo che non può essere alleviata, e tanto meno estratta. Grazie ad essa, i desideri di attingere il bene e abbandonare il male sono costantemente presenti alla mente dello spettatore, che pertanto fa il bene ed evita il male.¹⁸

17. *Ivi*, pp. 96-97.

18. *Ivi*, p. 98.

In questo autorevole commento al mito di fondazione dell'arte performativa indiana, la discussione sulla sua funzione è vista come il fulcro del discorso che ne riguarda l'origine, in quanto funzione ed esperienza sono strettamente connesse come peculiarità del dono offerto agli dèi e all'umanità da Brahmā. In base ai pochi accenni nella narrazione di Bharata, il pensatore śivaita anticipa, già nelle glosse al primo capitolo, gli elementi essenziali della teoria psicologica che costituirà l'argomento del sesto e del settimo, e sottolinea con cura che nel concetto di *rasa* risiede la *raison d'être* della rappresentazione drammatica.

In altre parole, qualsiasi tentativo di definire l'essenza del *nāṭya* non può avere successo, se non è preceduto dalla cognizione che l'esperienza da esso provocata si differenzia in misura sostanziale da quella di altri stati che possono apparire simili; a questo scopo, Abhinavagupta opta per non soffermarsi su ulteriori specificazioni, dal momento che forma e contenuto dell'esperienza non possono essere sottoposti a distinzioni. Questo concetto è affermato esplicitamente quando sorge la questione se il "teatro" sia una forma di riproduzione: benché la sua argomentazione suggerisca una precisa posizione in merito, la conclusione del commento al primo capitolo del *Nāṭyaśāstra* è rivelatrice:

 Riassumendo, il teatro è solo una "narrazione" (*kīrtana*), fatta di una ri-percezione, una forma di coscienza influenzata da cognizioni discorsive (*rūṣitavikalpa-saṃvedana*) – è, in effetti, così percepito – e non una forma di riproduzione. Se, però, voi dite che è una riproduzione, nel senso che segue la "produzione" della vita reale, ordinaria, non è un errore. Una volta che i fatti sono stati determinati chiaramente, le parole non meritano di diventare fonte di disaccordo.¹⁹

La questione non tocca, perciò, il contenuto dell'esperienza, che è certamente un insieme di immagini, di cui tuttavia non è importante individuare l'origine: siano interne o imposte dall'esterno, esse hanno un senso solo nella misura in cui appartengono alla condizione peculiare della ri-percezione – alla "gustazione" del *rasa*.

19. *Ivi*, p. 101.

3. Il processo dell'esperienza: *rasa* e *bhāva*

Nel sesto capitolo del *Nāṭyaśāstra*, procedendo nelle sue risposte alle domande dei saggi, Bharata prima elenca in forma di compendio le componenti della rappresentazione performativa, quindi passa all'esposizione della definizione di *rasa* e delle condizioni della sua "produzione", entrando nel dettaglio del relativo processo:

A questo riguardo spiegherò innanzitutto i Sentimenti (*rasa*). Nessun significato [poetico] viene [dalla parola] senza [un qualche genere di] Sentimento. Ora il Sentimento è prodotto (*rasa-niṣpattiḥ*) da una combinazione (*saṃyoga*) di Determinanti (*vibhāva*), Conseguenti (*anubhāva*) e Stati Psicologici Complementari (*vyabhicāri-bhāva*). Esiste qualche esempio [ad esso parallelo]? [Sì], si dice che, poiché il gusto (*rasa*) risulta da una combinazione di varie spezie, verdure e altri ingredienti, e poiché sei gusti sono prodotti da ingredienti come lo zucchero grezzo, le spezie o le verdure, allo stesso modo gli Stati Psicologici Duraturi (*sthāyi-bhāva*), quando si uniscono a vari altri Stati Psicologici, attingono la qualità di un Sentimento (*i.e.* diventano Sentimento). Quando si chiede, "Qual è il significato del termine *rasa*?" Si dice in risposta [che il *rasa* è così chiamato] perché è passibile di essere gustato (*āsvādyate*). Come è gustato il *rasa*? [In risposta] si dice che proprio come le persone ben disposte mentre mangiano cibo cucinato con molti tipi di spezie, godono (*āsvādayanti*) dei suoi gusti, e attingono piacere e soddisfazione, così le persone colte gustano gli Stati Psicologici Duraturi mentre li vedono rappresentati da un'espressione dei vari Stati Psicologici con Parole, Gesti e il *Sattva*, e ne traggono piacere e soddisfazione. Così è spiegato [il Verso Memoriale che termina con] *tasmān nāṭyarasā iti*.²⁰ Perché in questo caso ci sono due distici tradizionali:

Come il connaisseur di cibo cucinato (*bhakta*) mentre mangia il cibo che è stato preparato con varie spezie e altri ingredienti lo gusta, così i sapienti gustano nel loro cuore (*manas*) gli Stati Psicologici Duraturi (come l'amore, il dolore ecc.) quando sono rappresentati da un'espressione degli Stati Psicologici con i Gesti. Quindi questi Stati Psicologici Duraturi in un dramma sono detti Sentimenti.²¹

20. Il testo è segnalato dal traduttore come corrotto.

21. *Nṣ* [Ghosh], pp. 105-106 (VI, 31-33).

La scelta del traduttore di segnalare tra parentesi tonde gli originali sanscriti evidenzia l'entità della questione terminologica: la resa di *rasa* e *bhāva* (con i suoi composti) in una lingua occidentale moderna è, in effetti, praticamente impossibile senza fare ricorso a perifrasi elaborate.

Il dizionario Monier-Williams,²² ad esempio, riporta sotto il lemma *rasa*, secondo l'accezione estetico-letteraria, la definizione «il gusto o il carattere di un'opera, il *feeling* o sentimento prevalente in essa»; tale definizione, però, ne segue molte altre in cui predominano i concetti di «fluido», «essenza», «gusto», «piacere», «aroma».²³ Nelle altre due traduzioni inglesi del trattato di Bharata disponibili, oltre quella già citata di Manomohan Ghosh – a opera, rispettivamente, di Adya Rangacharya e di «a board of scholars» per le edizioni Śri Satguru – l'originale sanscrito è semplicemente traslitterato, anche se talvolta compaiono sia «aroma» (*flavour*) che «sentimento» (*feeling*).²⁴

Allo stesso modo, a *bhāva* corrisponde un'ampia gamma di definizioni, che parte da «diventare, essere, esistere», passa attraverso «stato, condizione, rango o modo di essere, natura, temperamento, carattere», per terminare con «qualsiasi stato mentale o corporeo, modo di pensare o sentire, sentimento, opinione, disposizione, intenzione»; in campo estetico e letterario, il termine designa le *emozioni* o *passioni*. Nel *Nāṭyaśāstra*, esso appare principalmente nella forma dei suoi composti, tre dei quali – *vibhāva*, *anubhāva* e *vyabhicāri-bhāva* – sono direttamente riferiti al processo di “produzione” del *rasa* nelle sue diverse varietà, in relazione con gli *sthāyi-bhāva* corrispondenti.

Sthāyi-bhāva (alle volte semplicemente *sthāyin*) è reso,

22. Versione online: <http://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/monier/webtc5/index.php>

23. Cfr. anche P.V. Kane, *History of Sanskrit Poetics*, Delhi-Varanasi-Patna, Motilal Banarsidass, 1961, p. 362.

24. Bharata-muni, *The Nāṭyaśāstra*, a cura di A. Rangacharya, New Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers, 1966 e *The Nāṭyaśāstra of Bharata-muni*, trad. ingl. a cura di un Board of Scholars, New Delhi, Sri Satguru Publications, 2000² [1986]. Ci si riferirà a queste traduzioni rispettivamente con *NŚ* [Rangacharya] e *NŚ* [Satguru]. Anche la traduzione inglese di un altro importante trattato di estetica della tradizione sanscrita, il *Sāhitya-Darpaṇa* (*The Mirror of Composition*) di Viśvanātha Kavirāja (xiv sec.), traduce *rasa* con «flavour», così come quella dell'*Abhinaya Darpaṇa* (cfr. *supra*, nota 9).

nella versione di Ghosh, con «Stato Psicologico Duraturo»,²⁵ ma viene anche tradotto come «Stato Permanentemente Dominante» (Śrī Satguru) o è semplicemente traslitterato (Rangacharya)²⁶ sia in Ghosh che in Śrī Satguru *vibhāva* è «Determinante» («Determinant») e *anubhāva* «Consequente» («Consequent»), mentre *vyabhicāri-bhāva* è reso o con «Stato Psicologico Complementare» (Ghosh) o con «Stato Transitorio» (Śrī Satguru).²⁷ Rangacharya, invece, opta per la semplice traslitterazione anche in questi tre casi, aggiungendo però tra parentesi, rispettivamente «stimolo», «reazione involontaria» e «reazione volontaria».

Come mostrano queste varianti, le difficoltà di traduzione sono direttamente proporzionali alla complessità della teoria esposta; tuttavia, non vi sono discrepanze nell'interpretazione della struttura concettuale del processo: la combinazione dei suddetti *bhāva* (a eccezione dello *sthāyi-bhāva* porta alla «produzione» del *rasa*, che non è unico, ma si presenta in otto varietà (certi commentatori ne aggiungono un nono, che il *Nāṭyaśāstra* però non menziona),²⁸ le quali a loro volta corrispondono ad altrettante tipologie di *sthāyi-bhāva*, come sotto indicato:²⁹

STHĀYI-BHĀVA		RASA	
<i>rati</i>	piacere amoroso, passione sessuale	<i>śṛṅgāra</i>	erotico
<i>hāsa</i>	riso, allegria	<i>hāsyā</i>	comico
<i>śoka</i>	tristezza, ansia, dolore	<i>karuṇā</i>	patetico

25. «Durable Psychological State»; nella prima edizione «Dominant», ma corretto nella seconda.

26. «Permanently Dominant State» è la scelta di Śrī Satguru. Lyne Bansat-Boudon osserva: «Que signifie au reste le vocable?: "sentiment" ou "disposition psychique permanente". Permanence qui s'explique à son tour par le fait que le *sthāyin* est présenté comme consubstantiel à la nature humaine» (L. Bansat-Boudon, *Poétique du théâtre indien: lectures du Nāṭyaśāstra*, Paris, Publications de l'École Française d'Extrême Orient, 1992, p. 109).

27. «Complementary Psychological» o «Transitory»; in effetti, Ghosh aveva anch'egli utilizzato «Transitory» nella prima edizione, che però viene corretto nella seconda.

28. Il nono *rasa*, o *śāntarasa*, cioè il *rasa* della «pace» o «serenità», era stato aggiunto da alcuni interpreti agli otto canonici, sebbene altri non ne considerassero possibile la realizzazione in un contesto performativo. Cfr. H.R. Mishra, *The Theory of Rasa in Sanskrit Drama*, Chaatarpur, Vindyachal Prakashan, 1964, pp. 197-308.

29. Le rispettive definizioni sono state tratte dal dizionario Monier-Williams.

<i>krodha</i>	ira, collera, passione	<i>raudra</i>	furioso
<i>utsāha</i>	potere, forza, energia	<i>vīra</i>	eroico
<i>bhaya</i>	paura, terrore, apprensione	<i>bhayānaka</i>	terribile
<i>jugupsā</i>	disgusto, avversione	<i>bībhatsa</i>	odioso
<i>vismaya</i>	stupore, sorpresa, meraviglia	<i>adbhuta</i>	meraviglioso

Il *rasa* è quindi la percezione del relativo *sthāyi-bhāva* nella modalità di piacere estetico; come è evidente dalla loro definizione, non tutti gli *sthāyi-bhāva* sono infatti emozioni gradevoli, mentre la loro esperienza come *rasa* è sempre fonte di piacere – il che giustifica l’assimilazione con la “gustazione” di cibi.

Tuttavia, tale similitudine è introdotta per descrivere il processo tramite cui, nella rappresentazione drammatica, si combinano i *bhāva* elencati nelle categorie dei Determinanti, Conseguenti e Stati Psicologici Complementari (Transitori), o, secondo Rangacharya, come si connettono lo stimolo, la reazione volontaria e quella involontaria. Il testo del *Nāṭya-śāstra*, mentre tratta e definisce estesamente i singoli *rasa*, *sthāyi-bhāva* e *vyabhicāri-bhāva*, non si sofferma su *vibhāva* e *anubhāva*, sostenendo che sono «ben noti [...] essendo legati alla natura umana».³⁰

Vibhāva e *anubhāva* sono infatti definibili come le situazioni e il comportamento che ne segue immediatamente; secondo Abhinavagupta, essi non avrebbero neppure diritto ad essere chiamati *bhāva*, in quanto sono semplici fenomeni di carattere esterno alla persona.³¹

Nel trattato di Bharata, essi fanno la loro comparsa nel sesto e settimo capitolo, al momento di definire i *rasa*, gli *sthāyi-bhāva* e i *vyabhicāri-bhāva* a cui si riferiscono, come ad esempio nel caso del primo *rasa*, *śṛṅgāra* (erotico). Dopo una descrizione generale del suo legame con la bellezza e la gioventù, e della sua associazione con tutto ciò che è chiaro e splendente, il *rasa* erotico viene dettagliato nelle sue due

30. NŚ [Ghosh], p. 120 (VII, 5-6).

31. «Ceux-là, les *vibhāva* – saisons, guirlandes, etc. – et les *anubhāva* – larmes, etc. – externes et tout à fait non animés n’ont aucun droit au titre de *bhāva*» (Prosa liminale *Ad NŚ VII*, trad. in L. Bansat-Boudon, *Poétique* cit., p. 117 n).

diverse varietà dell'unione e della separazione; nel primo caso, esso

sorge da Determinanti come i piaceri della stagione, il diletto di ghirlande, unguenti, ornamenti, [la compagnia di] persone amate, oggetti [dei sensi], splendide dimore, recarsi in un giardino e là divertirsi, vedere [la persona amata], ascoltare [le parole di lui o di lei], giocare e amoreggiare [con lui o lei]. Dovrebbe essere rappresentato sulla scena da Conseguenti come accorti movimenti degli occhi, delle ciglia degli sguardi, morbidi e delicati movimenti delle membra, e parole dolci e altre cose simili. I suoi Stati Psicologici Complementari non comprendono la paura, l'indolenza, la crudeltà e il disgusto. [Il Sentimento Erotico] nella separazione dovrebbe essere rappresentato sulla scena da Conseguenti come l'indifferenza, il languore, la paura, la gelosia, la stanchezza, l'ansia, lo struggimento, la sonnolenza, il sonno, il sognare, il risveglio, la malattia, la pazzia, l'epilessia, l'inattività, lo svenimento, la morte e altre condizioni.³²

Da una parte, si può facilmente riscontrare che i summenzionati stati sono in stretta relazione con specifici elementi della rappresentazione: i Determinanti sono le situazioni drammatiche date, mentre i Conseguenti sono materia di interpretazione attoriale. Dall'altra, pare arduo tracciare una distinzione precisa tra Conseguenti e Stati Psicologici Complementari, dal momento che qui, come nella descrizione degli altri *rasa*, alcuni tra gli stati elencati sembrano appartenere a entrambe le categorie.

Comunque, i *vyabhicāri-bhāva* sono elencati secondo il loro numero (trentatré) nel settimo capitolo, successivamente agli *sthāyi-bhāva*, e la loro descrizione segue il medesimo schema di questi, cioè li mette in relazione a ciò che li causa (Determinanti) e a ciò che ne deriva (Conseguenti). La ragione per cui è necessaria una descrizione dettagliata, per quanto questi stati abbiano il nome di Complementari (o Transitori), va imputata al fatto che sono di sostanziale importanza nella rappresentazione, poiché permettono la "produzione" dell'esperienza del *rasa*, aggiungendo al contesto il loro indispensabile "colore". In altre parole, mentre *vibhāva* e *anubhāva* rispettivamente determinano e impostano una situazione, gli interpreti sono chiamati a svilupparla in tutte

32. NS [Ghosh], p. 109 (VI, 45).

le sue sfumature, perché ogni minimo dettaglio è di fondamentale interesse affinché l'esperienza del *rasa* sia suscitata negli spettatori, e ciò può avvenire quando tutti gli "aromi" sono presenti e debitamente "mescolati".

Mantenendo la similitudine culinaria, *vibhāva* e *anubhāva* possono essere rispettivamente definiti come gli ingredienti di una ricetta e il loro specifico sapore: i *vyabhicāri-bhāva*, come le sfumature aromatiche che sorgono dal loro dosaggio nel processo di preparazione: tutti questi elementi convergono nella "gustazione", in cui il gusto particolare di ciascun ingrediente scompare nella creazione di un sapore nuovo.³³

La "gustazione" è perciò la percezione consapevole dello *sthāyi-bhāva* nella modalità di *rasa*, essendo il cosiddetto stato psicologico duraturo o permanente una disposizione umana innata, le cui tracce latenti sono universalmente presenti in ciascun individuo, anche se non sono state lasciate da esperienze dirette nel corso della vita, perché possono essere un residuo da vite precedenti.

La differenza sostanziale tra l'esperienza delle emozioni – ovvero, degli "stati" – nella vita quotidiana e l'esperienza estetica, risiede nel fatto che quest'ultima non fa riferimento a caratteri d'individualità, così che ogni elemento della rappresentazione che possa favorire il *principium individuationis*, il riconoscimento di una precisa individualità, deve essere eliminato: Determinanti, Conseguenti e Stati Psicologici Complementari, nella misura in cui sono parte del processo di rappresentazione, devono essere necessariamente generalizzati, giacché essi rappresentano stati universali, a prescindere da chi li manifesta e da dove o quando sono manifestati.

Nel suo commento al passo noto come *Rasasūtra*,³⁴ Abhi-

33. «Che cosa è designato, allora, dalle espressioni "determinanti ecc."? Noi rispondiamo a questa domanda che le espressioni "determinanti ecc." non designano alcuna cosa ordinaria, ma ciò che serve a realizzare la gustazione (*carvanopayogī*). Una tale cosa compare altrove? Ma il fatto che non si trova altrove, rispondiamo, non fa altro che rafforzare la nostra tesi del loro carattere non-ordinario. Il gusto del *rasa* del *pānaka* si trova forse nella melassa, nelle spezie, ecc. (di cui, tuttavia, è costituito)?» (AG, p. 85 – *Ad NŚ VI*). Da notare che nell'ultima frase «*rasa*» è, anche nell'originale, in corsivo e minuscolo, distinto così da *Rasa* come esperienza estetica: si tratta del gusto proprio di una bevanda composta di diversi ingredienti (quello del *pānaka* è un esempio frequente nella filosofia indiana per distinguere la qualità di un prodotto elaborato da quella dei suoi specifici componenti).

34. Nella traduzione di Ghosh: «Ora il Sentimento è prodotto (*rasa-niṣpattih*) da

navagupta afferma recisamente che l'esperienza del *rasa* può verificarsi solo nella misura in cui è distinta dall'esperienza ordinaria, ed è il risultato di un processo in cui ogni elemento attinge la condizione di una rappresentazione generalizzata: di conseguenza, allo spettatore non è richiesto di identificarsi con l'attore o con il personaggio, ma la sua "gustazione" è riferita solo allo stato psicologico generalizzato:

Tutto ciò si può riassumere come segue: in primo luogo, l'identità dell'attore in quanto tale è nascosta da diademi, copricapo, ecc.; in secondo luogo, la nozione che egli sia Rāma, ecc., suscitata dal potere del poema, non riesce però ad imporsi sulla nozione dell'attore, perché le tracce latenti di detta nozione sono fortemente impresse nelle menti degli spettatori. Per questa stessa ragione, lo spettatore non vive più nello spazio e tempo di Rāma, ecc., né nello spazio e tempo dell'attore in quanto tale. Atti di orripilazione, ecc., che sono stati ripetutamente visti dallo spettatore nella sua vita quotidiana come indicazioni di piacere, ecc., servono, in questo caso, a manifestare un piacere, ecc., non circoscritto da tempo o spazio. Di questo piacere, proprio perché ne possiede in sé le tracce latenti, anche il Sé dello spettatore partecipa attivamente. Proprio per questa ragione, questo piacere è percepito né con indifferenza, dall'esterno, né come se fosse legato a una causa particolare [non generalizzata] – perché in questo caso si verificherebbe l'intrusione di requisiti pragmatici, interessi di guadagno, ecc. – né, ancora, come se appartenesse a una terza persona definita – perché in questo caso si verificherebbero nello spettatore sensazioni di piacere, odio, ecc. Così, il Rasa Erotico è semplicemente il sentimento di piacere – un sentimento, però, che è sia generalizzato sia l'oggetto di una coscienza, che può essere isolata o svilupparsi consecutivamente. Il compito della generalizzazione è espletato dai determinanti, ecc.³⁵

L'esperienza del *rasa* può essere perciò definita come la coscienza degli stati emozionali peculiari alla natura umana e, di conseguenza, delle basi psicologiche di ogni comportamento; la sua modalità di percezione è, da una parte, distinta dalle forme di cognizione ordinarie e, dall'altra, differisce pure da altre

una combinazione (*samyoga*) di Determinanti (*vibhāva*), Conseguenti (*anubhāva*) e Stati Psicologici Complementari (*vyabhicāri-bhāva*)» (*NS* [Ghosh], pp. 105-106 – VI, 31).

35. AG, pp. 86-87 (*Ad NS* VI).

forme di cognizione eccezionali, come quelle, ad esempio, che sono prerogativa degli *yogin*: non interessa facoltà telepatiche (la percezione “senza partecipazione attiva” dei pensieri e delle emozioni altrui), né può essere assimilata all’assorbimento totale della pura contemplazione, ove scompare la percezione della separazione tra soggetto e oggetto.³⁶

La “gustazione” del *rasa* è distinta così dalle esperienze mistiche come da quella ordinaria, ed è caratterizzata da una partecipazione attiva agli stati rappresentati; tale carattere di attività impedisce, da un lato, che l’esperienza si trasformi in uno stato al di là dell’esperienza percettiva, come la perfetta contemplazione; dall’altro, però, è indirizzata a oggetti generalizzati, e non individualizzati come nell’esperienza quotidiana, dove il soggetto percipiente riferisce a se stesso ogni percezione, sulla base di considerazioni pragmatiche.

La disposizione a percepire i segni della manifestazione degli stati psicologici, così come si presentano nella vita ordinaria, è ovviamente necessaria per una loro ricognizione immediata, ma non è sufficiente a gustare il *rasa*, la cui condizione non può essere attinta senza ciò che Abhinavagupta chiama «consenso del cuore», e che è stato tradotto anche come «sensibilità». ³⁷ I sintomi peculiari di un dato

36. Abhinavagupta si diffonde in dettaglio su questo punto: «Questa gustazione è distinta (a) dalla percezione dei sentimenti ordinari (piacere, ecc.) suscitati dai mezzi di cognizione ordinari (percezione diretta, inferenza, la parola rivelata, analogia, ecc.); (b) dalla cognizione senza partecipazione attiva (*taṭastha*) ai pensieri degli altri, che è propria della percezione diretta degli *yogin*; (c) e dall’esperienza piena (*ekaghana*) della propria beatitudine, che è propria degli *yogin* di ordine più elevato (questa percezione è immacolata, libera da tutte le impressioni [*uṣarāga*] derivanti dalle cose esterne). Infatti, queste tre forme di cognizione, essendo nel dovuto ordine (*yathāyogam*) soggette alla comparsa di ostacoli (desideri pratici, ecc.), sprovviste di evidenza e alla mercé dell’oggetto (adorato), sono prive di bellezza (*saundarya*). Qui, al contrario, a causa dell’assenza [di sensazioni di piacere, dolore, ecc.] in quanto inerenti esclusivamente alla nostra persona, di una partecipazione attiva nel nostro sé (*svātmānupravesāt*), dell’assenza [delle summenzionate sensazioni] in quanto inerenti esclusivamente ad altre persone, e dell’immersione (*āveśa*) nelle tracce latenti dei nostri sentimenti di piacere, ecc., risvegliati dai corrispondenti determinanti, ecc., che sono generalizzati – per tutte queste cause, dico, la comparsa di ostacoli è impossibile. E questo è stato detto ripetutamente» (*ivi*, pp. 82-84).

37. *Ivi*, pp. 82-84 nn; L. Bansat-Boudon, nel suo commento al *Nāṭyaśāstra*, sulla scorta di Abhinavagupta, sottolinea che *hṛdayasaṃvāda* («consonance des cœurs») e *sahṛdayatva* («sensibilité») sono sinonimi che indicano la capacità dello spettatore di identificarsi con le emozioni generalizzate rappresentate dall’attore, la cui performance non può essere riferita né alle proprie emozioni né a quelle del personaggio (cfr. *Poétique* cit., pp. 152-153).

stato psicologico devono essere trasformati sapientemente dall'attore affinché possano essere percepiti come generalizzazioni, altrimenti non sono in grado di "produrre" il *rasa*; ed è esattamente questo che distingue l'esperienza del *rasa* nelle persone di sensibilità (*sahṛdaya*) – che non hanno bisogno di ricorrere rappresentazione attoriale di un'opera poetica – dall'esperienza disponibile a tutta l'umanità indistintamente grazie all'invenzione di Brahmā.³⁸

A questo riguardo, la visibilità e l'udibilità, espressamente richieste dagli dèi come condizioni specifiche della nuova forma di comunicazione (va sempre ricordato che l'obiettivo era la creazione di un quinto Veda, intelligibile a tutte le caste), ne garantiscono l'universalità. Perciò, il *nāṭya* è il mezzo per trasmettere a ogni essere umano la visione che il poeta ha del mondo, e per comunicarla attraverso segni che non necessitano di essere elaborati intellettualmente, ma sono percepiti immediatamente da tutti in virtù delle comuni innate disposizioni; essendo questi segni trasposti nella dimensione della generalizzazione universalizzante, essi devono essere percepiti, attraverso il «consenso del cuore», come il carattere distintivo della specie umana: l'esperienza cosciente degli stati emozionali.

I sensi della vista e dell'udito sono perciò i canali privilegiati per accedere agli stati emozionali e, di conseguenza, per produrre il sentimento estetico;³⁹ la sensibilità e la conoscen-

aA

38. I *Sahṛdaya*, per Abhinavagupta, fanno esperienza del *rasa* alla semplice lettura, anche se essi «vont au théâtre, car ils en retirent un plaisir accru: "Pour ceux-là [qui sont des saḥṛdaya], en vertu du proverbe qui dit : 'Quelque objet qu'ils touchent en tombant, les rayons de la lune le font scintiller', le théâtre exalte la façon dont resplendit [le sens forgé par le poète]. Resplendissement que par ailleurs il est seul a pouvoir conférer, quand il s'agit de ceux auxquels fait défaut la sensibilité» (La citazione proviene ancora da *Ad NŚ VI*; L. Bansat-Boudon, *Poétique* cit., p. 100).

39. Raniero Gnoli sostiene che «il teatro fa appello al contempo alla vista e all'udito (i soli sensi che sono in grado, secondo alcuni pensatori indiani, di innalzare al di sopra dei confini dell'«Io» limitato), e quindi è considerato la forma artistica più elevata» (Intr. a AG, p. xiv); Richard Schechner, in *Rasaesthetics* («The Drama Review», 45, 3, 2001, pp. 27-50), ove propone un modello di training attoriale basato su un approccio alle emozioni desunto dalla tradizione indiana, indica invece la vista e l'udito come i sensi ai quali si rivolge il teatro occidentale fin dalle sue origini, interpretando la teoria esposta nel *Nāṭyaśāstra* come un'idea di spettacolo da fruire con i cinque sensi, ricco di stimoli da cui il sistema nervoso è sottoposto a sollecitazioni anche nelle sue parti più viscerali (ad esempio, il sistema nervoso enterico, o ENS). I concetti esposti dallo studioso e regista, tuttavia, mancano di effettivi riscontri nella tradizione indiana.

za personali possono aggiungere sfumature all'esperienza e innalzarne la qualità, ma – diversamente da altre esperienze artistiche – qualsiasi spettatore di una rappresentazione teatrale può gustare il *rasa*, poiché tutti hanno la capacità di recepire l'espressione generalizzata di disposizioni (*bhāva*) che sono patrimonio di tutto il genere umano.⁴⁰ Come sottolinea Brahmā descrivendo la propria invenzione, chiunque, senza distinzione, può trovare nel *nāṭya* un'istruzione, a seconda delle proprie esigenze e propensioni; come commenta Abhinavagupta, il piacere del *rasa* susciterà negli spettatori un'impressione durevole che si trasformerà in «una sorta d'intimazione esprimibile al modo ottativo», e simili intimazioni fungeranno da guida alla condotta nella vita.

In altre parole, quantunque sia esperito in una dimensione diversa dalla vita ordinaria, il *rasa* non ha il significato di un piacevole stato passeggero, ma è anche un'esperienza trasformativa che favorisce conseguenze positive nella vita personale e sociale, aiutando l'individuo a realizzarsi secondo la propria natura.

Dal momento che la qualità della rappresentazione è essenziale affinché il *nāṭya* colga i suoi obiettivi, non sorprende affatto che il corpo del *śāstra*⁴¹ ad esso intitolato si occupi in misura rilevante di esporre istruzioni per l'allestimento, mentre tratta della composizione drammaturgica in sezioni relativamente meno estese; inoltre, poiché il suo scopo prin-

40. In un volume dedicato in particolare delle arti figurative, A.K. Coomaraswamy si sofferma sulla teoria estetica indiana, proponendo una libera versione di un importante passo del *Sāhitya Darpaṇa* (xiv sec.), ove si dà la definizione di *rasa*: «La pura esperienza estetica è di coloro in cui la conoscenza della bellezza ideale innata; la si coglie per intuizione, nell'estasi della mente e tuttavia senza il pensiero, al livello supremo della coscienza; nata dalla stessa matrice da cui scaturisce la visione di Dio, il suo trascorrere è come un fulgido sprazzo di luce celeste, impossibile da analizzare e tuttavia presente nel centro più recondito del nostro essere [nell'originale: «a flash of blinding light of transmudane origin, impossible to analyze, and yet in the image of our very being»] (A.K. Coomaraswamy, *La trasfigurazione della natura nell'arte*, trad. it. di G. Marchianò, Milano, Abscondita, 2007, pp. 46-47 [*The Transformation of Nature in Art*, Harvard, UP, 1935]).

41. Con il termine *śāstra* si indicano i trattati dedicati all'esposizione di precetti e regole per attività la cui importanza è sancita dalla tradizione vedica, quantunque nel testo si parli di un "quinto Veda" (titolo che, a onor del vero, più di un'opera rivendica) tratto dai quattro canonici. Secondo la già citata studiosa francese, «[a] utorité suprême en matière d'art dramatique, le *Nāṭyaśāstra* n'est lui-même que la forme sécularisée et codifiée du *Nāṭyaveda*, ce Savoir du théâtre que les dieux, menés par Indra, ont prié Brahmā de créer afin de remédier aux désordres du monde» (L. Bansat-Boudon, *Poétique* cit., p. 25).

cipale è illustrare i mezzi per la “produzione” del *rasa* – e tale produzione è in relazione con l’espressione di sentimenti ed emozioni – la diretta conseguenza è che numerosi capitoli del trattato sono dedicati all’*abhinaya*, che viene tradotta con “rappresentazione attoriale” («histrionic representation»), ma il cui significato etimologico è “portare [qualcosa] verso” (o “davanti a”) qualcuno.⁴²

La stessa descrizione di *rasa* e *bhāva* è, infatti, indirizzata prima di tutti agli attori, e illustra loro, caso per caso, quali movimenti e gesti devono essere eseguiti e quali intonazioni vocali devono essere utilizzate affinché il *rasa* sia adeguatamente prodotto; la poetica teatrale indiana – forse ancor più di quelle occidentali – attribuisce un ruolo fondamentale alla vista e all’udito, perché l’immediatezza della percezione incrementa la qualità dell’esperienza artistica.

In fin dei conti, era esattamente questo che gli dèi avevano chiesto a Brahmā.

42. Il trattato si sofferma sul significato del termine: «Parleremo del [fatto che] l’*abhinaya* (Rappresentazione Istrionica) è di quattro generi. La domanda è, “Perché si chiama *abhinaya*?” è detto in risposta a ciò che *abhinaya* deriva dal prefisso *abhi*, e dalla radice verbale *nī* che significano “causare di avere” (ottenere), e dal suffisso *ac* apposto ai due. Quindi una risposta [completa] a ciò dovrebbe essere data dopo una considerazione della radice e del suo significato. Su questo punto c’è uno *Śloka*: Poiché la radice *nī* preceduta da *abhi* significa “portare le rappresentazioni (*prayoga*) di un dramma [al punto del diretto] accertamento del suo significato,” così [la parola composta da esse] diventa *abhinaya* (portare verso)» (*NŚ* [Ghosh], pp. 150-151 – VIII, 5-6). L. Bansat-Boudon traduce così la definizione: «conduire le sens [vers les spectateurs], de façon qu’il soit mis en [leur] presence. L’*abhinaya* est ainsi nommé parce qu’il conduit les significations» (*Poétique* cit., p. 146). Nel *Nāṭakalakṣaṇaratnaśāstra*, lessico del XIII secolo sull’arte del teatro, si legge: «Abhinaya (dramatic expression) of *sattva*, word and costume, together with the physical, is what reveals: they bring the meaning imbedded in the poet’s words before the spectator» (Sāgaranandin, *Nāṭakalakṣaṇaratnaśāstra*, trad. di M. Dillon, M. Fowler, V. Raghavan, in «Transactions of the American Philosophical Society», n.s., 50, 9, 1960, p.45).

2. La catarsi aristotelica

aA

1. Il termine e le sue ricorrenze nella *Poetica* e nella *Politica*

Il concetto di *rasa*, centrale nella tradizione sanscrita sulle arti performative, non può non rimandare il lettore occidentale a un altro concetto, ugualmente complesso e certamente più controverso, almeno per quanto concerne la sua interpretazione: quello di *catarsi* cui allude Aristotele nella *Poetica* e nella *Politica*.

Sin da quando sono apparse in lingue occidentali le prime traduzioni dei testi indiani di estetica, sono stati intrapresi molti tentativi di trovare affinità tra i due concetti, per quanto sia d'obbligo osservare che la tradizione esegetica intorno a *rasa*, nonostante la distanza che separa i diversi testi che ne trattano, mostra un'uniformità che manca nella letteratura riguardo alla *catarsi*. A differenza di *rasa*, *catarsi* non compare infatti – almeno in ambito estetico – secondo una definizione chiara e univoca, tanto che per chiarirne il significato sono state utilizzate sofisticate congetture o eccessive semplificazioni.

Il concetto di *kátharsis* (κάθαρσις), così come è introdotto nella *Poetica* da Aristotele, trae presumibilmente la sua oscurità dalla modalità stessa della composizione del trattato, che – secondo certe ipotesi – è il risultato di una collazione

di appunti, compilata dai discepoli del filosofo sulla base di insegnamenti orali. L'assenza di una definizione dettagliata di *catarsi* dovrebbe essere perciò imputabile alla circostanza della redazione, intrapresa probabilmente da chi era già al corrente della relazione tra il termine e il fenomeno cui esso si riferiva.

In ogni caso, tale definizione non doveva apparire di sostanziale importanza per l'argomento generale, che aveva l'obiettivo di esporre le caratteristiche del genere tragico e le sue regole di composizione nei termini di retorica. Tuttavia, Aristotele stesso aveva ammesso, nella *Politica*, che il concetto aveva necessità di essere chiarito: sfortunatamente, opere specifiche in materia, al pari del suo leggendario trattato sulla commedia, sono andate perdute o, più verosimilmente, non sono mai state scritte. Di conseguenza, ogni tentativo di interpretazione di *catarsi* si è dovuto basare sull'uso del termine in altre fonti, non necessariamente appartenenti alla scuola aristotelica.

L'accezione più ricorrente di *catarsi* è "purificazione", che può essere intesa sia in senso religioso e mistico (come nell'imminenza di un rito),¹ sia in senso medico: nella tradizione ippocratica vale come "purgazione", cioè l'effetto dell'assunzione di un purgativo o, comunque, del processo di purificazione dell'organismo da scorie inutili o dannose (incluse, ad esempio, le mestruazioni). In agricoltura, riferito alla coltivazione di piante da frutto, il significato è "potatura", che pure implica l'eliminazione di elementi improduttivi e in eccesso.

Nel corso del tempo, sono stati fatti numerosi tentativi di dare conto del significato specifico in ambito teatrale, e in generale si è concordato nel ritenere che il fenomeno della *catarsi*, in qualunque modo si verifichi, è il risultato di un'esperienza tramite cui lo spettatore è alleviato da un carico emozionale potenzialmente nocivo. Non si è dubitato neppure che l'effetto sia provocato da una esperienza emozionale diretta, benché il punto controverso sia stato – e sia tuttora – la relazione tra le emozioni alleviate nello spettatore e quelle rappresentate dai personaggi, ovvero se esse siano

1. Ed è secondo questa accezione che compare nella seconda e unica ricorrenza nella *Poetica* (1455b, 15-16).

identiche o meno. Poiché generalmente si concorda anche sul fatto che sono mediate dalla rappresentazione, sembra prevalere l'idea che ci sia un rapporto di affinità, ma non di identità. Inoltre, dal momento che il termine *catarsi* ricorre in testi ove il suo significato evidente è "purificazione" o "purgazione", un ulteriore punto di discussione ha riguardato l'entità dell'alleviamento, ovvero se consista in una totale eliminazione di emozioni nocive o inutili, o se invece sia rimosso solo ciò che è in eccesso, quel surplus che può determinare eventuali disturbi.²

Il noto passo della *Poetica* in cui compare il termine *catarsi* è il seguente (1449b, 24-28), che si riporta come è reso da una delle traduzioni italiane più recenti:

[T]ragedia è imitazione di un'azione seria e compiuta, avente una sua grandezza, in un linguaggio condito da ornamenti, separatamente e per ciascun elemento nelle sue parti, di persone che agiscono e non tramite una narrazione, che attraverso la pietà e la paura produce la purificazione di questi sentimenti.³

aA

Si tratta di una definizione introduttiva sintetica e sommaria, in un contesto informato prevalentemente da un interesse di tipo retorico, entro cui il genere è descritto rispetto alle sue qualità strutturali e stilistiche; per questo motivo, risulta abbastanza sorprendente che sia ritenuto necessario l'inserimento di un'affermazione relativa all'effetto della tragedia in aggiunta all'elencazione delle sue caratteristiche formali: tuttavia, la sua presenza suggerisce che la definizione, nel suo complesso, non sarebbe altrimenti stata esauriente.

31

2. Per un panorama sintetico delle interpretazioni passate e correnti, cfr. S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, London, Duckworth, 2000, pp. 350-356.

3. Aristotele, *Poetica*, a cura di G. Paduano, Bari, Laterza, 1998, p. 13; d'ora innanzi abbreviato in *POE* [Paduano]. Una traduzione ancora più recente interpreta: «La tragedia, dunque, è imitazione di un'azione seria e compiuta, dotata di una sua grandezza in un linguaggio addolcito da abbellimenti distinti in ciascuna loro specie nelle diverse parti, eseguita da agenti e non raccontata, tale che mediante la pietà e la paura porta a compimento la purificazione di siffatte passioni» (Aristotele, *Poetica*, a cura di P. Donini, Torino, Einaudi, 2008, pp. 38-39; d'ora innanzi abbreviato in *POE* [Donini]). Colgo l'occasione per ringraziare Antonio Attisani, che ha richiamato la mia attenzione su questa traduzione e il relativo apparato critico, su cui si sofferma nel suo *Attori del divenire. Aristotele e i nuovi profili della mimesi*, in «Nóema», 4-2, 2013, pp. 1-25.

Il passo è stato, naturalmente, oggetto di lungo dibattito esegetico;⁴ come sottolinea l'autore della traduzione citata in un'ampia nota esplicativa,⁵ i problemi più rilevanti sorgono dall'interpretazione del genitivo che segue «purificazione» (è questa, ovviamente, la scelta per *κάθαρσις*), al quale si può assegnare un valore «soggettivo, oggettivo, o di separazione»; a suo parere, l'ultima opzione implica che pietà e paura siano eliminate, secondo «una lettura medica del termine, per cui esso allude a uno svuotamento degli umori capace di ristabilire un equilibrio corporeo», che chiama in causa «l'ambito materialistico [...] per via analogica e di similitudine», in riferimento al passo della *Politica* ove il termine *catarsi* entra in relazione con la proprietà di determinate melodie di esercitare un effetto terapeutico in un contesto rituale.

Un'altra possibilità di interpretazione si propone invece intendendo l'espressione nel contesto della polemica antiplatonica, e nella «capacità di ristabilire un equilibrio psichico e morale» propria dell'«esperienza tragica»: in tal caso, si tratterebbe di «una concezione affine a quella che nell'ambito da cui è presa la comparazione si chiama omeopatica (*similia similibus curantur*)», riproponibile nei termini della moderna visione psicologica secondo cui «il maggior successo nella repressione della passioni» si ottiene garantendo ad esse uno sfogo innocuo e controllato. Ciò a sua volta, prosegue la nota, «ci porta in qualche modo vicini alla purificazione delle emozioni stesse, che era il modo di intendere, sublime e talora mistico, degli interpreti rinascimentali», e che poggia sul precedente passo dello stesso trattato, dove Aristotele affermava la proprietà delle «imitazioni» di suscitare sensazioni di piacere, anche quando gli oggetti rappresentati sono sgradevoli in natura.

Queste considerazioni non solo ci mettono di fronte, in forma sintetica, alle fortune del concetto di *catarsi* nella tradizione occidentale, ma indicano anche come l'approccio sia stato determinato, nel tempo, da una sorta d'impasse epistemologica dinanzi alla materia dell'indagine.

In primo luogo, va osservato che l'originale greco

4. Un inquadramento generale della questione è tracciato nell'introduzione di Donini (*ivi*, pp. xcii-cxx).

5. *POE* [Paduano], pp. 75-76, da cui provengono le citazioni in questo e nel prosimo capoverso.

παθημάτα (*pathemáta*), riferito a «pietà e paura» è reso indifferentemente con «sentimenti», «emozioni» e «passioni», che è in un certo senso garantito dall'uso comune, poiché la maggior parte delle traduzioni della *Poetica* sceglie, volta per volta, una di queste opzioni.⁶

Etimologicamente, πάθημα (*páthema*, nom. sing. di *pathemáta*), deriva direttamente da πάθος (*páthos*), la cui prima accezione è quella di “stato passivo”, quindi un'esperienza non autoindotta ma subita, con cui si può agevolmente indicare una condizione di sofferenza; il termine permette diverse gradazioni semantiche: mentre nelle epistole paoline è usato per le sofferenze di Cristo (la sua “Passione”, appunto), sia in Platone che in Aristotele può significare «malattia», «disposizione psichica o morale» (da cui «affetto», «emozione», «sentimento», «accidente», «mutamento di stato»). Nella *Poetica*, il suo diretto riferimento a «pietà e paura» induce, da una parte, a una lettura psicologica – dall'altra, la sua relazione con un processo di purificazione implica che la condizione a cui si riferisce, sia essa fisica o mentale, può essere suscettibile di modifiche o trasformazioni mediante un intervento esterno.

Molti interpreti della *Poetica* non hanno mancato di riferirsi a un passo della *Politica* che si riferisce contemporaneamente alla catarsi e alla proprietà delle arti performative (in questo caso la musica) di fungere da terapia per certi stati emozionali particolarmente intensi. Il filosofo vi tratta inizialmente dell'uso di ritmi e armonie a fini educativi, poi delinea le altre possibilità d'uso della musica; anche da questo passo il dibattito sulla catarsi in Aristotele ha tratto molti spunti, e l'ambito della discussione si è ampliato nel tempo

6. «Tragedy [...] through pity and fear effects relief to these and similar *emotions*» (Aristotle, *Poetics*, a cura di W.H. Fyfe, Cambridge (Ma.), Harvard UP, 1932); «through pity and fear effecting the proper purgation of these *emotions*» (Aristotle, *Poetics*, a cura di S.H. Butcher, London, Macmillan, 1922⁴ [1895]); «with incidents arousing pity and fear, wherewith to accomplish its catharsis of such *emotions*» (Aristotle, *Poetics*, a cura di I. Bywater, Oxford, Clarendon Press, 1920); «sollevare e purificare l'animo da siffatte *passioni*» (Aristotele, *Poetica*, a cura di M. Valgimigli, Roma-Bari, Laterza, 1972); i corsivi sono aggiunti. È opportuno segnalare (cfr. N. Spiegel, *The Nature of Catharsis according to Aristotle. A Reconsideration*, in «Revue Belge de philologie et d'histoire», 3, 1, 1965, p. 25) che le traduzioni latine dei secoli XVI e XVII rendevano παθημάτα con *perturbationes*.

dall'estetica e dalla letteratura alla storia delle religioni e all'antropologia.

Le melodie – *μέλη* (*méle*), termine che è tradotto anche come «armonie» o «modi» – sono distinte in tre generi: «etiche», «pratiche» ed «entusiastiche», e devono essere utilizzate a seconda degli specifici benefici che possono garantire: rispettivamente per l'educazione, il rilassamento e la ricreazione, e la catarsi (ed è qui che Aristotele accenna alla necessità di fornire altrove una spiegazione più dettagliata del termine);⁷ di conseguenza,

è evidente che bisogna adoperare tutti i modi, ma non adoperarli tutti nella stessa maniera bensì per l'educazione quelli in sommo grado etici, mentre gli altri che spingono all'azione e eccitano all'entusiasmo per l'audizione su esecuzione altrui. In effetti le emozioni, che colpiscono con forza talune anime, esistono in tutte, ma differiscono per la maggiore o minore intensità, ad es. la pietà, la paura, e anche l'entusiasmo: ci sono infatti taluni, soggetti a questo perturbamento e, come effetto delle melodie sacre, noi li vediamo costoro, quando sono ricorsi alle melodie che trascinano l'anima fuori di lei, ridotti in uno stato normale, come se avessero ricevuto una cura o una purificazione. Questo stesso effetto necessariamente devono provare quelli che hanno pietà, paura e, insomma, questi affetti in generale, e gli altri, nei limiti in cui ognuno ne partecipa, e per tutti deve esserci una qualche purificazione e un sollievo accompagnato da piacere. Ugualmente le melodie d'azione producono negli uomini una gioia innocente.⁸

Come testimoniano anche altre traduzioni, l'entusiasmo è ritenuto essere una condizione "patologica" nel senso etimologico del termine:⁹ è uno stato emozionale "borderline" che può essere alleviato ricorrendo a rimedi del medesimo

7. Infatti il filosofo afferma: «che cosa intendiamo per catarsi ora accenniamo in modo generale, appresso lo diremo con più chiarezza nei trattati della *Poetica*» (Aristotele, *Politica*, a cura di R. Laurenti, Roma-Bari, Laterza, 2009¹⁰ [1993], pp. 277-278).

8. *Ivi*, p. 278 (VIII, 1342a, 1-16).

9. Riguardo all'entusiasmo, Aristotele si era espresso, poco sopra (1340a, 11-12), con la seguente definizione: «ὁ δ' ἐνθουσιασμός τοῦ περὶ τὴν ψυχὴν ἦθος ἐστίν», ovvero «l'entusiasmo è un' *affezione* dell'atteggiamento morale dell'anima» (*ivi*, p. 272); oppure «l'entusiasmo è un *affetto* del carattere dell'anima» (Aristotele, *Politica*, a cura di C.A. Viano, Milano, Rizzoli, 2002); per Jowett (Aristotele, *Politics*, Oxford, Clarendon Press, 1895) «enthusiasm in an *emotion* of the ethical part of

ordine, cioè le melodie entusiastiche o “catartiche”. Allo stesso modo, la pietà e la paura, e altre emozioni che non sono qui specificate, sembrano affliggere maggiormente certi individui rispetto ad altri, e anche in tali casi l’ascolto di particolari melodie ha un risultato comparabile a quello di una terapia medica (*iatriá*) o a una purificazione/purgazione (*kátharsis*).

Tuttavia, secondo Aristotele, ogni essere umano è, seppure in misura individualmente diversa, soggetto all’influenza di queste e di altre emozioni, e la musica – che costituiva una parte integrante del fenomeno teatrale – non agisce solo come cura per chi presenta una sensibilità eccessiva alle emozioni, ma può servire anche per dare sollievo e piacere anche a chi non manifesta tale sensibilità con sintomi patologici.

Se, come si è visto nella nota alla *Poetica* riassunta in precedenza, la responsabilità per una lettura “materialistica” della catarsi aristotelica deve essere attribuita a questo passo, viene da chiedersi dove, nel testo, si possono individuare indizi che implicino il concetto di separazione tra spirito e materia, o tra mente e corpo.

aA

Nella sua discussione delle melodie «entusiastiche» in quanto distinte sia da «pratiche» che da «etiche», Aristotele ne sottolinea la particolare proprietà di agire come una cura medica o una catarsi; ove non si mostrino sintomi patologici, possono comunque – aggiunge – alleviare eventuali sensazioni sgradevoli collegate all’esperienza di determinate emozioni. Inoltre, il filosofo osserva che anche gli altri due generi posso avere effetti benefici, per quanto in circostanze diverse: le melodie «etiche», che non sono intese per l’ascolto ma per l’esecuzione personale su uno strumento, hanno una funzione educativa, perché possono influenzare il carattere come “insegnando” gli stati d’animo, mentre l’ascolto di melodie «pratiche» ottiene l’effetto di rilassare e ricreare l’individuo.¹⁰

35

the soul»; e per Rackham (Aristotle, *Politics*, London, Heinemann, 1944) «enthusiasm is an *affection* of the character of the soul». I corsivi sono aggiunti.

10. Benché quasi tutte le traduzioni concordino nel rendere *πρακτικά* (*praktiká*) con (melodie) «pratiche» o «di azione» alle sue due prime ricorrenze nel passo aristotelico, alla terza l’aggettivo diventa, in tutti i casi, eccetto che nella traduzione riportata in citazione, «purgative» o «catartiche» nonostante che il testo greco di riferimento legga sempre *πρακτικά*. Nelle edizioni critiche il punto è segnalato come *locus desperatus*, dove l’altra congettura possibile è appunto *καθαρκτικά*.

2. *L'orizzonte dell'esperienza: approssimazioni e passe-partouts*
Allo scopo di approfondire le problematiche della ricezione del passo aristotelico e, in special modo, per mettere in rilievo certe difficoltà dell'approccio alla cultura antica da un punto di vista moderno, è opportuno riportare la traduzione proposta da Henri Jeanmaire in *Dionysos*, dove alcune sue parti sono utilizzate nell'argomentazione complessiva, in riferimento alle pratiche rituali collegate al culto dionisiaco:

Sta di fatto che ciò che in certe anime provoca forme intense di turbe patologiche (di pathos) esiste in germe in tutti gli uomini, con la sola differenza del grado: così per la pietà e la paura, ma anche per lo stato di possessione (di "entusiasmo"). In effetti vi sono persone che, a causa di questa emozione, vanno soggette a ossessioni; per l'azione di certe arie, quando esse ricorrono alla musica che mette l'anima in transe al fine di esorcizzare detto stato (il verbo *exorgiazein*, che crediamo di poter tradurre così, implica l'idea della partecipazione a un rito orgiastico per por fine a qualcosa), noi le vediamo calmarsi come se avessero preso un farmaco o un purgativo. Ed è necessariamente un'esperienza analoga, quella che hanno coloro che sono soggetti alla pietà e alla paura, così come, nella misura in cui si provano tali effetti, v'è, per tutti, una purgazione e un alleviamento, con una sensazione gradevole. Del pari, le melodie catartiche procurano un piacere perfetto.¹¹

Anche dalla versione italiana l'impostazione esegetica dello studioso francese risulta evidente, grazie alla scelta di precisare certi termini ricorrendo a concetti di più immediata comprensione: così, *páthos* diventa "turba patologica" (nell'originale francese «trouble pathologique»), *enthousiasmós* "stato di possessione" («état de possession») e, soprattutto, il verbo *exorgiazein* è reso tramite una perifrasi che ruota intorno alla nozione di esorcismo. Tutto ciò è inserito nel contesto della tarda evoluzione delle pratiche magico-rituali relative al co-ribantismo e all'orgiasmo dionisiaco, che vengono spiegate

Augusto Rostagni risolveva il problema nel modo seguente: «Poiché [come le *armonie*] così i *canti* catartici procurano agli uomini gioia innocente» (A. Rostagni, *Aristotele e aristotelismo nella storia dell'estetica antica. Origini, significato, svolgimento della «Poetica»*, in «Studi italiani di filologia classica», n.s., II, 1921, p. 54). A suo parere la distinzione sottintesa era sufficiente a motivare tale lettura.

11. H. Jeanmaire, *Dioniso* cit., p. 318.

sulla base di fenomeni analoghi osservati dall'etnologia in certe regioni dell'Africa orientale.¹²

Anita Seppilli, in *Poesia e magia*, adottava questa posizione nella sua ampia rassegna delle tradizioni sul tema, ipotizzando che Aristotele, pienamente consapevole delle implicazioni magico-religiose dei fenomeni di possessione, intendesse giustificare, sulla base del loro dimostrato effetto psicologico, i riti e le pratiche per controllarne le manifestazioni, riconoscendo l'efficacia di tali trattamenti omeopatici. La studiosa citava il passo in cui compare il verbo *exorgiázein* nella versione del filologo Mario Untersteiner – «canti che mettono l'anima in uno stato di festività» – paragonandola a quella di Jeanmaire, e commentando:

Sebbene il concetto di «festa» e «festivo», che l'Untersteiner accoglie dal Kerényi, ci riporti anch'esso in un clima magico-religioso, – un atto festivo verrebbe compiuto infatti «su un piano di esistenza umana diverso da quello quotidiano», dove tutto è «come al primo giorno», «dove si è uniti agli dèi, dove anzi si diventa dèi», – tuttavia ci pare che il verbo ἐξοργιάζειν abbia un significato più preciso, non possa esser del tutto immune dall'esperienza religiosa dell'orgia, legata ai culti mistici e dionisiaci dai quali appunto doveva nascere la tragedia.¹³

aA

37

Alcuni anni dopo, Furio Jesi sarebbe entrato nel merito della questione ancora su base di comparazione, per di più dalla duplice posizione di discepolo di Kerényi e di curatore della traduzione italiana di Jeanmaire, notando che le due diverse scelte rivelano l'opposizione di due approcci nei confronti dell'altro-da-sé:

Il modello conoscitivo della festa, di impronta kerényiana, serve qui a Untersteiner come passe-partout (il che non vuol dire *a priori* che l'operazione sia inefficace oppure che sia arbitraria) per configurare anche l'esperienza in cui Aristotele indicava la circostanza propizia per la *ἱατρεία* e per la *κάθαρσις* [...]. Nella traduzione di Jeanmaire è evidente l'uso di un altro passe-partout: i risultati delle ricerche

12. Si fa infatti espresso riferimento al *bori* del Sudan e allo *zar* nell'Abissinia, con esplicita citazione di riferimenti bibliografici (*ivi*, p. 508).

13. A. Seppilli, *Poesia e magia*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 323-324.

sulle esperienze religiose come fatti psichici e spesso psicopatologici.¹⁴

In entrambi i casi, i passe-partout servono da espedienti per superare l'impasse epistemologica che, inevitabilmente, tali fenomeni propongono: nel caso di Jeanmaire, la soluzione sta nel riferirli a esperienze analoghe descritte negli studi antropologici ed etnologici sulle culture tradizionali, dal momento che nella moderna civiltà occidentale manca un'esperienza comparabile,¹⁵ specialmente nell'ambito della dimensione sociale cui sia la religione che la magia mirano, e le manifestazioni di "possessione" sono generalmente associate a forme di psicosi. La distanza tra culture, per così dire, è sostituita dalla distanza tra "normalità" e psicopatologia – il che non comporta una riduzione del divario. Adottando, in base alla sua "scientificità", l'attitudine esemplificata da Jeanmaire, sorgerebbero infatti alcune questioni circa la sua analisi del fenomeno: basata sull'assunto che l'"entusiasmo" aristotelico sia sempre e comunque dionisiaco (il che non è specificato), l'argomentazione si basa perlopiù su analogie con l'uso della trance terapeutica nei casi di presunta possessione. In particolare, sarebbe da stabilire se sia corretto definirli stati di trance, dato che la lontananza tra l'oggetto osservato e l'osservatore è tale da non fornire dati incontrovertibili su cui elaborare conclusioni definitive.

Nell'altro caso, l'approccio kerényiano, basato sulla sua concezione di festa, tende a una valutazione di fenomeni simili al di là delle consuete impostazioni metodologiche e degli usati cliché terminologici, sottolineandone innanzitutto la sostanziale *alterità* e indicando ciò che sfugge ogni tentativo di racchiuderli entro categorie note e consolidate. Il concetto kerényiano di festa,¹⁶ così come è sfruttato da Untersteiner, può certo essere considerato – come fa infatti Jesi – un passe-partout alternativo, ma anch'esso fondato su precisi assunti teorici; ma, in termini di metodo, permette un approccio a tali fenomeni che origina dalla ricognizione della loro distanza dal punto di osservazione, e della loro

14. F. Jesi, *La festa e la macchina mitologica*, in *Materiali mitologici*, Torino, Einaudi, 1979, p. 72.

15. Se si eccettua la pratica dell'esorcismo nella religione cattolica, che tuttavia non ha un carattere omeopatico.

16. Cfr. K. Kerényi, *Religione antica*, Milano, Adelphi, 2001, pp. 45-68.

irriducibilità a esperienze direttamente osservate o sperimentate nella condizione umana moderna. Inoltre, la traduzione di Untersteiner – pur non potendo anch’essa avvicinarsi alla sintesi espressa dal termine originale – comporta un senso metaforico e, forse, si mantiene fedele, se non alla lettera, almeno allo spirito di ciò cui alludeva Aristotele.

Prendendo in prestito un’espressione di Victor Turner, si potrebbe pensare che Aristotele stesso si esprimesse al «modo *congiuntivo*», entrando nella dimensione del «come se»¹⁷ per descrivere l’esperienza di uno stato di coscienza non ordinario; e che tale stato, in certe circostanze e in condizioni di sicurezza, presumibilmente frutto di tecniche trasmesse da rituali più antichi, offrisse il beneficio di una cura a soggetti che, involontariamente e inaspettatamente, mostravano una sintomatologia che si manifestava nei termini di una totale perdita di controllo delle proprie facoltà.¹⁸

La similitudine medica nel passo della *Politica* mostra almeno l’interesse del filosofo per riferire il fenomeno all’esperienza di fatti direttamente osservati;¹⁹ allo stesso tempo, però, tale interesse sembra rivelare una distanza tra l’osservatore e non il fenomeno in sé (che, come sembra suggerire il testo, non doveva essere così insolito), ma dalle cause all’origine del fenomeno. Il fatto evidente era, comunque, che corrispondeva all’effetto di farmaci, o almeno di una qualche forma di terapia medica.

Il concetto kerényano di “stato festivo” può quindi essere d’aiuto, appunto perché implica la consapevolezza dell’os-

17. V. Turner, *From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play*, New York, PAJ Publications, 1982, pp. 82-84.

18. A questo proposito (e con l’auspicio che l’indagine scientifica si ampli in futuro alla ricerca delle relazioni tra stati alterati della coscienza, pratiche rituali ed esperienza estetica in termini neurologici), è difficile resistere alla tentazione di un approccio ispirato alla teoria della «mente bicamerale» elaborata da Julian Jaynes (*Il crollo della mente bicamerale e l’origine della coscienza*, Milano, Adelphi, 2007) in cui – benché non si faccia mai menzione di un eventuale rapporto con le arti performative – la questione dell’entusiasmo, così come era concepito nel mondo ellenico, acquisisce notevole rilevanza nel processo tramite cui l’antica «mente bicamerale» si possa essere evoluta nella forma di coscienza che ha caratterizzato la civiltà occidentale da più di due millenni.

19. Referenti della similitudine sono *ιατρεία* e *κάθαρσις*; dato che l’ambito semantico del primo è evidente, potrebbe essere praticabile l’ipotesi che anche il secondo vi appartenga, considerando che nell’originale i termini sono congiunti (*ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως*), nonostante che certe traduzioni li disgiungano (sottolineatura aggiunta).

servazione a distanza e non funge da riduzione con fatti più familiari che condividono con esso analogie. La festa e l'entusiasmo erano esperienze connesse, se – come suggerisce l'etimologia – "entusiasmo" definiva una manifestazione del divino nell'umano e "festa" era il lasso temporale in cui l'ordine stabilito era temporaneamente sovvertito, che corrispondeva alla discesa (ascesa) delle entità celesti (infernali) sulla terra. Secondo Kerényi, la festa è l'esperienza di una diversa dimensione vitale, che ricorre ciclicamente come sospensione del flusso ordinario dell'esistenza; un ritorno allo stato indifferenziato e generalizzato della *Urform* umana, che offre ai membri di una comunità un temporaneo sollievo al senso di limitatezza individuale, permettendo loro di fluire nella corrente della vita infinita, nella quale si congiungono ai loro antenati e discendenti. Tale esperienza, se non la si vuole intendere come una forma di terapia, sembra quantomeno essere una forma di prevenzione contro l'insorgenza di eventuali "patologie" sociali dalle domande senza risposta sul senso dell'esistenza.

Sebbene le manifestazioni festive acquisissero spesso significato di purificazione collettiva, in particolare nei periodi bellici e nel caso di catastrofi naturali o epidemie, la normale ricorrenza stagionale poteva anche rappresentare fasi successive di un "percorso educativo" a carattere esperienziale, lungo il quale, nei momenti critici dell'anno, veniva collettivamente sperimentata una visione della vita assoluta, indifferenziata e generalizzata, al contempo al di sopra e alla base di tutto ciò che si manifesta nelle evenienze quotidiane.²⁰

Se concordiamo con Jesi che ogni tentativo di resa del verbo *exorgiázein* nel testo aristotelico non può che evidenziare la nostra distanza dal fenomeno originale cui è riferito, siamo indotti a tener conto di tale distanza, e riconoscere che gli esiti possibili risultano necessariamente approssimazioni vaghe al fenomeno. Di conseguenza, sospendendo la ricerca di un termine adeguato che possa avvicinare il concetto di *exorgiázein* alla nostra esperienza moderna, potremmo allora sollevare un'altra questione, ovvero se lo stesso verbo non avesse, anche all'epoca, la funzione di servire da utile appros-

20. Il «tempo della festa», per Kerényi, offre l'occasione per l'esperienza della ζωή, la «vita infinita» in quanto distinta dall'esistenza individuale e caratterizzata (βίος). Cfr. K. Kerényi, *Dioniso* cit., pp. 17-21.

simazione per descrivere un'esperienza mistico-religiosa che, mentre le antiche pratiche e credenze venivano gradualmente abbandonate, andava perdendo il suo significato originale ed era percepita come la manifestazione di un'eccessiva ricettività individuale al potere suggestivo di tali pratiche e credenze. Tale ricettività, che la tradizione aveva sfruttato all'interno dello spazio-tempo della festa e del rito, una volta decontestualizzata e desacralizzata, perduta la possibilità di estrinsecarsi propriamente come parte di una pratica condivisa, poteva presumibilmente aver assunto lo stigma di una condizione patologica.

Questo allontanamento dall'orizzonte originario dell'esperienza può avere costretto Aristotele a mettere fianco a fianco l'entusiasmo, la pietà, la paura, e altre emozioni non specificate,²¹ nella categoria degli stati che possono degenerare in patologie, osservando che potevano essere trattati con melodie che al contempo li suscitavano e li alleviavano; queste melodie erano definite «sacre», quando da trattare erano i casi di eccessivo entusiasmo,²² ma non abbiamo elementi a disposizione per sapere se le stesse melodie potessero essere impiegate per il trattamento di altre emozioni, incluse la pietà e la paura, o se invece tali condizioni ne necessitassero altre, in sintonia con il loro carattere "profano".

In ogni caso, per quanto non ci siano possibilità di spingerci nell'indagine sulla giustificazione dell'effetto, sappiamo almeno come era ottenuto, e la sua pratica può essere messa in relazione con la succitata nota alla traduzione della *Poetica*, dove si tenta una distinzione tra dimensione *materiale* e *spirituale* della catarsi tragica. Nella similitudine utilizzata da

aA

41

21. Dal nostro punto di osservazione di moderni, non possiamo che accogliere la posizione di David Konstan, che sottolinea come, in molti casi, la distanza tra la nostra e la psicologia degli antichi greci sia tale da non permetterci di accostarci all'analisi delle loro emozioni come se fossero le nostre, per cui – ad esempio – la pietà dei greci antichi ha poco a che fare con la nostra, che sarebbe più precisamente definibile come compassione (cfr. D. Konstan, *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto-Buffalo-London, Univ. of Toronto Press, 2006, pp. 201-218). Sfortunatamente, il volume non tratta dell'entusiasmo in quanto emozione.

22. Nello *Ione* platonico, l'entusiasmo è trasmesso dalla divinità, come attraverso anelli successivi di una catena, prima al poeta, poi al rapsodo, e infine agli spettatori. In questa concezione, espressa attraverso le parole di Socrate, attore e spettatori manifestano per entusiasmo le emozioni relative ai fatti che vengono cantati o rappresentati. Cfr. Platone, *Ione*, a cura di G. Reale, pp. 119-125 (534e-536d).

Aristotele per descrivere l'esperienza, prima viene introdotta l'espressione "trattamento medico", poi viene aggiunto il più "spirituale" termine *catarsi*, se lo si intende strettamente come "purificazione" di ambito mistico-religioso. La similitudine è riferita a disturbi che, pur manifestandosi in sintomi fisici, sono stati attribuiti nel tempo all'ambito psichico o "morale", secondo la visione occidentale dello iato tra realtà fisiche e mentali. Tale iato, all'epoca di Aristotele, non era percepito.²³

3. Omeopatia e allopatia: l'ipotesi di Bernays

La nozione di "catarsi delle passioni" in termini etico-sociali, ovvero l'idea che essa fosse un elemento del processo educativo cui le rappresentazioni drammatiche potevano assolvere, si può dire generalmente condivisa – come vedremo più in dettaglio nei prossimi capitoli – sul finire del XVIII secolo, con la definitiva legittimazione delle arti della scena nei paesi europei. Quantunque il concetto di catarsi non fosse stato precisamente definito, l'autorità aristotelica era comunque ritenuta un valido punto di appoggio all'ipotesi che il teatro fosse in grado di esercitare una positiva influenza morale sugli spettatori, e che quindi gli spettacoli dovessero essere considerati un'attività di pubblica utilità.

In un saggio pubblicato nel 1857, il filologo e filosofo Jacob Bernays fu la prima voce moderna a proporre, in contrasto con quanto aveva sostenuto Lessing nella sua *Hamburgische Dramaturgie*, un'interpretazione del concetto di catarsi che, in analogia con la sua menzione nella *Politica*, privilegiava l'aspetto medico su quello dell'esperienza cognitiva e intellettuale. Analizzando gli scritti di Aristotele, Bernays era giunto alla conclusione che i termini *páthos* e *páthema* (resi rispettivamente con *Affekt* e *Affektion*, cioè – approssimativamente – "emozione" e "stato emozionale") dovevano essere valutati secondo l'accezione fisiologica, basando la sua posizione sia sulle indiscutibili conoscenze mediche, sia sulla rigorosa accuratezza terminologica del filosofo.

L'ipotesi avanzata era che il termine *kátharsis*, nei due

23. «Physiology and psychology were for A. interdependent: catharsis was both physical and psychological, "since the process actually worked on the humours through the emotions" (Lucas)» (R. Janko, *Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction of Poetics II*, London, Duckworth, 1984, p. 140).

trattati in cui compariva, non avesse a che fare tanto con pratiche di purificazione mistico-religiose quanto con la specifica terminologia medica dell'epoca; Bernays sosteneva la sua argomentazione con brani dal *De Mysteriis Ægyptiorum*, attribuito a Giamblico, e dal *Commentarius in Platonis Republicam* di Proclo, nei quali si toccava il tema dell'opportunità delle rappresentazione sceniche nel contesto delle divergenti visioni di Platone e Aristotele.

Entrambe le fonti, certo intonate a una discussione più su temi mistici-filosofici e religiosi che non medici, mostravano comunque non solo di essere ben informate sulle problematiche del concetto aristotelico di catarsi tragica, ma anche di essere edotte sull'esistenza di un fenomeno analogo relativo alla commedia. Per quanto poco venisse aggiunto alla letteratura nota sull'argomento, per Bernays entrambe le opere contenevano elementi di assoluta utilità a supporto della sua teoria circa la natura fisiologica del processo catartico: un primo indizio era fornito dal fatto che Proclo vi si riferisse con il termine *apophíosis*, che vale "compensazione", ma è testimoniato anche nell'uso medico-ippocratico di "purificazione", come effetto del drenaggio di umori dall'organismo.²⁴

Bernays introduce quindi un passo dal *De Mysteriis Ægyptiorum* dove il tema della catarsi è introdotto come giustificazione del motivo per cui, in certi esempi di culto teurgico, si ricorre all'esibizione di simboli fallici e alle espressioni oscene, e l'apparente contraddizione è spiegata per analogia con l'effetto della tragedia e della commedia:

Le forze delle passioni umane che sono in noi, quando sono impedito ad ogni costo, insorgono più violente; se invece si accorda ad esse un'attività breve ed entro una giusta misura | godono moderatamente e s'appagano: dopodiché, purificate, esse si calmano con la persuasione e non con la violenza. Perciò, nella commedia e nella tragedia, contemplando le passioni di altri, arrestiamo le passioni nostre, le rendiamo più moderate, le purifichiamo; e nei riti sacri, vedendo ed ascoltando oscenità, ci liberiamo dal danno che potrebbe venirci da esse, se le mettessimo in pratica.²⁵

24. Richard Janko fa notare che, sebbene sia Bernays sia Rostagni valutino il termine come aristotelico, altri studiosi sono invece propensi a credere che, nel contesto, esso costituisca una «typical Neoplatonist religious colouring» (*Aristotle on Comedy* cit., p. 146).

25. Giamblico, *I misteri egiziani. Abammon. Lettera a Porfirio*, a cura di A.R. Sodano,

Sebbene vi siano ragioni fondate per sospettare che, invece del pensiero aristotelico, Giamblico esponga qui una propria interpretazione del fenomeno,²⁶ l'interesse di Bernays si focalizza sia sul carattere omeopatico del trattamento, che è esplicitamente rivolto all'eliminazione di un eccesso emozionale potenzialmente dannoso, sia alla sua applicabilità alla comune condizione umana, dato che non vi è menzione di particolari patologie da curare. Senza avventurarsi in congetture su quali altre passioni fossero implicate nella catarsi comica (avendo esposto i suoi dubbi, generalmente condivisi, sull'autenticità del *Tractatus Coislinianus*, la presunta epitome del secondo libro della *Poetica*), il filologo amburghese sviluppa la sua tesi sull'effetto catartico della tragedia postulando che esso si verifichi sulla base dell'interazione tra le emozioni che ne sono al contempo la causa e l'oggetto:

Il personaggio che suscita pietà, per quanto siano marcati i tratti della sua individualità, deve tuttavia rimanere abbastanza prossimo alla forma originaria [*Urform*] del carattere umano universale; e la sorte che gli tocca, nonostante la sua straordinarietà, deve ancora provenire abbastanza chiaramente dalle urne del fato che sono scosse per l'intera razza umana. Così, lo spettatore contempla se stesso nello specchio di un essere che gli è simile per genere (ὁ ὁμοιος), e la pietà che prova per la sofferenza rappresentata può rimandare il riflesso della paura nel suo intimo. La pietà è così preservata dalla singolarità per la sua consanguineità con la paura. E la paura, d'altro canto, non può essere suscitata direttamente o tramite una cosa, e quindi, ad esempio, neppure dalle azioni abiette di un mostro morale (μιαρός), che devono essere ritenute più effetti orribili di una cosa priva di coscienza che espressioni della volontà di un essere umano consapevole. Perché la paura non deve imporsi allo spettatore con una forza tanto paralizzante da sottrargli la libertà mentale necessaria alla compassione per un altro; la paura non deve scacciare la pietà (ἐκκρουστικὸν τοῦ ἐλέου). Il poeta tragico deve invece cercare di suscitare la paura effettiva solo nella sua rifrazione attraverso la pietà personale, solo come sentore dello spettatore ripercosso dalla sofferenza dell'eroe tragico. E quando mantiene in questo modo sal-

Milano, Rusconi, 1984, p. 81 (I.11).

26. Cfr. P. Destrée, *Education morale et catharsis tragique*, in «Les études philosophiques», 34, 2003/4, p. 523.

do in legame che unisce intimamente queste due emozioni secondo la loro natura, la sua opera produrrà da sola la sua eccitazione catartica, cioè estatico-edonica. Quando infatti la pietà è stata universalizzata in modo tale che lo spettatore confluisce nell'eroe tragico, allora dinanzi al piacere che accompagna questa uscita dal proprio sé scompare il sentimento di dolore che il nudo fatto compatito (αὐτὸ τὸ πᾶθος) può in sé suscitare, in particolare dal momento che, in ogni caso, la coscienza dell'illusione, non del tutto addormentata, modera il dolore empirico.²⁷

Questo passo sembra sufficiente a prevenire le critiche che sono state indirizzate a Bernays circa un suo fraintendimento sia della qualità omeopatica della catarsi, sia dell'oggetto del "trattamento" che – si può facilmente dedurre – non è limitato a casi di patologia.²⁸ Quanto alla qualità omeopatica, essa è evidente dal fatto stesso che l'esperienza è descritta come uno stato «estatico-edonico», in cui lo spettatore prova piacere nel contemplare emozioni non provate in prima persona, ma espresse in forma generalizzata dall'attore-personaggio in quanto «forma originaria [*Urform*] del carattere umano universale»; ed è appunto questa particolare modalità dell'esperienza che impedisce ai sentimenti della pietà e della paura – nel caso della tragedia – di essere accompagnati sensazioni dolorose.²⁹ Tale peculiare condizione si verifica allorché il rappresentante/rappresentato e lo spettatore si fondono per scorrere insieme (*zusammenfließen*) oltre i confini delle rispettive personalità, quantunque la coscienza dell'illusione rappresentativa – mai del tutto cancellata – permetta il controllo su sentimenti e comportamento.

La teoria di Bernays suscitò uno scalpore che si riverberò specialmente nell'ambito culturale germanico e mitteleuropeo per molti anni dopo la pubblicazione del saggio in

27. J. Bernays, *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie* (1857), in *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama*, Berlin, Wilhelm Haertz, 1880, pp. 73-74.

28. Cfr. R. Janko, *Aristotle on Comedy* cit., pp. 139-142.

29. La cura omeopatica agisce infatti sì con la somministrazione dello stesso principio attivo che è causa della patologia, ma tale principio è assunto dal paziente in forma talmente diluita che i suoi eventuali effetti negativi sono trascurabili; peraltro, il fatto che la diluizione è spinta ben oltre il limite espresso dal numero di Avogadro, sotto il quale non si può parlare di presenza di molecole di una data sostanza, costituisce l'obiezione scientifica più consistente alla reale efficacia dell'omeopatia.

cui era esposta, tanto da spingere all'ipotesi (peraltro non facilmente dimostrabile) di una sua influenza diretta sullo sviluppo della tecnica catartica di Breuer e Freud,³⁰ che a sua volta è stata un punto di riferimento per la teoria e la pratica dello psicodramma di Jacob L. Moreno; tali questioni, tuttavia, riguardano un'esperienza diversa, in cui attore e spettatore si concentrano nella medesima persona, in un contesto che può essere definito di auto-rappresentazione. In ogni caso, anche se la terapeutica – se vogliamo intenderla in tal modo – della catarsi aristotelica ha luogo, secondo le informazioni che abbiamo a disposizione, esclusivamente sul versante dello spettatore, non si può negare che abbia ispirato svariate tecniche novecentesche, tuttora in fase di evoluzione, rivolte al trattamento di psicopatologie, disturbi psicologici, o anche condizioni di disagio psicosociale, affrontati tramite la condizione di auto-rappresentazione. In ogni caso, sussiste una linea di separazione ben definita tra ciò che Aristotele ci ha trasmesso e come è stato sfruttato il concetto di catarsi nella modernità.

Nella *Poetica*, si è visto che il concetto di catarsi entra come parte integrante della definizione di tragedia, fianco a fianco con osservazioni di poetica e retorica; e se la sua introduzione appare, a un primo sguardo, abbastanza sorprendente, lo è certamente meno quando si constata che, nel medesimo trattato, è frequente la ricorrenza non tanto del concetto, quanto dell'endiadi pietà-paura ad esso collegata, in special modo nei passi in cui Aristotele offre indicazioni circa la scelta dei

30. «L'evoluzione della tecnica catartica sembra legata ad altri sviluppi coevi. Juan Dalma ha fatto notare che Jacob Bernays, zio della futura moglie di Freud, si era occupato a lungo del concetto aristotelico di catarsi drammatica. A Vienna, come altrove, l'argomento era nel suo complesso molto dibattuto tra gli studiosi e nei salotti e per un certo periodo aveva addirittura assunto le proporzioni di una mania. Secondo Hirschmüller, all'altezza del 1880 le idee di Bernays avevano ispirato circa settanta pubblicazioni in tedesco sulla catarsi, che nel 1890 erano più che raddoppiate. Sembra verosimile che una ragazza intelligente come Anna O. fosse al corrente dell'argomento e avesse inconsciamente incorporato queste conoscenze nella vicenda drammatica della sua malattia. E il collegamento tra il senso teatrale e quello medico della catarsi non era certo trascurato da Bernays e da altri. Non si sa se Breuer and Freud fossero al corrente delle idee di Bernays mentre stavano elaborando la loro teoria dell'isteria. Però è estremamente difficile credere che non lo fossero; e un anno dopo la comparsa di *Studien in Hysteria* (1895), Breuer, il quale aveva un particolare interesse per il teatro greco, discuteva le opinioni di Bernays in una lettera a Theodor Gomperz» (F.J. Sulloway, *Freud, Biologist of the Mind: beyond the Psychoanalytic Legend*, Harvard UP, 1992², pp. 56-57).

personaggi e delle situazioni da rappresentare, allo scopo che tali emozioni siano adeguatamente percepite da coloro che assistono alla lettura o alla rappresentazione dell'opera tragica.

Di conseguenza, se assumiamo che la catarsi non fosse esclusiva dell'esperienza della tragedia (un'assunzione che non manca di ulteriori indizi, oltre l'esplicito riferimento nel *De Mysteriis*) ma coinvolgesse anche altre emozioni diverse in contesti diversi, si potrebbe pensare che l'intento del filosofo fosse quello di esporre regole di composizione che rispettassero le caratteristiche essenziali del genere tragico, insistendo sulla distinzione tra ciò che suscita pietà e paura e ciò che può provocare reazioni ben distinte, come la ripugnanza o l'orrore.³¹ Il testo stabilisce infatti espressamente che la questione principale riguarda l'*effetto* della composizione, e sembra essere informato al principio dell'immediata corrispondenza tra lo stimolo e la reazione, come se la qualità di un'opera d'arte non potesse essere accertata con mezzi più adeguati. Se, come suggerisce Bernays, l'uso ripetuto dell'endiadi pietà-paura implica la loro mutua interazione, mediante cui tali emozioni sono private dei loro aspetti dolorosi o sgradevoli nello stato peculiare dell'esperienza estetica, non dovrebbe affatto sorprendere che un trattato di poetica contenga indicazioni su come suscitarle negli spettatori. In altre parole, chiunque presenti a un pubblico un'opera di imitazione – un'opera d'arte – deve essere pienamente consapevole dell'effetto che essa deve produrre e, di conseguenza, deve avere padronanza totale dei mezzi per produrlo.

Suscitare la pietà e la paura non è allora un effetto secondario della tragedia ma la sua stessa *raison d'être*, se si accetta la nozione che l'esperienza estetica non è solo una momentanea condizione di piacere intellettuale ma ha considerevoli effetti psicofisici sull'individuo. In ogni caso, poiché in epoca aristotelica si concordava universalmente che il fine dell'arte fosse il piacere – anche se *hedoné* e *kátharsis* non erano affatto sinonimi – non sarebbe infondato dedurre che il piacere tratto dalla tragedia dovesse consistere nel sentimento della “purificazione” delle emozioni, ovvero nella coscienza delle emozioni stesse sotto forma di esperienza non ordinaria o,

31. Cfr. *Poetica*, 1453b (1-14).

in termini più semplici, in un'esperienza diversa delle medesime emozioni.³²

4. *Le modalità dell'esperienza*

La proprietà catartica di ciò che si sperimenta nel contesto dell'esperienza estetica, se ci si attiene al succitato passo della *Politica*, ha effetto sugli individui particolarmente soggetti a disturbi della sfera affettiva, ma tutti gli esseri umani, in diversa misura, sono naturalmente suscettibili all'emozione. Di conseguenza, sembrerebbe legittimo dedurre che l'effetto catartico, quando non avesse dovuto agire su casi di patologia conclamata, avrebbe avuto almeno la proprietà di prevenire le conseguenze negative implicate da eventuali sovraccarichi emozionali.

Tale deduzione ha portato a interrogarsi sulle modalità e sugli esiti, per così dire, della sua somministrazione: se fosse una sorta di evacuazione periodica di un eccesso emozionale che, sebbene non tanto significativo da provocare disturbi nel breve o medio termine, poteva essere però l'origine latente di possibili patologie (che sembra essere l'interpretazione più diffusa); o se, invece, avesse una proprietà trasformativa, ovvero di contribuire all'equilibrio delle emozioni, offrendo all'individuo l'opportunità di seguire un percorso di maturazione psicologica, come pure si è sostenuto.³³ Oppure anche

32. "Sentimento" è qui impiegato, sulla scorta di Antonio Damasio, come "coscienza di uno stato emozionale", e non come sinonimo di emozione. Il concetto di piacere estetico in Aristotele è stato oggetto di lungo dibattito, equiparato alla catarsi da certi studiosi e distinto da altri. Tra questi ultimi Augusto Rostagni, che riassume la sua posizione come segue: «Anche per Aristotele [come per Platone], il piacere artistico si presenta sotto specie un po' varie e confuse. In parte esso è sentimento gradevole di armonia e di ritmo. In parte è soddisfazione dell'istinto mimetico: e, in questo caso, è pure confuso col piacere della conoscenza intellettuale, giacché è fatto dipendere da un ragionamento, ossia da una specie di sillogizzare sulla somiglianza dell'imitazione con l'oggetto imitato [...]. Ma, venendo al concreto della trattazione, il concetto perde ogni nebulosità e si solidifica in un contenuto passionale. Invero la mimesi non è semplice imitazione di fatti, ma di passioni (in quanto: "per i fatti gli uomini sono felici o infelici"), e il piacere che in quella si prova cessa d'essere effetto di un ragionamento – συλλογισμός – per diventare opera della συμπάθεια di Platone. Di fronte a questa forma definitiva di ἡδονή, che si dichiara essere τέλος ὁ ἔργον τῆς τέχνης, e, come tale, non da altro è prodotta che dalle passioni del singolo genere poetico, quei diversi strumenti divengono accessori: e sono a quando a quando scartati come non necessari all'arte (ἀτεχνότατα)» (*Aristotele e aristotelismo* cit., pp. 38-39).

33. In un articolo abbastanza recente, James Highland ha proposto, sulla base dell'accezione meno nota del greco *kátharsis*, un'interpretazione che ne suggerisci-

se la “teoria purgativa”, il cui campione moderno è Bernays, non possa essere estesa dall’ambito fisico a quello intellettuale, assumendo quella funzione di «chiarificazione», che secondo Leon Golden è l’obiettivo precipuo della sua azione.³⁴

Tuttavia, finché l’indagine si limita ad accertare a quale dimensione umana (fisica, psicologica, morale, intellettuale ecc.) si riferisca il fenomeno, badando a definire e separare accuratamente una sfera di esperienza dall’altra, ogni passo successivo non può procedere entro un territorio segnato dai binari paralleli della separazione tra mente e corpo, spirito e materia – eredità della cultura occidentale e *forma mentis* (*corporisque*) su cui tradizionalmente si basa il nostro approccio alla realtà.

Nel caso peculiare dell’esperienza estetica, il coinvolgimento fisico è stato generalmente considerato meramente funzionale all’atto percettivo: fino a tempi relativamente recenti, la questione relativa alle modalità attraverso cui il sistema nervoso elabora i dati sensoriali è stata esclusa dall’ambito degli studi umanistici, giacché si presumeva che solo le funzioni cognitive più elevate fossero implicate nell’apprezzamento di un fenomeno artistico. Al presente, nessuno può contestare che l’emozione è una reazione a stimoli ambien-

sce funzione trasformativa, appoggiandosi in particolare all’uso del termine nella sua forma composta *diakâtharsis*, così come compare nel terzo libro del *De Causis Plantarum* di Teofrasto, successore di Aristotele alla guida del Liceo, per proporre un parallelismo tra le operazioni di potatura dalle parti improduttive delle piante, al fine di agevolarne al meglio il processo di crescita, e la catarsi come intervento necessario alla formazione dell’individuo, mediante una sorta di educazione delle emozioni: «It is a process by which a person’s emotions are moderated and channeled away from harmful extremes. It is also a therapeia that helps us live according to our nature. Unlike the purgative interpretations of katharsis, which have been called therapeutic, transformative katharsis asserts a maturing process with profound and lasting results for the person instead of a temporary release of pent-up emotions that will need to be reapplied periodically» (J. Highland, *Transformative Katharsis: the Significance of Theophrastus’s Botanical Works for Interpretations of Dramatic Katharsis*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 63, 2, 2005, p. 162). Questa interpretazione può aggiungere elementi a sostegno della posizione consolidata sul carattere etico-educativo della catarsi: «The purpose of the catharsis of pity and fear, as House argues forcefully, is not to drain our emotional capacities so that we are no longer able to feel these emotions; instead it is to predispose us to feel emotion in the right way, at the right time, in the appropriate circumstances. [...] Lessing had already argued along House’s lines» (R. Janko, *Aristotle on Comedy* cit., p. 141).

34. Cfr. *The Clarification Theory of «Katharsis»*, in «Hermes», 104, 4, 1976, pp. 473-452.

tali elaborata dalle strutture cerebrali più profonde, la cui attività è inconscia ma influenza il nostro stato di coscienza (e, simultaneamente, è influenzata anche da processi consci: quella che viene definita come l'interazione tra processi *bottom-up* e *top-down*); e nessuno contesta neppure che la reazione più comune a un'espressione artistica ha una sostanza emozionale – sempre che ciò che viene percepito non lasci indifferenti; ed è appunto questa stessa "sostanza" che viene elaborata e foggata, proporzionalmente alla sensibilità individuale per gli stimoli che provengono da tale esperienza (ovvero, in proporzione alla memoria, anche non esplicita, di esperienze precedenti e dell'elaborazione cui sono state sottoposte), in forma discorsiva, e quindi comunicabile. Non dovrebbe allora essere stato improbabile che, agli albori della nostra civiltà, l'osservazione dei primi fenomeni cui si è dato il nome di espressioni artistiche abbia dato origine a una riflessione sulla relazione tra arte ed emozioni, sulle modalità con cui generi diversi suscitano emozioni diverse, e sulla particolare qualità della percezione, in quanto distinta dalla percezione ordinaria della realtà. È questa riflessione che ha posto le basi del pensiero estetico.

Ritornando ad Aristotele, nella *Poetica* si indica ciò di cui la tragedia non può fare a meno, se deve ottenere il suo effetto peculiare (e, di conseguenza, il filosofo avrebbe dovuto trattare anche la commedia secondo il medesimo modello); l'argomentazione è sostenuta da osservazione sull'imitazione e sulla sua duplice capacità di stimolare reazioni di piacere e di fungere da strumento conoscitivo, con il riferimento esplicito alle arti visive.³⁵ Entrambe le proprietà sono definite naturali (*physikáî*) e messe in mutua relazione, poiché l'esperienza dell'apprendimento è una fonte universale di piacere e l'imitazione induce al "ragionamento", nella misura in cui è paragonata all'oggetto imitato, essendo lo stesso esercizio di comparazione un mezzo per acquisire conoscenze. Quando, al contrario, l'oggetto imitato non è riconosciuto, un'analogica reazione di piacere – sostiene Aristotele – non è stimolata dall'opera «in quanto imitazione, ma per l'esecuzione, o per il colorito, o per qualche altra ragione del genere».³⁶

35. *Poetica*, 1448b, 4-19.

36. *POE* [Donini], p. 21. È significativa – e forse anche un po' sorprendente – l'indeterminatezza in cui la questione è lasciata aperta, come a suggerire che, quando

Il traduttore e studioso citato all'inizio di questo capitolo individua «qualche smagliatura» in questo punto dell'argomentazione aristotelica, e la imputa alla scelta di un esempio non adeguato al concetto, poiché l'imitazione nelle arti visive non può essere paragonata a quella delle arti di cui tratta la *Poetica*.³⁷ Infatti, queste sono arti performative³⁸ ed è opportuno limitare ad esse la discussione, anche se sarebbe suggestivo approfondire ciò che Aristotele afferma – ancora nell'ottavo libro della *Politica* – circa la forma e il colore delle immagini artistiche,³⁹ giacché quanto viene sostenuto per indicare la più completa proprietà imitativa del suono rispetto all'immagine sembra già abbastanza significativo nel contesto di questo discorso, se riportato a quanto emerge dalla *Poetica*.

la comparazione non ha modo di essere esercitata in base a precisi termini di riscontro, le proprietà "naturali" dell'opera inducono comunque a una reazione contraddistinta da un sentimento di piacere.

37. «La fattispecie prevista da Aristotele smentisce a rigore la definizione propria della poesia, mentre più concretamente prende le distanze da una concezione naturalistica dell'imitazione: è probabile che qualche smagliatura nel discorso sia il prodotto dell'insistito confronto con le arti figurative» (*POE* [Paduano], p. 72).

38. «L'epica, la poesia tragica, la commedia, la composizione di ditirambi, la maggior parte dell'auletica e della citaristica sono, in generale, tutte imitazioni» (*ivi*, p. 3 [1447a, 13-15]). Sembra opportuno insistere sul fatto che, all'epoca, tutte queste forme di espressione avevano carattere performativo. Per quanto concerne suono e musica, cfr., ad esempio, *Politica* 1340a-1340b.

39. Un passo controverso (1340a, 30-35) è stato interpretato come segue nelle edizioni precedentemente citate: «Le figure hanno una possibilità raffigurativa dei caratteri solo limitata e non tutti posseggono la qualità sensibile con cui si apprezzano. Inoltre esse non sono vere e proprie raffigurazioni di caratteri ma, in quanto costituite di disegno e di colori, che sono sintomi di emozioni, piuttosto segni di essi» (Viano); oppure: «(in effetti ci sono delle forme che hanno tale potere [di imitazione delle qualità morali], ma in piccola misura e <non> tutti hanno parte in siffatta percezione. Inoltre queste cose, intendo cioè figure e colori, non sono imitazioni di caratteri, ma piuttosto segni, e questi sono in rapporto al corpo soggetto a determinate emozioni» (Laurenti); o ancora: «Also visual works of art are not representations but rather the forms and colors produced are mere indications of character, and these indications are only bodily sensations during the emotions» (Rackham); o, infine: «for there are figures which are of a moral character, but only to a slight extent, and all do not participate in the feeling about them. Again, figures and colors are not imitations, but signs, of moral habits, indications which the body gives of states of feeling» (Jowett). Il passo che, come è evidente dalle traduzioni, è stato sottoposto a congetture discordanti, sembrerebbe indicare un contenuto emozionale nel disegno e nel colore, ma non sufficiente a comporsi in un carattere, che è l'oggetto dell'imitazione propria della poesia e della musica. Mettendolo in relazione alle considerazioni sulle arti figurative nella *Poetica*, sorge spontaneo l'interrogativo se sia proprio la percezione di un contenuto emozionale, di uno stato corporeo, ciò che arreca piacere in queste opere, quando esso non deriva dal riconoscimento dell'originale.

Le arti enumerate come imitazioni, all'esordio della trattazione, sono contraddistinte e differenziate tra loro dall'uso, congiunto o esclusivo, di ritmo, musica e parola, che a sua volta le differenzia dalle attività (non necessariamente "artistiche")⁴⁰ che imitano attraverso il colore e il disegno o la voce – in queste ultime si è voluto vedere un riferimento all'arte dell'attore che, in realtà, è difficile cogliere in quanto tale, slegata dalla parola e concepita come emissione di puro suono imitativo.⁴¹ L'arte del danzatore, invece, appartiene alle prime, poiché utilizza il «solo ritmo senza musica» per imitare «mediante i ritmi atteggiati in figure [...] caratteri, casi e azioni».⁴²

È effettivamente assai arduo riuscire a individuare precisamente a chi si riferisse Aristotele menzionando coloro che imitano tramite la voce, senza uso di parole o ritmo; se si accetta la spiegazione secondo la quale vi è un implicito riferimento è all'attore o al rapsodo, ciò che rende perplessi è l'assoluta separazione della loro forma espressiva dai contenuti, e la mancanza di un'analogia operazione in rapporto al danzatore. Lasciando quindi forzatamente sospesa la questione, e concentrandoci sulla distinzione tra espressione visiva e arti dell'imitazione che impiegano, in diverse combinazioni, o esclusivamente, ritmo, parola e musica (compresa la danza), dal nostro punto di osservazione queste ultime possono essere catalogate come arti performative, accomunate dal costante ricorso all'elemento ritmico, che scandisce la loro evoluzione nel tempo, ed è verosimilmente presente anche quando il mezzo d'imitazione sono le «nude parole» o i «versi» («metri»)⁴³.

Il ritmo, oltre a essere ciò che le identifica nella classificazione aristotelica come appartenenti alla medesima cate-

40. «Infatti, come alcuni imitano molti oggetti facendone immagini con colori e figure (alcuni per arte e altri per pratica) e altri ancora mediante la voce [...]» (POE [Donini], p. 5 [1447a, 19-21]).

41. Cfr. G. F. Else, *Aristotle's Poetics: the Argument*, Leiden, Brill, 1957, pp. 20 ss.

42. POE [Donini], p. 5 (1447a, 27-29). Il traduttore segnala che «casi» rende *πάθη* (*páthe*) nell'accezione di «ciò che accade a qualcuno», mentre altri preferiscono «sentimenti» o «emozioni».

43. Secondo G. F. Else, l'espressione «does not cover the whole range of "prose and poetry", but only a prose which itself is rhythmical and a certain number of regular verses used stichically. What these two kinds of media have in common is (a) the absence of music, (b) the presence of rhythm» (*Aristotle's Poetics* cit., p. 38).

goria, è ciò che le individua come espressioni convenzionalizzate, ovvero ne traspone le unità fenomeniche sensoriali in un contesto diverso da quello della realtà quotidiana, disponendole secondo un ordine che non esiste in natura, quantunque i singoli elementi percettivi si manifestino ordinariamente sotto forma di frequenze udibili o traslazioni spaziali visibili, ciascuna di esse prodotta da uno specifico atto motorio. Il processo di comparazione, e il riconoscimento che, secondo il filosofo, determina il sentimento di piacere inerente all'esperienza di un'imitazione, si istituisce quindi sul confronto immediato tra le differenze di organizzazione del contesto della percezione. Che tale confronto implichi un'elaborazione cognitiva è indiscutibile, ma è anche improbabile che essa non sia sottesa da funzioni di riconoscimento più immediate, attivate da stimoli fisici, "rispecchiati" nel corpo dell'osservatore e/o uditore.

Il parallelismo con le arti visive, nell'argomentazione di Aristotele, se può prestarsi alla critica per l'incompleta simmetria della sua formulazione, suggerisce invece che, anche qualora l'imitazione non sia messa in relazione con un oggetto specifico (cioè non sia elaborata cognitivamente), altri elementi possono comunque indurre la reazione di piacere tipica dell'esperienza, anche se l'assenza, in chi la esperisce, di un "originale" precedentemente conosciuto con cui confrontarla sottrae ad essa la denominazione di imitazione. È stato sostenuto che tale reazione, privata dell'operazione di riconoscimento, non sia quella propria dell'imitazione ma coinvolga gli aspetti «tecnici» della realizzazione dell'opera;⁴⁴ in tal caso, però, sorge l'interrogativo se, prendendo in considerazione la tragedia (ma il discorso potrebbe valere anche per l'epica o la commedia), siano verosimilmente esistiti individui in grado di confrontare l'imitazione con un "originale", cioè con un'esperienza diretta delle vicende e dei caratteri rappresentati.

Questi aspetti «tecnici», del resto, sono la cifra che differenzia l'esperienza da quella della realtà quotidiana, dato che traspongono espressioni naturali, prodotte da atti motori, in un contesto di convenzione, nel quale assumono la qualità di generalizzazioni. Quello che viene generalizzato, dal mo-

44. *POE* [Donini], p. 21 n.

mento che ciascun atto motorio segnala un'interazione tra l'organismo e l'ambiente, è la condizione umana, rappresentata attraverso le vicende dei suoi prototipi mitologici. Il riconoscimento, in questo caso, non ha ovviamente il campione di riferimento in un'esperienza precedente, ma nelle espressioni fisiche essenziali dell'interazione che ciascun individuo intrattiene con l'ambiente, le quali sono la prima, più immediata forma di comunicazione delle specie animali e la base, per la specie umana, di forme di comunicazione più elaborate. Quantunque inserita e articolata in strutture complesse, la fenomenologia essenziale di queste espressioni fornisce gli elementi dell'identificazione dell'individuo come appartenente alla specie, per la condivisione di dinamiche di reazione analoghe agli stimoli esterni e interni che segnalano il suo stato di coscienza e la sua condizione emozionale.

Ciò che viene riconosciuto – si potrebbe ipotizzare – è la dimensione umana, attraverso i segni caratteristici della sua fenomenologia ri-presentati in un contesto ove le modalità consuete secondo cui si manifesta sono rielaborate in termini convenzionali, ovvero mettendo tra parentesi le coordinate spazio-temporali in cui comunemente tali manifestazioni sono inscritte. La *Poetica*, in altre parole, segnala le convenzioni secondo le quali elaborare l'imitazione della dimensione umana in forma artistica e, relativamente alla tragedia, indica anche su quale specifica sfera dell'esperienza umana focalizzare l'elaborazione al fine di ottenere l'effetto che tale genere artistico deve suscitare.

Tuttavia, Aristotele ci presenta la tragedia come il frutto di un processo di evoluzione da iniziali forme d'espressione improvvisata (e sul significato assegnato a "improvvisazione" possiamo fare esclusivamente congetture), dopo fasi successive di sviluppo che ci sono ignote (e, presumibilmente, lo erano anche al filosofo). Che tale processo avesse luogo e si sviluppasse sotto l'egida del clima festivo e rituale dionisiaco, come ci è noto da altre fonti, è una nozione che, se non ci permette una verifica in termini di una continuità evolutiva, ci rammenta una contiguità all'interno di tale clima, come ce lo rammenta, per via negativa, la formula con cui gli ateniesi segnalavano la mancanza di caratteri peculiarmente dionisiaci nelle rappresentazioni tragiche; inoltre, se teniamo conto che alcuni autori in epoca aristotelica ritenevano lo stesso Tespi responsabile di aver allontanato la tragedia dall'ambi-

to da cui originava – tutti questi elementi indicano che tra l’esperienza originale e l’esperienza della tragedia era intercorsa una sensibile trasformazione.

Scrivendo in epoca molto più tarda, Plutarco riferiva la tradizione che il segno più evidente dell’allontanamento dall’esperienza dionisiaca fosse l’introduzione nelle tragedie di *mýthoi* e *páthe* (“storie” e “passioni”), attribuita a Frinico ed Eschilo,⁴⁵ indicando proprio quelle componenti della tragedia che la *Poetica* evidenzia tra le caratteristiche essenziali del genere: le vicende degli eroi e gli stati emozionali. Se i termini della trasformazione sono questi, viene da chiedersi se essa non sia il risultato di un mutamento culturale più ampio e non una semplice evoluzione interna alla forma tragica, giacché l’introduzione di questi nuovi aspetti non è solo essenziale per la definizione del genere, ma ne costituisce la stessa ragion d’essere. Secondo Kerényi, la mancata individuazione, da parte dei cittadini ateniesi, di elementi dionisiaci nelle rappresentazioni tragiche, poteva essere sintomo di una non più viva «consapevolezza della parziale identità della sfera dionisiaca e di quella eroica, che si basava sul mito del Dioniso sotterraneo»;⁴⁶ in tal caso ci troveremmo di fronte alle conseguenze di una sensibile trasformazione che investe la stessa identità collettiva ateniese, e tocca la dimensione religiosa nei termini di un mutato atteggiamento di fronte all’esistenza. La scena della tragedia si popola di presenze familiari, rintracciate nelle genealogie mitologiche, e le loro vicende mostrano il conflitto tra i comportamenti dettati dalle passioni umane e i decreti ineluttabili del fato.

L’acquiescenza a un ordine superiore sembra messa in discussione dalla coscienza dell’apporto individuale ai disegni che si esplicitano attraverso le singole esistenze, mentre la dimensione emozionale acquisisce sempre maggiore rilievo come motore dei comportamenti: nel contesto dell’esistenza collettiva, le caratteristiche che individuano il singolo soggetto diventano materia di riflessione, e s’impone la necessità di un medium atto a comunicarla. Le dinamiche della forma teatrale sembrano rispondere a questa esigenza, riproponendone i termini nel rapporto dialettico che giustifica

aA

55

45. Cfr. K. Kerényi, *Dioniso* cit., p. 302 (*supra*, nota 2 al capitolo precedente).

46. *Ibid.*

la separazione tra coro e attore,⁴⁷ ma anche isolando nella figura dell'attore la compresenza di due distinte identità in un unico oggetto di percezione. Al contempo si concretizza, nelle condizioni di percezione, un ulteriore elemento di separazione nella distanza implicata dall'atto dell'osservazione.

Aristotele, in effetti, sostiene che la tragedia esercita la sua «potenza» (*dýnamis*) «anche senza rappresentazione e senza attori»⁴⁸ o, più semplicemente, «anche senza il vedere»,⁴⁹ e ciò invaliderebbe qualsiasi vantaggio della modalità performativa sull'esperienza della "lettura" del testo. Tuttavia, è giustificato pensare che la "lettura" cui il filosofo sembra riferirsi abbia luogo in un contesto performativo, come indica l'esempio dell'*Edipo re* inserito nell'argomentazione.⁵⁰ Quella che generalmente viene definita come svalutazione dello spettacolo, nella *Poetica*, potrebbe essere invece una sorta di ammonimento contro un ricorso eccessivo all'elemento scenico-visivo per procurare allo spettatore «piaceri» incompatibili (come l'orrore o il disgusto) con il fine specifico della tragedia, che deve suscitargli attraverso la gestione di eventi pertinenti alle emozioni della pietà e della paura.

Quantunque non sia possibile pervenire a una conclusione definitiva in merito, sembra tuttavia eccessivamente improntato sull'atteggiamento moderno nei confronti dei prodotti culturali individuare nella dimensione interiore della lettura silenziosa e personale la concretizzazione della potenzialità della tragedia, eliminando, con la percezione uditiva (ma l'ascolto di una lettura pubblica non implica l'assenza di percezioni visive), l'esperienza fisica diretta del ritmo, e quindi dell'effetto di straniamento procurato dall'impiego convenzionale del linguaggio verbale, in una combinazione di suoni, timbri e cadenze, che è al contempo

aA

47. Un'ipotesi di un certo interesse sulla funzione del coro in rapporto alla partecipazione emozionale alle rappresentazioni tragiche si può trovare in C. Calame, *Performative Aspects of the Choral Voice in Greek Tragedy: Civic Identity in Performance*, in *Performance Culture and Athenian Democracy*, a cura di S. Goldhill, R. Osborne, Cambridge, Cambridge UP, 1999, pp. 140-153.

48. *POE* [Donini], p. 49 (1450b, 18-19).

49. *Ivi*, p. 93 (1453b, 4).

50. «Bisogna appunto che, anche senza il vedere, il racconto sia composto in modo tale che anche chi ascolta lo svolgimento dei fatti sia preso dai brividi e dalla compassione in seguito agli avvenimenti, il che si potrebbe provare ascoltando il racconto dell'*Edipo*» (*ibid.* [1453b, 4-8]). Corsivi aggiunti.

fonte di piacere ed espressione concreta dell'esercizio di una coscienza riflessiva, che interviene e rielabora i dati della realtà, ridisponendoli in forma significativa. Prima della tragedia, altre forme erano emerse che utilizzavano procedimenti ed elementi analoghi in contesti performativi che, presumibilmente, intrattenevano legami assai più stretti ed evidenti con espressioni culturali, benché anche in questo caso – come sappiamo – non sia possibile andare oltre le congetture.

La tragedia, come ce la descrive Aristotele, sembra avere perduto questi legami diretti ed essersi inoltrata nel territorio di ciò che definiamo arte, utilizzando ed elaborando le strutture performative che, precedentemente, trovavano espressione nella sfera della religione e che, verosimilmente, erano funzionali all'esperienza collettiva di una forma di coscienza riflessiva, che si confronta con la condizione umana e tenta di fornire un sollievo almeno temporaneo all'angoscia esistenziale. Comunque si strutturassero queste manifestazioni culturali – canti, danze, azioni rituali ecc. –, esse non potrebbero essere catalogati nell'odierna categoria di "arte" a motivo della comune qualità di espressioni collettive, prive della separazione che distingue uno o più autori o esecutori da un pubblico e della distanza che privilegia, sugli altri, i sensi della vista e dell'udito. Tuttavia, almeno della tragedia sappiamo che – relativamente alla sua specificità – essa aveva una funzione non differente, cioè che era capace di influire – terapeuticamente o preventivamente, poco importa – su emozioni profondamente connaturate all'incertezza della condizione umana, trasformando il dolore che ne accompagna l'esperienza nell'esistenza nel piacere della contemplazione e di una consapevolezza nuova.

Raffrontato all'insegnamento della tradizione indiana, ciò che emerge da questo quadro necessariamente sommario sembra evidenziare significativi punti di contatto, che sostanzialmente insistono su due aspetti dell'esperienza estetica, in special modo in relazione alle arti performative: la sua differenziazione dallo stato della coscienza ordinario e il sentimento di piacere che la accompagna, effetti entrambi della *téchne* umana per quanto, secondo modalità diverse, messi originariamente in relazione alla sfera religiosa. Nella civiltà occidentale, sarà l'avvento e la diffusione della religione cristiana a porre termine a questa consonanza, rivoluzionando, insieme alla visione dell'esperienza della rappresentazione,

la concezione della realtà, istituendo una rigida separazione tra materia e spirito, corpo e mente, uomo e divinità. L'esperienza dell'arte, e in particolare dell'arte performativa, si dilegua dall'orizzonte in cui si era configurata e sopravvive solo come residuo superstizioso di culti ingannevoli dominati dall'illusione della materia.

3. Imitazione e contagio delle passioni nella polemica antiteatrale

aA

1. *La polemica cristiana contro gli spettacoli*

Con l'inizio dell'era cristiana, l'esperienza del teatro e delle arti performative viene affrontata secondo una prospettiva affatto diversa da quella che aveva caratterizzato la tradizione classica: non solo il fenomeno viene messo in relazione con la dimensione morale, ma – ciò che è più significativo – si ritiene che le rappresentazioni abbiano un effetto negativo su chi vi assiste. Secondo una visione che si afferma nei primi secoli del cristianesimo, non priva di spunti tratti dalla dottrina stoica, le passioni sono trasmesse dagli spettacoli sotto forma di impressioni, attraverso i sensi, e si depositano laddove risiedono le facoltà intellettuali e la coscienza morale, prendendo possesso della mente e dell'anima e sottraendo all'individuo il controllo della propria volontà.

Il consolidarsi della civiltà cristiana contribuisce al diffondersi di questa concezione delle passioni, e la sviluppa in un sistema di regole e precetti che, specialmente durante l'epoca medioevale, si conformava al principio dell'opposizione tra materia e spirito, tra una realtà terrena provvisoria e la realtà eterna, spirituale, del divino. Le rappresentazioni, incentrate sull'esibizione del corpo e retaggio culturale del

paganesimo, costituivano ovviamente l'epitome di tutto ciò che era da evitare.

Non è perciò casuale che la quasi totalità dei documenti sull'esperienza delle arti performative scritti all'epoca provengano dalla penna dei Padri della Chiesa e prendano la forma di energici attacchi, intesi a proibire ai seguaci della nuova religione la frequenza degli spettacoli.

Inoltre, in concomitanza con il declino e la caduta dell'Impero Romano, la diffusione in tutto il territorio europeo di culture prive di specifiche tradizioni nell'ambito delle arti rappresentative comportò il progressivo abbandono degli edifici destinati agli spettacoli, e la lenta scomparsa degli eventi in essi ospitati, al punto che divenne estremamente occasionale ogni riferimento in merito.¹

I Padri della Chiesa avevano realizzato il loro intento in un lasso di tempo relativamente breve: di conseguenza, tutto ciò che si rientrava nella fenomenologia delle arti della rappresentazione si eclissò dietro il nuovo orizzonte sociale e culturale, disperdendosi nelle varie forme di «teatralità diffusa» tipiche dell'epoca medioevale.² Per questo motivo, è opportuno esaminare le principali argomentazioni addotte contro gli spettacoli, giacché in esse – che ispireranno decreti ecclesiastici e leggi ufficiali – sono contenute le scarse informazioni a nostra disposizione sull'esperienza delle arti performative in questo stadio della civiltà occidentale.

Il primo argomento della proibizione ai cristiani di assistere ad allestimenti sceniche e spettacoli circensi si incentra

1. «C'è una sola lettera scritta intorno al 533 durante il regno di Atalarico che dimostra come il volgo ancora richiedesse spettacoli ai suoi dominatori goti e ne venisse gratificato. Oltre, il teatro romano non lascia più tracce. La dominazione gota terminò nel 553, e l'Italia fu riassorbita dall'Impero. Nel 568 scesero i longobardi, rozzi germani che erano stati solo per poco sotto l'influenza meridionale ed erano molto meno disposti dei loro predecessori ad adottare i costumi romani. Solo Roma e Ravenna rimasero le roccaforti della vecchia cultura, la seconda sotto un esarca nominato da Costantinopoli, la prima sotto il suo vescovo. A Ravenna si può pensare che il teatro abbia resistito; a Roma, la Roma di Gregorio il Grande, sicuramente no. Una presunta menzione di un teatro a Barcellona in Spagna nel settimo secolo si rivela essere o la sopravvivenza di un rituale pagano o un combattimento di tori. Isidoro di Siviglia scrive i suoi eruditi capitoli sulla scena, ma sono scritti all'imperfetto, come qualcosa di passato che non torna. I vescovi e i barbari avevano trionfato» (E.K. Chambers, *The Medieval Stage*, Oxford, Oxford UP, 1963, pp. 21-22).

2. L'espressione è di L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

sul loro evidente legame con la religione pagana, e con ciò che veniva etichettato come idolatria; riferendosi in special modo al teatro, Tertulliano indica – nel suo *De Spectaculis* (ca. 197-203) – la presenza attiva di una divinità greco-romana in ciascuna componente della rappresentazione:

È evidente l'influenza di Venere e Libero anche sulle arti sceniche. Ciò che appartiene tipicamente alla scena, ciò che si riferisce al gesto o alla flessione del corpo, consacra la dissolutezza a Venere e Libero; rammolliti l'una dal sesso, l'altro dal vino. Ciò, poi, che si compie con la voce, col ritmo, con gli strumenti musicali e con la scrittura, ha come aggiudicatari gli Apolli, le Muse, le Minerve e i Mercurii. Tu odierai, cristiano, tutto ciò di cui non puoi non odiare gli autori.³

Sulla scrittura drammatica in particolare – che, al contrario delle altre componenti citate, non appartiene esclusivamente alla dimensione performativa – l'apologeta si sofferma dettagliando il motivo della sua condanna, che è ovviamente individuato in aspetti di carattere contenutistico:

aA

Se noi disprezziamo i principi della letteratura pagana in quanto frutto di stoltezza agli occhi di Dio, altrettanto ci s'impone per quanto riguarda quelle forme di spettacolo che nella letteratura pagana costituiscono – ben distinte – la commedia e la tragedia. Che se le tragedie e le commedie sono esempi cruenti e lascivi, empî e sregolati, di delitti e libidini, nessuna esaltazione di fatto atroce o volgare è migliore del fatto stesso; ciò che si rigetta nelle azioni, non può accogliersi neanche nelle parole.⁴

61

In ogni caso, l'esaltazione tramite la parola degli eventi che fanno da soggetto a commedie e tragedie, per quanto sia da condannare, non è un pericolo paragonabile a quello costituito dalla sua traduzione in forma scenica, perché qualsiasi spettacolo provoca effetti assai più profondi, che la ragione non sembra in grado di mitigare o controllare:

Nessuno spettacolo, infatti, si svolge senza profondo scotimento dello spirito: dov'è il piacere ivi è pure la passione [*studium*], che – come è naturale – provoca il godimento:

3. Q.S.F. Tertullianus, *De spectaculis*, a cura di E. Castorina, Firenze, La Nuova Italia, 1961, p. 409.

4. *Ivi*, p. 416.

dov'è la passione, ivi è anche una rivalità [*aemulatio*], che dà senso alla passione. Ma, a sua volta, dove c'è rivalità ci sono anche il furore, la bile, l'ira, il dolore e tutti gli altri sentimenti che, insieme con questi, non si conciliano con le leggi morali. Se anche, infatti, qualcuno assiste agli spettacoli con moderazione e saggezza, conformemente alla sua posizione sociale o alla sua età o anche al suo carattere, tuttavia non è perfettamente sereno nell'animo e senza una recondita passione nello spirito.⁵

Come in una sorta di reazione a catena, innescata dal piacere, lo spirito di ogni spettatore, anche del più temperato, è sottoposto a una sorta di corruzione che, appena poche righe sopra, era stata paragonata alla contaminazione diffusa, tramite cibi e bevande, negli organi di chi partecipa ai banchetti in onore degli dèi e dei morti:

Se dunque liberiamo la gola e il ventre da ogni lordura, a maggior ragione gli organi nostri più eletti, gli occhi e le orecchie, teniamo lontani dalle attrattive idolatre, siano consacrate ad idoli, siano consacrate a defunti; esse non passano attraverso gli intestini, ma sono «digerite» attraverso lo spirito e l'anima, la cui lindura importa a Dio più di quella degli intestini.⁶

aA

Ma la contaminazione che ha origine dagli spettacoli è di natura meno transitoria di quella materiale, che tocca soltanto gli organi interni tramite i sensi più umili e in via temporanea; ciò che entra attraverso i sensi nobili della vista e dell'udito si sedimenta nell'anima e nella mente, senza che vi sia modo di evacuarlo come escremento. In altre parole, le passioni che vengono rappresentate sulla scena non hanno alcuna speranza di essere sottoposte a purificazione o eliminazione, ma continuano ad accumularsi nell'intimo dell'individuo, dove nutrono inclinazioni immorali: l'unica alternativa è evitare di farne esperienza.

Circa due secoli dopo, pur esentando dalla condanna la lettura di testi drammatici per motivi di studio, Girolamo esprimeva opinioni analoghe, e si concentrava sul pericolo costituito dal piacere tratto dai sensi:

5. *Ivi*, p. 413.

6. *Ivi*, p. 412.

Attraverso i cinque sensi, come attraverso finestre, i vizi hanno accesso all'anima. Non si può essere presi nella città arroccata della mente, se non ha fatto irruzione dalle sue porte un esercito ostile. Da essi l'anima è gravata di turbamenti [emotivi]: ed è catturata dalla vista, dall'udito, dall'odorato, dal gusto, dal tatto. Se qualcuno si diletta dei giochi circensi; delle lotte degli atleti; della agilità degli istrioni; delle forme femminili; dello splendore delle gemme, delle vesti, dei metalli, e di tutte le altre cose del genere, attraverso le finestre degli occhi la libertà dell'anima è catturata, e si compie la profezia: *La morte è entrata dalle vostre finestre*. A sua volta l'udito è allettato dal suono variato degli strumenti e dalle inflessioni delle voci, e con i versi dei poeti e le strofe e le arguzie delle commedie e dei mimi, qualsiasi cosa entri attraverso gli orecchi indebolisce la virilità della mente. Poi la soavità dell'odore, e i diversi incensi e l'amomo, e il cifo, l'enante, il muschio, e la pellicina d'ermellino, nessuno nega che si addica ai dissoluti e ai donnaioli. Inoltre l'avidità di cibo, che è madre dell'avarizia, e che tiene l'anima come avvinta in ceppi a terra, chi lo ignora? Per un breve piacere della gola, si attraversano terre e mari; e affinché il vino mielato e il cibo prezioso ci passi attraverso la bocca, sudiamo la fatica di una vita intera. E il contatto di corpi altrui, e il desiderio più ardente delle donne, è prossimo alla pazzia.⁷

aA

63

Dalla sua posizione, ciò che è percepito a distanza tramite i sensi nobili non ha un effetto più lieve di ciò che implica contatto o vicinanza: la visione e l'audizione, su cui si sofferma in particolare, sono la punta di lancia di un esercito che fa ingresso nella cittadella della mente per debilitarne le facultà e lasciare libero ingresso ai vizi. Le risposte emozionali, incentivate dalle sensazioni di piacere, appartengono adesso alla dimensione morale: se non sono sinonimi, sono almeno la causa efficiente dei vizi, come già aveva indicato Tertulliano, ricostruendone il processo di trasformazione attraverso lo *studium* (sopra tradotto con "passione", ma, più propriamente, "desiderio") e l'*aemulatio* ("invidia", "rivalità").

Le arti performative, come le arti visive, non sono in questione come imitazioni, ma come media che propongono modelli per l'imitazione, che non necessariamente devono essere seguiti pedissequamente, dato che l'essere umano ha

7. S. Eusebii Hyeronimi *Adversus Iovinianum* in *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, a cura di J. P. Migne, vol. XXIII, Parisiis, 1883, coll. 310-311.

in sé sufficienti risorse per soddisfare i propri desideri: non è l'esempio in sé a diffondere il contagio, ma il piacere che deriva dalla sua percezione. L'influenza corruttrice della percezione visiva e uditiva degli spettacoli non è minore di quella che interessa i sensi meno nobili, in un'evidente parificazione tra l'esperienza della finzione e l'esperienza della realtà.

Salviano, nel v secolo, sottolinea a questo proposito che l'influenza corruttrice esercitata dalle rappresentazioni è anzi più irresistibile di quella che proviene dall'assistere ad atti immorali nella vita reale, poiché in tal caso c'è la possibilità di dissociarsi da chi li compie, mentre il piacere e il consenso uniscono spettatori e attori nella medesima colpa:

[S]olo i crimini dei teatri non possono neanche denunciati in modo onesto. Nel dimostrare l'infamia di queste immoralità capita infatti all'accusatore un fatto strano, che nonostante sia fuor di dubbio onesto il presunto accusatore, tuttavia non può farlo o parlarne in tutta integrità. E tutti gli altri mali corrompono chi lo compie, non chi li vede o li ascolta. Se si ascolta un blasfemo, ad esempio, non si è corrotti dal sacrilegio, perché si dissente dal sacrilegio con la mente. E se si è testimoni di un furto, non si è disonorati da quell'azione, nella misura in cui la si aborre per principio. Solo le indecenze delle rappresentazioni sono tali da rendere colpevoli al contempo coloro che agiscono e coloro che assistono. Infatti se dinanzi a queste cose le applaudono e le guardano con piacere, le compiono con la loro vista ed il loro consenso.⁸

Nulla potrebbe essere più lontano dalla nozione di catarsi di queste considerazioni sull'esperienza dell'arte performativa: l'effetto non è infatti l'alleviamento o la purificazione di alcunché, piuttosto la condivisione dell'azione tra chi la compie (quantunque in una modalità fittizia) e chi la percepisce in quanto testimone volontario. Anche se teniamo conto della distanza, non solo cronologica, tra i Padri della Chiesa e il culminare del teatro in Grecia, i motivi della loro sentenza senza appello non possono essere certo ascritti alla decadenza delle arti performative nelle ultime fasi dell'Impero Romano. In generale, la condanna prende le mosse dalla convinzione che tutto ciò che fa appello ai sensi sia

8. S. Salviani Massiliensis Episcopi *De Gubernatione Dei*, in *Patrologia* cit., vol. LIII, Parisiis, 1847, col. 111.

il focolaio di una contagiosa epidemia, poiché i modelli di comportamento esibiti sulla scena si “realizzano” nell’intimo dello spettatore.

Da questa nuova posizione etico-culturale, sul finire del IV secolo, Agostino aveva sviluppato simili argomentazioni nelle sue *Confessioni*, dove si appoggiava alle sue esperienze di gioventù per estendere la condanna da ciò che veniva individuato nel piacere tratto dalle rappresentazioni all’apparente dolore causato dalle tragedie, analizzando la natura di ciò che era provato dallo spettatore. Poiché quel peculiare sentimento di pietà non poteva essere definito *miser cordia*, ovvero compassione, che implica la volontà di dare sollievo a chi è visto in condizioni di sofferenza, esso non era che una forma diversa di piacere, un indefinibile piacere nel sentirsi addolorati, identificato con l’attrattiva stessa degli spettacoli tragici:

Mi affascinavano gli spettacoli teatrali, pieni d’immagini delle mie angosce e di paglia per il mio fuoco. Come mai vuole piangere l’uomo in questi luoghi, davanti agli spettacoli di tragedie e morti che mai egli stesso vorrebbe soffrire? Pure, soffrire è proprio quello che lo spettatore vuole, e questa sofferenza gli è un piacere. Cos’è, se non la nostra povera follia? Meno si è immuni da quelle passioni, e più ci si commuove: anche se il proprio soffrire si chiama passione, e il soffrire per gli altri compassione. Ma infine che razza di compassione è se son solo finzioni, effetti da teatro? Al punto che lo spettatore non è indotto a portare soccorso, ma viene solo invitato a una dolorosa immedesimazione, e apprezza tanto più l’attore tragico quanto più questa riesce. E se la recitazione di quelle disgrazie antiche o immaginarie non fa soffrire abbastanza lo spettatore, quello se ne va annoiato e protesta; se invece soffre, rimane attento e piange, e così si diverte.⁹

L’esame, in questo caso, si concentra sulla qualità di ciò di cui si fa esperienza tramite la vista e l’udito: da una parte, le situazioni rappresentate hanno la proprietà al contempo di rispecchiare la condizione umana, e di suscitare il desiderio di partecipare profondamente ad essa; dall’altra, hanno il potere di indurre a uno stato di follia – che, a seconda delle

9. Agostino, *Confessioni*, a cura di R. de Monticelli, Milano, Garzanti, 1990, p. 67 (III, 2.2).

lezioni, è definito «miserabile» o «mirabile» – dove il senso di dolore per le tristi vicende rappresentate è sperimentato come una forma di piacere. Ciò che Aristotele aveva definito come alleviamento o purificazione è avvicinato adesso alla psicopatologia di cui eventualmente avrebbe dovuto essere la cura, dato che l'essere umano, non essendo naturalmente attratto dal dolore, trae invece piacere quando si trova dinanzi alla sua rappresentazione visiva e uditiva, proprio così come avviene, più intuitivamente, dinanzi a rappresentazioni del piacere.¹⁰

La disposizione umana alla compassione, o alla pietà, per la sofferenza altrui non è vista, ovviamente, come un tratto morale negativo: anzi, la sensazione piacevole che l'accompagna, anche se suscitata da una rappresentazione, è giudicata come un incentivo naturale a svilupparle; tuttavia, l'assenza di relazione reale tra chi rappresenta la sofferenza e chi si addolora per sventure fittizie priva tale condizione di compassione, trasformandola in una mera manifestazione di attaccamento alla vita mondana.¹¹

Nelle sue *Confessioni*, il vescovo di Ippona sostiene che l'influenza negativa non origina solo dal contesto culturale e religioso ove il teatro ha prosperato, e magari anche dall'atmosfera di licenza che gravita intorno alle rappresentazioni, ma riguarda anche la natura dell'esperienza in sé, che in ultima analisi impedisce al cristiano l'osservanza dei precetti rivitalizzandone il desiderio per il mondo, stimolandone il piacere di condividere le passioni rappresentate, di provarle come se fossero realmente vissute.

La condanna agostiniana è, così come è formulata, ancora più recisa di quelle espresse esclusivamente su basi morali e religiose, poiché non si limita ad addurre motivazioni culturali o comportamentali, ma s'incentra sulla "follia" dell'esperienza secondo un approccio quasi antropologico; e il rigore della condanna è tanto meno facilmente mitigabile, quanto più si pone in questione non la rappresentazione drammatica, che può essere magari riformata eliminando tutto ciò che non si conforma alla dottrina cristiana, ma la natura stessa dell'esperienza, che suscita forti emozioni e piacere tramite

10. Cfr. Agostino, *Confessioni* cit., p. 67 (III, 2.3).

11. *Ibid.*

eventi e situazioni fittizie, evocando, nell'apparente autosufficienza del mondo materiale, una dimensione dell'esistenza lontana dalla vera realtà delle cose.

La condizione stessa dello spettatore è dunque un'occasione di contagio, trasmesso da ciò che si presenta in termini di spettacolo, cioè di un'operazione umana sulla materia viva del corpo in azione, una *fictio* costruita con componenti reali, ma irreali nel suo complesso; ciò che si configura come un atto di *hybris*, tuttavia, non sembra essere tanto la costruzione di un mondo inevitabilmente menzognero, e quindi una diabolica contraffazione della creazione, ma l'attitudine condivisa a diventarne spettatori, assumendo un ruolo che – già in Tertulliano – è prerogativa esclusiva della divinità, che osserva e giudica l'unico spettacolo legittimo, di cui ogni essere umano è interprete nel corso della sua esistenza.¹²

La questione, che pure presenta innegabili aspetti di ordine religioso e morale, nell'ambito della battaglia contro le credenze e i costumi pagani, assume anche una dimensione teologica: il piacere dello spettatore per la creazione umana dello spettacolo è forse l'emulazione blasfema della condizione che il creatore, al termine del sesto giorno, sperimenta alla visione di ciò che ha disposto.

aA

67

2. *La rinascita della scena*

Nel corso dell'età medioevale, il cristianesimo combatterà ogni forma di teatralità su basi sia morali che culturali, perseguendo l'intento di eliminare i residui di religiosità pagana che ancora andavano manifestandosi nei fenomeni festivo-spettacolari folclorici su tutto il continente europeo. Le proibizioni ecclesiastiche saranno spesso affiancate da leggi ufficiali, rivolte contro l'esercizio di mestieri collegati con le arti performative, e in particolare quello di "attore" – nelle sue varie sottocategorie: giullari, acrobati, saltimbanchi ecc. – che risentirà fino all'era moderna delle conseguenze di un vero e proprio marchio d'infamia.

Gradualmente, però, a partire dal tardo Medioevo ha inizio un lento processo di riscoperta e rivalutazione della letteratura drammatica classica, che giunge al suo apice nel

12. Cfr. L. Lugaresi, *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (I-IV secolo)*, Brescia, Morcelliana, 2008, pp. 411-417.

periodo umanistico, quando traduzioni e imitazioni della drammaturgia greca e latina iniziano a circolare nell'ambito delle accademie; quasi in concomitanza, ogni classe sociale sul territorio europeo ha occasione di fare esperienza della varietà di forme di rappresentazione che si erano sviluppate, a partire dal x secolo, da riti liturgici cristiani, prima come mere drammatizzazioni (fornite talvolta anche di minimali didascalie), poi come veri e propri allestimenti di vicende delle sacre scritte.

Benché questo genere di rappresentazioni liturgiche, il cui prototipo è il tropo pasquale noto come *Quem queritis*, che presto evolutosi negli uffici della *Visitatio Sepulchri*, fosse in origine riservato soltanto ai membri delle comunità ecclesiastiche, che assolvevano il ruolo sia di attori che di spettatori, il fenomeno si diffuse rapidamente oltre tale ambito e, nel corso del tempo, l'uso delle chiese come spazi per rappresentazioni pubbliche di vicende ed episodi della Bibbia divenne una pratica generale; successivamente, i luoghi di allestimento si sarebbero ampliati ai sagrati o ad altri spazi aperti, e i soggetti estesi alle cosiddette "moralità", quindi le rappresentazioni si sarebbero emancipate dal controllo stretto delle autorità ecclesiastiche, con le corporazioni cittadine a incaricarsi dell'allestimento degli ampi cicli drammatici, ai quali la denominazione di «Passione» non impediva di estendere la trattazione all'intera vicenda biblica, dalla creazione del mondo alla resurrezione di Cristo.

Il potere comunicativo delle immagini era stato del resto riconosciuto come un mezzo efficace di propaganda della fede cristiana, come evidenziano sia le *Bibliae pauperum*, sia i cicli pittorici nelle cattedrali;¹³ l'intento didattico delle vicende sacre ed edificanti poteva essere agevolato da espressioni

13. La riflessione medioevale sulle immagini ha i suoi capisaldi nei testi che riprendono la tradizione dell'arte mnemonica dell'oratoria romana; in particolare, il secondo stadio del processo – la *dispositio* – che era relativo all'ordine dell'argomentazione, poteva essere facilitato dall'identificazione dei concetti da ricordare come *imagines agentes* in spazi definiti e delimitati, in conformità alle suddivisioni architettoniche degli edifici in cui si tenevano le orazioni. Nel Rinascimento e oltre, verranno elaborati i *theatri memoriae*, con gli scranni riservati al pubblico trasformati in contenitori di concetti. In quanto l'obiettivo del teatro religioso medioevale era didattico, con l'intento di sollecitare gli spettatore a comprendere e ricordare il significato degli episodi e delle vicende rappresentate, sorge naturale l'interrogativo se la disposizione tipica della rappresentazione per luoghi deputati non avesse qualche riferimento con le conoscenze trasmesse nel Medioevo circa

performative intese a coinvolgere emozionalmente il pubblico, sebbene i contenuti dovessero essere accuratamente gestiti, allo scopo di evitare i potenziali pericoli costituiti dall'introduzione di situazioni e comportamenti "terreni".

Ogni tentativo di utilizzare la rappresentazione scenica delle scritture come strumento educativo non poteva quindi prescindere dalla ricognizione che l'efficacia del mezzo era connessa alla peculiarità dell'esperienza, che tuttavia la dottrina cristiana aveva stigmatizzato in quanto tale; l'atteggiamento prevalente non poteva essere diverso dalla convinzione che l'esperienza mutasse insieme ai contenuti, non più riferiti a vicende fittizie o di culture estranee, ma alla realtà assoluta ed eterna del divino, esemplificata nelle sue manifestazioni sulla terra. Ciononostante, la purificazione delle rappresentazioni teatrali da ogni elemento d'interesse mondano era, in ogni caso, un obiettivo quasi paradossale, poiché ogni manifestazione del divino poteva assumere soltanto forma di situazioni e azioni in cui la dimensione umana prevaleva: corpi, movimenti, gesti e suoni non potevano che richiamare, per "imitazione", la condizione umana terrena. La moralizzazione delle rappresentazioni, ovvero l'evidenziazione del senso spirituale inerente a ogni immagine e situazione rappresentata, implicava un processo cognitivo che non poteva essere sempre sovrapporsi all'impatto emozionale dei mezzi di rappresentazione. D'altro canto, l'assenza di coinvolgimento emozionale avrebbe vanificato ogni intento didattico.

Questa evidente contraddizione comportò, nel corso del tempo, notevoli trasformazioni nelle manifestazioni performative medioevali, che conobbero processi di contaminazione, inizialmente limitati all'introduzione di situazione comiche o terrificanti, in relazione diretta con l'argomento della rappresentazione; poi sviluppati nella forma di episodi farseschi o fantastici legati in modo assai tenue al contesto in cui apparivano; al contempo, l'atmosfera in cui il tutto si svolgeva viene spesso descritta come tutt'altro che devota, con manifestazioni di comportamenti tra il pubblico che rievocavano il clima delle feste o dei culti pagani.

Nel periodo rinascimentale, le forme teatrali si emanciparono definitivamente da implicazioni didattico-religiose e assunsero la qualità di intrattenimenti, con il conseguente sfruttamento in termini commerciali, giacché gli spettatori si mostravano ben disposti a corrispondere denaro per il loro divertimento; in concomitanza, vennero intraprese vere proprie campagne antiteatrali per limitarne la diffusione, percepita spesso come una preoccupante rinascita di antiche usanze pagane. Gli attacchi non si rivolgevano, infatti, tanto ai contenuti delle rappresentazioni quanto a tutto ciò che riemergeva dalle pieghe dell'evento spettacolare: una sorta di anti-mondo ai margini della vita sociale, composto da rinate compagnie di istrioni che adesso, approfittando del ripristino di condizioni favorevoli alla loro sussistenza, si proponevano come dispensatrici di intrattenimento e svago a pagamento. Le accese polemiche contro la Commedia dell'Arte in Italia, o la scena elisabettiana in Inghilterra, sono solo gli esempi più cospicui di un pregiudizio diffuso in tutta Europa, senza differenziazioni tra cattolicesimo ortodosso o protestantesimo, che trae i suoi principi dalle condanne dei Padri della Chiesa contro gli epigoni della tradizione classica.¹⁴

Nonostante la loro scomparsa, gli antichi dèi avevano trovato una discendenza di corruttori (ora addirittura prezzolati da chi aspirava ad essere corrotto), i quali insidiavano la morale con l'esempio della loro vita dissoluta e con le loro rappresentazioni, che si svolgevano in un'atmosfera gravida di ogni tentazione terrena: una minaccia non solo dal punto di vista della religione, ma anche da quello dell'ordine sociale. Benché coloro che si distinguevano negli attacchi contro le rappresentazioni appartenessero perlopiù alle gerarchie ecclesiastiche, l'idea cristiana di morale – che pure aveva attraversato una notevole evoluzione nei secoli della sua diffusione, adeguandosi ai cambiamenti economici e sociali – era

14. Benché le opere a stampa contro il teatro abbondino tra Cinque e Seicento, le argomentazioni da esse proposte sono solitamente rielaborazioni della patristica: sia in campo cattolico che protestante, raramente si trovano trattati o pamphlet che utilizzano l'esperienza in prima persona come fonte d'informazione. Un caso particolare, in epoca elisabettiana, è *The School of Abuse* di Stephen Gosson, scritto dal punto di vista di un uomo di teatro "pentito" (cfr. S. Gosson, *The Schoole of Abuse, containing a pleasant invective against Poets, Pipers, Plaiers, Jesters and such like Caterpillars of the Commonwealth* (1579), in *Early Treatises on the Stage*, London, Shakespeare Society, 1853).

presidiata nella misura in cui costituiva uno dei pilastri più solidi della vita collettiva: il pericolo non riguardava adesso tanto l'osservanza religiosa, quanto la società nel suo complesso, poiché la diffusione tramite le rappresentazioni di modelli negativi avrebbe potuto causare serie conseguenze sulla stabilità sociale.

Un punto di vista diverso era, invece, quello degli intellettuali che avevano recepito la tradizione umanistica e rivalutato l'antichità classica, per i quali il teatro doveva riacquisire lo status di legittima attività sociale e di risorsa per la collettività, esercitando le sue potenzialità di strumento educativo, come indicava la sua fioritura in epoche esemplari per avanzamento politico e culturale.

In mezzo a queste posizioni contrastanti, e testimoni del crescente interesse generale per le rappresentazioni drammatiche, gli emergenti stati moderni si trovarono obbligati ad affrontare la questione direttamente, e le forme di intervento da essi individuate erano principalmente mirate a un'opera di indulgente regolamentazione, giacché interventi più radicali erano ormai divenuti una prospettiva impraticabile; quando vennero adottate misure repressive, esse furono soltanto temporanee (con la notevole eccezione dell'Inghilterra sotto i puritani), e la politica più seguita si configurò come la ricerca di uno sfruttamento delle potenzialità educative degli spettacoli. Le eventuali problematiche di ordine pubblico, comunque, sarebbero state più agevoli da affrontare che non le questioni riguardanti gli effetti a lungo termine della frequenza dei rinati spazi per le rappresentazioni: una valutazione definitiva, che soppesasse adeguatamente pro e contro e facesse pendere la bilancia dall'una o dall'altra parte, non ebbe mai modo di essere definita come risoluzione del dibattito, che sarebbe proseguito nel tempo.

Relativamente alla fisionomia assunta dalle rappresentazioni drammatiche, la drammaturgia rinascimentale, specialmente tra il xv e il xvi secolo, si associa alla diffusione in Europa di forme teatrali ispirate in parte ai canoni classici e in parte (certamente maggiore) debitrice dei meno codificati esempi di spettacolo medievale, che si evolvono secondo modalità specifiche e differenziate, sottolineando, pur in misura variabile, la necessità dell'autonomia dalla tradizione antica e l'esigenza comune di conformarsi alla sensibilità e al gusto di un pubblico che non si limita più alle cerchie accademiche.

Il teatro elisabettiano, il teatro del *Siglo de oro* in Spagna, la Commedia dell'Arte e il dramma classico francese mostrano una ricca fenomenologia di forme spettacolari che non può essere ricondotta a un'origine comune, giacché le rispettive "configurazioni oggettuali" e modalità di sviluppo mostrano sensibili difformità, così come anche i rispettivi contesti di ricezione, dipendenti dalla struttura dello spazio scenico, che può a seconda dei casi favorire la visione frontale o radunare l'uditorio intorno agli attori.

Nondimeno l'autorità dei classici – messa in discussione più nella pratica che in teoria – rimane il punto di riferimento costante della drammaturghi e degli uomini di teatro, nella misura in cui si propone come modello di legittima attività sociale che non riveste la sola funzione di intrattenere e occupare il tempo libero. Non è infrequente – anzi, è abbastanza consueto – che chi fa del teatro la propria professione si senta in obbligo di sottolinearne il valore culturale ed educativo, sia in trattati espressamente composti (come ad esempio l'*Apology for Actors* di Thomas Heywood), sia in implicite dichiarazioni di poetica inserite nei prologhi dei drammi; quantunque la sincerità e la buona fede del loro richiamo alla tradizione antica non siano in dubbio, va comunque osservato che tali rivendicazioni si trasformano inevitabilmente in definite prese di posizione all'interno del dibattito sull'opportunità delle rappresentazioni sceniche.

È molto raro invece che ci si riferisca alla ricezione del pubblico come criterio di merito, e le *captationes benevolentiae* sono di solito dirette non a spettatori (o lettori) comuni, ma a chi ha la facoltà di esercitare un controllo delle rappresentazioni. A prescindere dagli specifici contesti geografico-culturali, le apologie del teatro, qualunque sia la loro forma, non hanno come referente principale il pubblico, che del resto non ha bisogno che il lavoro dei poeti o degli attori sia legittimato; piuttosto, è il successo delle rappresentazioni teatrali, emancipate dall'obbligo medioevale di trattare esclusivamente (e sporadicamente, ovvero in occasione di certe festività) soggetti religiosi, a destare l'interesse delle autorità, che d'altra parte dovevano approfittare di qualsiasi pretesto per giustificare la loro politica di tolleranza, costantemente criticata.

Il fenomeno significativo che emerge durante il periodo rinascimentale e barocco, con l'eccezione dei casi di mecena-

tismo, è la dipendenza delle compagnie teatrali da un pubblico disposto a versare un corrispettivo in denaro per assistere agli spettacoli; e la dimensione di questo pubblico è reputata abbastanza ingente da consigliare alle autorità preposte di vigilare sulle conseguenze delle rappresentazioni sulla vita collettiva.

In questa fase, l'esperienza delle arti performative si trasforma in una sorta di bene voluttuario, alla cui fruizione è riservato uno specifico momento dell'esistenza che, con l'emergere dei modi di produzione moderni, non è più tempo consacrato, ma tempo libero: una dimensione ai margini della vita sociale, che non è lavoro, in quanto improduttiva, ma non può neppure essere definita gioco, dal momento che si configura come un'offerta di servizi, quantunque non essenziali. Questa caratteristica facilitava, per gli avversari del teatro, la comparazione della professione attoriale con la prostituzione, nella scia di una tradizione che datava all'Impero romano e alle invettive dei Padri della Chiesa. Di conseguenza, l'esigenza fondamentale, per gli uomini di teatro, era precisare e sottolineare a ogni occasione che i servizi da loro offerti non erano esclusivamente mirati al piacere e al divertimento, e – se questi effetti non potevano ragionevolmente essere negati – essi venivano associati, come mezzi, a fini nobili ed edificanti. I drammaturghi e gli attori espletavano il compito rivendicando la qualità dei loro lavori, che era tanto più elevato quanto più si sosteneva all'istruzione e all'erudizione di chi ne era responsabile.

Tra i comici dell'Arte in Italia, ad esempio, troviamo attori e attrici che entrano a far parte di accademie (o anche compagnie che si battezzano con denominazioni sulla falsariga di tali istituzioni) e sono orgogliosi di dimostrare, direttamente sulla scena o attraverso i loro scritti, l'entità degli studi e delle ricerche che sottendono le loro improvvisazioni, che rivendicano come ispirate dalla tradizione classica. Simili rivendicazioni erano magari più ardue da sostenere in paesi, come la Spagna o l'Inghilterra, ove le forme di rappresentazione erano debitorie più alla pratica scenica medioevale che non ai modelli greci o romani. Tuttavia, l'antichità classica è un orizzonte di riferimento condiviso anche dagli usi drammatici che avevano pochi elementi di affinità con i paradigmi trasmessi ed evidenziavano, invece, segni inequivocabili di un'attitudine diversa nei confronti della convenzione tea-

trale, conforme ai "moderni" cambiamenti di gusto e sensibilità; e certamente moderna – e tipica dei periodi in cui le produzioni sceniche devono confrontarsi col pubblico anche in termini economici – è la pratica di verificare direttamente in sede di rappresentazione tali soluzioni. Quindi, se da una parte un drammaturgo (estendendo qui la funzione anche a chi si incarica dell'allestimento di uno spettacolo) è indotto a presentare i propri lavori giustificandoli con l'osservanza dei dettami di una tradizione legittimata e condivisa, dall'altra nuove generali condizioni di ricezione impongono considerazioni di ben più ampia portata in merito al senso delle convenzioni sceniche, e di conseguenza alle relazioni che intercorrono tra esse e la realtà, suscitando interrogativi sullo stesso statuto delle rappresentazioni drammatiche.

Nell'Inghilterra elisabettiana, è sufficiente una visione panoramica dell'opera drammatica shakespeariana per percepire che in essa l'emergere delle rappresentazioni teatrali come parte integrante della vita sociale implica una riflessione sull'esperienza che esse propongono, e spinge a un impiego ricorrente di termini come «immaginazione» e «sogno», introdotti – da una parte – per giustificare l'inadeguatezza della scena alla costruzione di un'immagine plausibile della realtà nelle correnti condizioni tecniche di rappresentazione; dall'altra, a suggerire un'attitudine spettatoriale che ha qualcosa in comune sia con il risultato atteso dall'effetto di straniamento brechtiano, sia con la «volontaria sospensione dell'incredulità» di Coleridge.

Le osservazioni sulla poetica del teatro disseminate nei drammi di Shakespeare, intese anche come risposta a chi proponeva il rispetto delle cosiddette regole aristoteliche come garanzia della verità della rappresentazione, possono essere viste sia come una rivendicazione di appartenenza a un'altra tradizione, meno antica ma certo più viva, sia come un implicito invito ad assumere uno sguardo diverso sulle presenze e gli eventi della vita reale, le cui immagini appaiono rispecchiate sulla scena nella forma di simulacri agenti, che condividono la medesima materialità onirica e transitoria degli esseri umani e, proprio come loro, interpretano un ruolo nel corso del breve momento della loro apparizione.

Nella storia della cultura teatrale occidentale, il caso di Shakespeare è probabilmente una singolarità, in cui gli stessi assunti che, nel giro di pochi decenni, si trasformeranno in

consuetudini nella pratica della rappresentazione illusionistica, sono temporaneamente invalidati, lasciando spazio a una rivalutazione degli elementi essenziali che avevano caratterizzato l'emergere del fenomeno drammatico ai suoi esordi.

Un aspetto notevole della riflessione shakespeariana sulla scena – e avremo occasione di ritornarvi in un momento successivo – riguarda la sua concezione dell'interpretazione attoriale, dove l'espressione degli "affetti" e delle "passioni" (ovvero delle emozioni) è descritta come un'azione volontaria sul corpo tramite l'immaginazione, percepita come reale ma fittizia, essendo lo stadio conclusivo di un processo in cui il «conceit» immaginativo prende forma visibile nelle modificazioni fisiche del corpo. Questa concezione, che aveva ovviamente come base principale l'esperienza in prima persona, benché sia molto probabilmente influenzata dalle osservazioni sull'espressione delle emozioni esposte all'epoca dal gesuita Thomas Wright,¹⁵ è il complemento ideale alla sua concezione della rappresentazione come un'esperienza in cui l'immaginazione svolge il ruolo principale, ricontestualizzando gli stimoli percettivi attraverso la consapevolezza della convenzione scenica.

Tuttavia, le posizioni di Shakespeare non possono certo essere viste come rappresentative dell'attitudine prevalente all'epoca, giacché l'influenza del modello illusionistico continentale era in via di diffusione costante, fino alla sua affermazione definitiva con la restaurazione della monarchia. Tale modello, saldamente fondato sulle regole aristoteliche, era sotteso dalla convinzione che la verosimiglianza dei contenuti drammatici, e dunque il senso educativo ed edificante dell'esperienza, fosse garantito dal rispetto delle regole aristoteliche. Benché frequentemente la pratica scenica confutasse gli assunti teorici, l'aspirazione alla verosimiglianza, intesa come

aA

75

15. *The Passions of the Minde* (1601, pubblicato in edizione riveduta nel 1604, con l'aggiunta di «in general» al titolo), è stato consuetamente indicato come una probabile fonte per i drammi; Wright sosteneva che sia l'attore che l'oratore trasmettessero all'uditorio le passioni con i medesimi mezzi, anche se l'uno ne fingeva i sintomi, mentre l'altro le provava effettivamente; cfr. C. Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 120-121 e, sull'immaginazione e le passioni, G. Kern Paster, *Melancholy Cats, Lugged Bears, and Early Modern Cosmology: Reading Shakespeare's Psychological Materialism Across the Species Barrier*, in *Reading the Early Modern Passions: Essays in the Cultural History of Emotion*, a cura di G. Kern Paster, K. Rowe, M. Floyd-Wilson, Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press, 2004, pp. 123-124.

parametro della "verità" del contenuto della rappresentazione, segna in questo periodo il dibattito sul teatro, che trova la sua espressione paradigmatica nell'età classica francese, dove la regolamentazione della drammaturgia e della scena viene ritenuta un'azione necessaria nell'ambito della fondazione del primo stato centralizzato moderno.

3. *Le passioni e le regole nella Francia del Grand Siècle*

Nel gennaio 1637, il fortunato debutto a Parigi del *Cid* di Pierre Corneille fornì il pretesto a un'accesa controversia – passata alla storia come «la querelle du Cid» – intorno ai canoni da osservare nell'elaborazione di soggetti drammatici: lo stesso Richelieu si premurò di sollecitare l'Académie Française (fondata appena due anni prima su sua stessa iniziativa) a esprimere un'opinione autorevole sulla questione.

La quasi totalità dei contendenti, in special modo chi intendeva esortare i drammaturghi all'osservanza delle regole dell'arte, si riferivano esplicitamente alla *Poetica* aristotelica come fonte principale di insegnamenti e istruzioni sull'uso corretto del mezzo drammatico. Benché il punto controverso non fosse l'influenza degli spettacoli teatrali sugli spettatori, ma il concetto di verosimiglianza come regola aurea della rappresentazione, i due argomenti erano comunque strettamente legati, giacché la scena veniva considerato un potente strumento di persuasione, e il successo della tragicommedia di Corneille era sospetto, nella misura in cui certi snodi del suo intreccio erano giudicati discutibili sul piano sia della morale che della verosimiglianza.

Nei *Sentimens de l'Académie Française sur la tragi-comédie du Cid*, pubblicati nel 1638 e attribuiti a Jean Chapelain,¹⁶ quella che può essere ritenuta la posizione ufficiale dello stato veniva espressa in termini chiari:

[I Maestri dell'Arte], benché si esprimano in termini così diversi, si troverà che dicono esattamente la stessa cosa, se la vogliamo vedere da presso e, giudicandoli con il dovuto favore, si arriva a pensare che coloro che hanno preso il partito del Piacere siano troppo ragionevoli per autorizzarne uno che non sia conforme alla ragione. Bisogna credere, se

16. Il *privilege du Roi* porta la data del novembre 1637; il manoscritto della Bibliothèque National de France presenta note in margine attribuite alla penna dello stesso Richelieu.

non si vuole far loro ingiustizia, che hanno inteso parlare del piacere che non è nemico, ma strumento della virtù, che purga l'uomo, senza disgusto e insensibilmente, dalle sue abitudini viziose, che è utile perché è onesto, e che non può mai lasciare rimpianti né nella mente per averla sorpresa, né nell'anima per averla corrotta. [...]

I cattivi esempi sono contagiosi, anche sulle scene; le rappresentazioni finte non causano altro che troppi crimini veri, e c'è gran pericolo a divertire il Popolo con piaceri che potranno un giorno produrre pubblici dolori. Bisogna che stiamo attenti a non abituare né i suoi occhi né i suoi orecchi ad azioni che deve ignorare, e a non fargli apprendere la crudeltà come la perfidia, se al contempo non gli insegniamo la punizione, e se tornando da questi spettacoli non riporta almeno un po' di timore tra molta soddisfazione.¹⁷

In questa prospettiva, la rappresentazione teatrale appare in grado di suscitare sensazioni piacevoli che agiscono come medium tra l'imitazione scenica e l'imitazione nella realtà di ciò che è stato percepito: in altre parole, il piacere è, da una parte, la condizione dello spettatore che assiste a uno spettacolo, dall'altro, lo stimolo a replicare nella vita reale ciò che viene rappresentato: i soggetti drammatici devono essere di conseguenza controllati, allo scopo o di impedire che mostrino situazioni potenzialmente dannose, o di controbilanciare i comportamenti sanzionabili, quando la loro rappresentazione risulta inevitabile, con l'adeguata punizione dei colpevoli.

La paura da suscitare nello spettatore non è intesa qui in termini aristotelici: è, invece, sostanzialmente un deterrente contro l'imitazione di atti giudicati immorali, e in quanto tale non è un'emozione peculiare all'ambito estetico, che si differenzia dal suo analogo nella vita ordinaria per le circostanze in cui si verifica, ma è una sorta di additivo necessario a correggere, attenuandolo, il sentimento di piacere che si ricava dall'esperienza.

Nei medesimi anni, Richelieu commissionava a Jules de la Mesnardière la redazione di un trattato di poetica, nel quale il medico di corte si dedicò a esporre le indicazioni necessarie

17. *Les Sentimens de l'Académie Française sur la tragicomédie du Cid*, in A. Gasté, *La Querelle du Cid: pièces et pamphlets publiés après les originaux avec une introduction*, Hildesheim-New York, 1974 [ed. or. Welter, Paris, 1898] pp. 359 e 360-361.

alla composizione di opere teatrali regolate e legittime, corroborando le sue argomentazioni con riferimenti ai principali divulgatori della teoria aristotelica in Francia – Scaliger e Heinsius – e integrando i loro commenti con riflessioni personali. Nella sua *Pratique du théâtre* – altro lavoro suggerito da Richelieu e intrapreso in quel periodo – l'abate d'Aubignac si richiamerà alla *Poétique* di la Mesnardière (pubblicata nel 1639), come a un testo autorevole, al quale egli rimanderà il lettore per una discussione esauriente delle passioni drammatiche e del loro effetto sullo spettatore.¹⁸

La Mesnardière, prendendo spunto dai suddetti commentatori, aveva infatti sviluppato ampiamente il discorso sui concetti aristotelici di pietà e paura e sulla loro azione nel contesto drammatico:

Ancorché la tragedia debba suscitare la Compassione e produrre il Terrore, come suoi effetti legittimi, il Poeta deve occuparsi tuttavia che il Terrore sia molto minore dei sentimenti di Pietà.

Non che il Terrore non sia utile sulla Scena. Ma siccome esso è spiacevole, e non deve regnare che in Soggetti orribili che espongono le punizioni dei parricidi, degli incesti, e dei crimini di questa specie, val meglio che la Compassione, che è un sentimento più dolce, e che nasce dalle calamità di persone imperfette, meno colpevoli che sfortunate, faccia impressione sugli spiriti, e che anzi vi domini sino a trarre le lacrime.

È qui che bisogna osservare quanta poca conoscenza hanno avuto sin ora e gli Scrittori Drammatici, e coloro che hanno fatto professione di esaminare le loro Opere in qualità di Censori; perché essi hanno sempre ritenuto che secondo il senso di Aristotele, l'Orrore fosse una delle Passioni della perfetta Tragedia.

Che sappiano che il Filosofo ha nominato come emozioni [*mouvements*], *il Terrore e la Compassione*, Ἐλέον καὶ [*sic*] φόβον, senza mai parlare dell'Orrore, sentimento odioso, e assai inutile a Teatro: invece il giusto Terrore suscitato negli spiriti dalle pene dei criminali produce un effetto profittevole, per il pentimento che ispira al vizioso che lo prova.

18. Nel capitolo dedicato alle passioni, d'Aubignac dichiara: «La Mesnardière en a fait deux Chapitres si doctes et si raisonnables en sa Poétique qu'il seront seuls capables de me fermer la bouche, comme ils sont tres capables de satisfaire ceux qui s'en voudront instruire» (F. Hédelin, Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, Paris, Sommaville, 1657, pp. 425-426).

Per conoscere l'accecamento di coloro che censuriamo, bisogna ricordare che per esprimere la Passione di cui noi ristabiliamo l'importanza, Aristotele si serve di un termine che significa sempre il timore; chiamata φόβος nella sua lingua, che gli antichi Traduttori hanno volto impropriamente con il termine latino *horror*, che significa Timore e Orrore, e che verosimilmente ha causato con questo equivoco l'errore di tutti i Drammatici che non si sono attenuti alle espressioni di uno Scrittore mirabilmente eloquente, e che nomina tutte le cose con nomi che sono ad esse più che appropriati.¹⁹

L'argomentazione del medico di Loudon, che si era guadagnato la stima di Richelieu, e il conseguente impiego a corte, con il suo *Traité de la mélancholie*,²⁰ è in particolar modo attenta a non trascurare la *bienséance*, la convenienza e l'opportunità di ciò che si deve rappresentare, anche se è esplicita l'ammissione che l'introduzione di situazioni forti sia talvolta indispensabile, per trarre pieno vantaggio dall'intensità delle impressioni suscitate nel pubblico. Però, in tali casi, è opportuno scegliere accuratamente tra le emozioni sulle quali insistere: così, dopo aver sostenuto, in base a riferimenti biblici, che la paura – intesa come timore di Dio e della punizione eterna – è l'emozione cui Aristotele si riferisce, La Mesnardière si sofferma a distinguere tra orrore e terrore, dichiarando che solo

il Timore è propriamente l'effetto che la Tragedia deve produrre negli spiriti quando espone grandi crimini; e che è

aA

79

19. H.-J. Pilet de la Mesnardière, *La Poétique*, Paris, Somerville, 1639, pp. 21-23. Il concetto che la passione debba essere moderata o temperata è tratto da Heinsius, di cui però è contestata la traduzione di *phobos* con "orrore". Il commentatore olandese, inoltre, rende in latino *kátharsis* con *lustratio* o *expiatio* (cfr. Dan. Heinsii *de tragoediae constitutione liber*, in quo inter caetera tota de hac Aristotelis sententia dilucide explicatur. Editio auctior multo. Cui & Aristotelis de poetica libellus, cum eiusdem notis & interpretatione, accedit, Leyden: ex Officina Elseviriana, 1643, p. 10.)

20. H.-J. Pilet de la Mesnardière, *Traité de la Mélancholie*, sçavoir si elle est la cause des effets que l'on remarque dans les possédés de Loudun, tiré des Réflexions de M. sur le Discours de M. D., La Flèche, Guyot & Labor, 1635; l'occasione del trattato fu il celebre "caso Urbain Grandier", ancor più noto come il caso delle "monache di Loudon", sul quale il dottore si esprime confermando l'intervento demoniaco come causa degli eventi anormali che si verificarono nella sua parrocchia: alla malinconia, essendo un'affezione esclusivamente maschile, non poteva essere imputato alcun ruolo nei disturbi e nelle allucinazioni delle suore orsoline del convento locale. Urbain Grandier, il parroco che venne giudicato e giustiziato per stregoneria, era avversato da Richelieu, in quanto fautore di una politica di tolleranza verso la comunità protestante di Loudon.

assolutamente per trarre da questa Passione il frutto che abbiamo appena visto, che introduce talvolta Eroi che sono molto colpevoli.

Infatti non basta che tutte le belle Anime concepiscano un forte orrore dei crimini che espone la Scena. Questo sentimento è virtuoso; ma essendo solo dei buoni, che hanno naturalmente assai in odio i vizi, bisogna che qualche altra ragione abbia obbligato il Teatro a far vedere Azioni odiose e detestabili; e bisogna anzi che l'abbia fatto per la Conversione dei malvagi, che tremano fino in fondo al cuore vedendo punire ai loro occhi i crimini che hanno commesso, o di cui si sentono capaci; e si risolvono all'istante a evitare sì grandi sventure con l'emendamento della loro vita.²¹

L'orrore deve perciò essere introdotto per suscitare la paura sotto forma di terrore, e utilizzato in funzione del suo potere dissuasivo, rivolto a chi nutre la disposizione a compiere atti criminosi, che in ragione di tale emozione può essere indotto a non perpetrarli o, se ne ha già commessi, a ravvedersi.

Questa lettura degli effetti delle rappresentazione tragiche, nonostante sia proposta come l'esegesi corretta di Aristotele, non è priva di evidenti circonvoluzioni logiche;²² tuttavia, l'obiettivo principale del trattato non pare tanto l'aggiunta di un nuovo capitolo alla letteratura aristotelica, quanto l'esposizione di una motivazione condivisibile, e sostenuta da basi autorevoli, della legittimità delle rappresentazioni teatrali in virtù della loro utilità sociale.

Non abbiamo documenti che ci diano conto del motivo per cui Richelieu avesse scelto un medico e non un letterato per assolvere tale compito,²³ se nutrisse l'aspettativa che l'esperienza del medico aggiungesse elementi d'interesse specifico al suo esame delle passioni,²⁴ o se invece il precedente

21. H.-J. Pilet de la Mesnardière, *La Poétique* cit., pp. 26-27.

22. In una lettera del 1639, Jean Chapelain aveva espresso seri dubbi sulla *Poétique*, lodando tuttavia la «temerarietà» dell'impresa; nel 1662, la sua opinione perde ogni traccia di sospensioni del giudizio: «Sa *Paraphrase* de Pline et sa *Poétique* le font paraître dépourvu de jugement» (Ch. Arnaud, *Les théories dramatiques au XVIIIème siècle. étude sur la vie et les œuvres de l'Abbé d'Aubignac*, Paris, Picard, 1888, p. 152).

23. Peraltro, Chapelain dubitava, sempre nella suddetta lettera del 1639, della profondità delle competenze di La Mesnardière in materia di letteratura classica, e si dichiarava peraltro sorpreso che un praticante della scienza medica avesse una conoscenza del latino solo superficiale.

24. Dall'esposizione emergono rare tracce della sua pratica di medico, anche se è interessante osservare che la sua discussione del significato di *phobos* si basa sia

trattato sulla malinconia fosse già una referenza adeguata a garantire il risultato atteso dal committente, che in ultima analisi avrebbe dovuto essere sia una legittimazione della funzione educativa delle rappresentazioni teatrali, sia un manuale di composizione a uso di drammaturghi, affinché la loro produzione rispettasse le regole senza le quali tale funzione non solo non era garantita, ma trasformata nel suo opposto.

L'opera di La Mesnardière, nel suo genere, è esemplare dell'attitudine dell'epoca ad affrontare il problema dell'arte performativa in mancanza di una riflessione sul tema sostanzialmente dall'esperienza, e della scelta forzata di sviluppare le osservazioni di una tradizione ormai lontana a fenomeni che, nel tempo, sono riemersi sotto forme diverse, e in contesti di ricezione affatto mutati. La sua lettura di Aristotele, peraltro frutto di un approccio in qualche modo improvvisato, condivide con i suoi predecessori l'intento di applicare schemi non più funzionali alla descrizione di un'esperienza che ha pochi tratti in comune con la sua fisionomia originale; nel caso specifico, inoltre, dal momento che la redazione della *Poétique* non era mirata tanto all'ambito degli studi eruditi, quanto a rispondere all'esigenza di fornire una giustificazione teorica alla politica culturale di Richelieu, l'assenza di una tradizione recente di studi sulle arti performative, in grado di individuare punti di contatto o di distacco con il passato in base a osservazione diretta delle sue forme, si riflette in una sostanziale inadeguatezza a dare conto del fenomeno, in misura ancor più sensibile dei commentari ad Aristotele che si erano diffusi nel secolo precedente e dai quali soli vengono tratti gli elementi dell'argomentazione.

4. Allopatia e "mitridatizzazione": l'approccio alla catarsi all'alba della modernità

Nel 1548, il filologo udinese Francesco Robortello aveva pubblicato le sue *In librum Aristotelis de Arte Poetica Explanationes*, in cui il testo greco originale era accompagnato dalla tradu-

su osservazioni linguistiche, sia sulla sintomatologia fisica (cfr. La Mesnardière, *La Poétique* cit., pp. 24-25). Va osservato anche che il trattato riporta, come descrizione dei sintomi della paura, gli stessi versi dell'*Eneide* («Obstupui, steteruntque comas» ecc.) citati da Charles Darwin nella sua celebre opera sull'espressione delle emozioni (Ch. Darwin, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, Roma, Newton Compton, 2006, pp. 290-291).

zione latina di Alessandro de' Pazzi, a sua volta integrata da una precedente versione di Giorgio Valla; la *Poetica* era analizzata alla luce dell'intero corpus aristotelico e interpretata scrupolosamente nel commento, che ne avrebbe ampiamente influenzato la ricezione successiva.

Nell'introduzione, seguendo da presso l'argomentazione di Aristotele, Robortello sosteneva la finalità educativa dell'arte e indicava il piacere delle rappresentazioni come un tratto caratteristico della dimensione umana:

Non esiste in verità piacere maggiore tra gli uomini, che sia degno di un uomo liberale, di quello percepito con la mente ed il pensiero; anzi accade spesso che le cose che incutono orrore e terrore negli uomini, quando sono nella propria natura, poste al di fuori della loro natura secondo una qualche similitudine, quando sono rappresentate, sono di grande diletto. Nessuno guarda senza orrore il muso torvo del leone, il toro che uccide col corno, il repentino chelidro; ma queste stesse cose espresse tramite l'orazione; o effigiate nella pietra e nel bronzo, o dipinte con i colori sono guardate con molto piacere; e non per altra ragione gli uomini traggono profitto dai marmi, dai bronzi, dalla pittura, e dall'arte poetica e da ogni discorso che si volga a descrizioni. Quale altro fine dunque diremo essere della facoltà poetica se non dilettere tramite la rappresentazione, la descrizione e l'imitazione di tutte le azioni umane, di tutti i moti, di tutte le cose sia animate sia inanimate?²⁵

Robortello fa propria la posizione di Aristotele sul rapporto tra il piacere tratto dall'esperienza della rappresentazione e il processo di apprendimento, definendolo un carattere invariante, una disposizione comune a tutti gli individui, senza differenziazioni di stato o di condizione personale, che tuttavia si manifesta secondo una varietà di modalità e gradazioni, giacché

gli uomini volgari [hanno] in sé questo modo di imparare, infatti riconoscono nuovamente in un'immagine dipinta o scolpita ciò che è stato espresso tramite l'imitazione. E come egli [il filosofo] quando adatta le cose generali e le piega alle particolari, riconosce tutto nelle cose stesse, così anche l'uomo volgare riconosce nella cosa espressa tramite l'imitazione

25. Francisci Robortelli Utinensis *in librum Aristotelis de Arte Poetica Explanationes*, Florentiis, Officina Laurentii Torrentin, 1548, p. 2.

le cose singole che prima ha percepito con il senso della vista. E come il filosofo congiungendo le cose generali alle singolari le unisce nel ragionamento, di qualunque cosa si tratti, così anche un uomo volgare e rozzo, quando rapporta ciò che prima aveva compreso con i sensi a ciò che appare espresso tramite l'imitazione, conclude: questo qui è quello.²⁶

Inoltre, se la visione di oggetti terribili o rivoltanti si muta in un'esperienza piacevole quando essi sono percepiti come prodotti di imitazione, le rappresentazioni drammatiche, per le loro ovvie restrizioni convenzionali, godono di un particolare vantaggio per favorire l'esperienza:

Gli uomini nelle immagini che gli scultori o i pittori hanno riprodotto vedono con piacere anche le cose orribili; in realtà esse sono infatti μιμήματα, come quelle poetiche. Argomenta quindi Aristotele in via generale così: se gli uomini nelle figure scolpite e dipinte guardano con piacere anche le cose orribili, con quanto più diletto guarderanno l'azione poetica, in cui c'è imitazione, ma non di cose orribili: infatti l'arte poetica non rappresenta o pone dinanzi agli occhi le uccisioni, le ferite, le ripugnanti lacerazioni delle membra, come ottimamente ammonisce Orazio nella sua poetica quando dice "Neu Medea ferox" e quanto segue. E se qualcuno chiede il motivo per cui quelle due arti dell'imitazione imitano le cose formidabili e orribili, e quest'altra, cioè l'arte poetica e l'arte degli istrioni, non le rappresenta? Si può facilmente rispondere che in quelle l'imitazione è in un certo senso muta e morta, che in sé non rappresenta la natura e la sostanza di ciò che ha da rappresentare. Ma nell'arte poetica e istrionica, anche se c'è imitazione, come in quelle, è tuttavia viva, e pressoché la stessa, eccettuato solo quello che da queste non è imitato, perché se lo fosse, non sarebbe imitazione, come è abbastanza evidente.²⁷

Robortello distingue chiaramente tra imitazione e riproduzione, riferendosi a ciò che è espresso in altri passi del commento, ovvero che le imitazioni artistiche prendono forma in base alle convenzioni specifiche di ogni forma d'arte; per questa ragione, l'«arte degli istrioni» ha la capacità di rappresentare una "configurazione oggettuale" che si approssima alla vita, dal momento che le sue componenti sono suscetti-

26. *Ivi*, p. 31.

27. *Ivi*, p. 30.

bili di un'evoluzione nello spazio e nel tempo. Per quanto le arti visive possano esorbitare i limiti che le arti performative sono tenute a osservare, ritraendo oggetti che la scena non può rappresentare, l'azione drammatica ha tuttavia la prerogativa di poter trattare direttamente con «la natura e la sostanza» dei suoi oggetti. Da tale prerogativa – si potrebbe dedurre – deriva un effetto più profondo sugli spettatori.

Viene quindi affrontata la definizione di tragedia, e naturalmente il concetto di catarsi in essa contenuto:

Se mi si chiede qual è l'opinione di Aristotele sulla tragedia, io rispondo che egli ritiene che la sua recitazione e osservazione purifichi questi due disturbi [*perturbationes*]: la pietà e la paura. Infatti, chi partecipa alle recitazioni, ascolta e vede persone che dicono e fanno cose che si avvicinano molto alla verità; si abitua a soffrire, temere, avere pietà; e così accade che, se gli capita qualcosa nella vita, soffre e teme meno, perché è inevitabile che chi non ha mai sofferto per qualche sventura, soffra di più quando gli capita inaspettatamente qualcosa di avverso. Si aggiunga poi che spesso gli uomini soffrono e temono erroneamente, mentre i poeti invece nelle recitazioni delle loro tragedie presentano persone e cose degnissime di pietà, delle quali a buon diritto chiunque, persino il saggio, deve temere; gli uomini apprendono quali sono le cose che a buon diritto suscitano pietà, e profondo dolore, e quali incutono timore. Infine uditori e spettatori delle tragedie traggono questo giovamento, affatto grandissimo, poiché la fortuna è infatti comune a tutti i mortali, e non c'è nessuno che non sia soggetto a sventure: gli uomini sopportano più facilmente, quando accade loro qualcosa di avverso, e si sorreggono a questa solidissima consolazione, se si ricordano che la stessa cosa è capitata ad altri.²⁸

Più che come una “purificazione”, Robortello intende la catarsi aristotelica come una terapia preventiva contro quelle *perturbationes* che possono affliggere gli individui soggetti ad avversità: la pietà e la paura sono considerate parte della sofferenza inevitabile nell'esistenza, che riconoscere come una condizione comune a tutta l'umanità può mitigare; come si può facilmente notare, qui non compare – nonostante le premesse – alcun accenno al piacere che dovrebbe essere tratto dalla loro rappresentazione, ma se ne enfatizza soltan-

to la funzione di possibile educazione alla sofferenza, che in termini di psicologia moderna si potrebbe definire come abituazione attraverso l'esposizione a stimoli ripetuti.

Il tutto appare come un trattamento omeopatico, dove ciò che viene fatto sperimentare allo spettatore differisce non per intensità ma per qualità del principio: si presume, infatti, che gli stimoli provengano da esempi scelti di situazioni e eventi degni di compassione o timore, che devono fissarsi nella memoria come un antidoto per affrontare personali esperienze future; la forma della rappresentazione è indicata in quanto può operare una selezione, non perché ne produca un'esperienza diversa da quella della realtà ordinaria: *similia similibus curantur*, ma sotto la forma dell'immunizzazione, della "mitridatizzazione" che previene gli effetti dannosi di sovraccarichi emozionali inattesi.²⁹

Appena due anni più tardi, viene stampato *In Aristotelis Librum de Poetica communes explanationes*, scritto da Vincenzo Maggi in collaborazione con Bartolomeo Lombardi, in cui la catarsi tragica viene intesa non come un possibile alleviamento della pietà e della paura, ma di altre *perturbationes*, che l'esperienza di esse può trasformare, o addirittura eliminare totalmente:

Dunque è assai meglio con l'intervento della misericordia e del terrore purgare l'anima dall'Ira, per la quale accadono tante morti; dall'Avarizia, che è causa di mali quasi infiniti; dalla Lussuria, a cui motivo si compiono spessissimo crimini indicibili. Per queste ragioni, allora, non dubito affatto che Aristotele non volesse che il fine della Tragedia fosse di purificare l'anima umana dal terrore e dalla misericordia, ma di usarle per allontanare dall'animo altri disturbi; con il cui allontanamento l'animo si adorna di virtù, infatti scacciata l'ira, verbigratia, compare la mansuetudine.³⁰

Questa posizione venne in séguito adottata da molti altri esegeti del periodo e – sebbene anche la tesi di Robortello non

29. Secondo Teresa Chevolet, «Robortello offrit donc une vision en quelque sorte assouplie, lénifiée del l'homéopathie aristotélicienne» (T. Chevolet, «Che cosa è questo purgare?»: la catharsis tragique d'Aristote chez les poètes italiens de la Renaissance, in «Études Épistémè», 13, 2008, p. 59).

30. Vincentii Madii Brixiani et Bartholomei Lombardi Veronensis *In Aristotelis Librum de Poetica communes explanationes*, Venetij, in officina Erasmiana Vincentij Valgrisiij, 1550, p. 98.

avesse mancato di sostenitori – si consolidò come prevalente, senza significative varianti, nelle interpretazioni seicentesche, tra le quali quella di la Mesnardière è una tra le tante di una lunga lista, che comprende anche quelle di drammaturghi come Corneille o Racine.³¹

Insieme al diffondersi di questa interpretazione, si afferma l'idea che l'esperienza delle rappresentazioni teatrali agisca sullo spettatore secondo le dinamiche dell'allopatria, e in particolare sfruttando lo shock emozionale provocato dalle situazioni terrorizzanti a fini di persuasione: lo spettatore non potrà mai imitare il comportamento di personaggi che, in conclusione dei drammi, troveranno la meritata punizione. Di conseguenza, la questione non risiede in come trattare le emozioni suscitate allo scopo di prevenirne la degenerazione in stati patologici, ma nell'usarle come deterrente contro l'eventuale insorgere di altre emozioni, che nella maggior parte dei casi sono elencate dal catechismo cristiano nella categoria dei peccati capitali. La "purificazione" non riguarda l'aspetto potenzialmente patologico di certe emozioni, ma le conseguenze negative, sul piano della morale, che le passioni inevitabilmente comportano.

Si possono sollevare facili obiezioni alla correttezza di questa interpretazione della *Poetica* semplicemente con il riferimento alle sezioni in cui Aristotele tratta delle vicende e dei personaggi indicati a suscitare pietà e paura negli spettatori, in conformità con una concezione di fato peculiare alla cultura in cui era nata la tragedia – ma è proprio tale concezione che non poteva essere apprezzata o condivisa agli inizi dell'era moderna. C'è, ancora una volta, un ampio divario culturale tra l'accenno aristotelico alla degenerazione patologica delle emozioni e la posizione dei commentatori rinascimentali, che concentrano le loro argomentazioni esclusivamente sull'eventuale influenza positiva che le emozioni possono avere sul comportamento, nel loro caso se la pietà (intesa come compassione o misericordia) è da annoverare tra le virtù, la paura (intesa come terrore) è, secondo l'etimologia, un efficace de *terrente* contro i comportamenti irregolari, implicando la prospettiva della punizione.

31. Per un panorama dettagliato e ragionato di queste interpretazioni cfr. T. Chevrolet, «*Che cosa è questo purgare?*» cit., pp. 37-68.

In aggiunta, la distinzione essenziale, che Aristotele tracciava tra l'esperienza delle emozioni nella vita reale e l'analogica esperienza suscitata dai prodotti di imitazione, sembra affatto trascurata, tanto che ogni interpretazione improntata a Maggi ammette che si possano suscitare sensazioni spiacevoli a fini educativi (secondo il *miscere utile dulci* di Orazio). Su tale base, l'emozione nella vita ordinaria e quella estetica sono parificate: si presume che un'azione rappresentata provochi il medesimo effetto del suo analogo nella realtà. In altre parole, la consapevolezza di assistere ad azioni fittizie è giudicato un elemento di scarsa rilevanza nell'esperienza; ed è presumibilmente questo giudizio a fondare, nella Francia seicentesca, il concetto di *bienséance* come regola aurea della scrittura drammatica, secondo cui le rappresentazioni teatrali devono conformarsi alle stesse norme della vita sociale: essendo l'effetto sul pubblico il medesimo, ciò che non è eticamente ammissibile non dovrebbe né accadere né essere rappresentato.

aA

L'autorità di Aristotele, sollecitata a piena voce quando si tratta di stabilire le regole dell'invenzione drammatica, è invece trascurata quando è in questione il concetto di imitazione e la relazione che lega rappresentazione e realtà. In un frangente storico-culturale dove si pianifica la prima riforma ufficiale del teatro, affidando il compito a "esperti di nomina governativa", sorge un'evidente contraddizione tra tradizione ed esperienza diretta. Ogniqualvolta ci si richiama ad Aristotele, trattandone le osservazioni come regole imprescindibili, ciò che trapela è essenzialmente il disagio che nasce dal confronto con un fenomeno relativamente nuovo, riemerso da un lungo periodo di marginalizzazione forzata che ne aveva impedito una ricognizione dettagliata in base ai suoi caratteri distintivi.

87

La ricerca nel passato di prove irrefutabili della funzione etica e sociale delle rappresentazioni teatrali, si scontra con una quasi assoluta assenza di osservazioni dirette del fenomeno, i cui aspetti salienti sono individuati nella sua attrattiva e influenza sul pubblico. Per questo motivo, quanto Aristotele afferma come principio della scrittura drammatica, e in special modo il rispetto della verosimiglianza, viene interpretato come un metodo per prevenire le possibili conseguenze negative di rappresentazioni "irregolari": giacché le finzioni hanno lo stesso effetto degli accadimenti reali, lo stesso con-

cetto di verosimiglianza deve essere mantenuto entro limiti precisi e, per così dire, "moralizzato". In altre parole, l'imitazione può riferirsi alla vita reale nella misura in cui i suoi oggetti si conformano alle norme della verosimiglianza, con la clausola che il verosimile è ciò che *dovrebbe* e non *potrebbe* accadere.³² Gli oggetti dell'imitazione devono essere allora modelli ideali, la cui rappresentazione si presta all'imitazione nella realtà: la rappresentazione è reale quindi *non nel presente*, ma in prospettiva futura, poiché pone le basi della sua realizzazione come realtà.

5. *Passioni e ragione tra scienza e dottrina*

La persistenza di una solida opposizione al progetto di riabilitazione ufficiale della scena, che sotto Richelieu – e anche in séguito – continuava ad auspicare un ritorno alla dottrina dei Padri della Chiesa, sembrava una conferma della debolezza intrinseca del progetto: se in generale tutti concordavano che l'esperienza delle rappresentazioni teatrali influenzasse il comportamento degli spettatori, trasmettendo modelli fittizi suscettibili di essere adottati e realizzati, l'opzione repressiva era sicuramente più praticabile della tolleranza regolamentata. I testi potevano essere sottoposti a censura preventiva, e si poteva anche stabilire per legge che cosa era degno di essere rappresentato, ma nessuna prescrizione poteva impedire che una vicenda, per quanto conforme a tutte le norme etiche, si sviluppasse attraverso situazioni che avrebbero subdolamente esercitato un'influenza nociva sul pubblico, poiché la semplice percezione poteva essere sufficiente – nonostante la moralizzazione nel contesto drammatico – a stimolarne l'imitazione.

Nella *querelle* sul teatro che si sarebbe prolungata ben oltre la fine del XVII secolo, gli scritti e i trattati dei tradizionalisti cattolici – Pierre Nicole, il Principe di Conti (una volta patrono di Molière, poi uno dei più convinti detrattori della scena), e Bernard Lamy, tra gli altri – concordavano nel proibire rigidamente ai buoni cristiani di assistere a spettacoli, fondando le loro ragioni sulle Scritture e sui Padri della Chiesa, ed estendevano talvolta il divieto anche alle letture

32. Cfr. E.G. Carlotti, *La verità irregolare. Realtà e rappresentazione nella "Querelle du Cid"*, in *Dibattito sul teatro. Voci, opinioni, interpretazioni*, a cura di C. Dente, Pisa, ETS, 2006, pp. 161-168.

di opere di narrativa.³³ Gli argomenti in favore del teatro, che solitamente s'imperviano sul fine sociale ed educativo, che pure i gesuiti appoggiavano – e non soltanto da un'ottica dottrinale – sono rigettati in base alla convinzione che le rappresentazioni sono un'occasione di contagio, perché le passioni si diffondono agli spettatori attraverso il piacere che suscita la loro esibizione sulla scena.

Da un'ottica rigidamente giansenistica, Pierre Nicole s'impegna nella dimostrazione che ogni imitazione della vita, il cui oggetto sono le vicende mondane, rese godibili e raffinate attraverso il vaglio dell'arte, non può trasmettere allo spettatore altro che il desiderio del mondo materiale e dei suoi piaceri, mentre il cristiano devoto deve affrontare l'esistenza terrena con un atteggiamento di «salutare accecamento»³⁴ volontario, che è l'unico rimedio contro gli ostacoli che essa frappone sulla strada della visione spirituale della vita divina. La rinuncia alla vita mondana – regno illusorio di ombre – non può che riflettersi nel rifiuto completo delle sue imitazioni, doppiamente distanti dalla realtà vera.

Nell'ultima decade del secolo, la posizione ufficiale della Chiesa gallicana sulle rappresentazioni teatrali verrà esposta in termini cristallini dalla sua guida riconosciuta, Jacques-Bénigne Bossuet, nelle *Maximes et réflexions sur la comédie*. Vescovo di Meaux e membro dell'Académie, celebrato per le sue doti oratorie, Bossuet inizialmente redasse l'opera in forma di lettera, per rispondere a un opuscolo di Padre Cafaro dell'ordine dei Teatini (che immediatamente ripudiò il proprio scritto), dove sia la dottrina di Tommaso d'Aquino, sia l'impeccabilità della produzione drammatica contemporanea erano gli elementi cardine della dimostrazione dell'innocuità delle rappresentazioni.

Benché le *Maximes* fossero apparse in una fase in cui gli spettacoli avevano perduto la propria forza di attrazione sulla corte di Francia, coinvolta in un processo moralizzatore che aveva toccato personalmente anche Luigi XIV, che aveva ri-

33. Cfr. P. Nicole, *Traité de la Comédie*, in *Essais de morale*, Paris, Desprez, 1675 [1667]; Anon. [Prince de Conti], *Traité de la Comédie et des Spectacles selon la tradition de l'Église*, Paris, Louys Billiane, 1667; B. Lamy, *Nouvelles Réflexions sur l'Art Poétique*, Paris, Pralard, 1668.

34. L'espressione è mutuata da L. Thirouin, *L'aveuglement salutaire. La réquisitoire contre le Théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 1997.

nunciato ai suoi interessi per il teatro; e sebbene esse siano rivolte più a regolare una questione dottrinale che a lanciare un attacco contro la scena, la loro argomentazione può essere ritenuta tra le più esaurienti ed efficaci nella polemica antiteatrale cristiana. Nel suo sviluppo, infatti, la discussione di assunti pregiudiziali direttamente tratti dalla patristica è limitata da una presentazione dell'argomento sorretta da un'osservazione attenta del fenomeno e da un'impostazione che rivela solide e aggiornate conoscenze in campo filosofico e fisiologico; un esempio del procedimento di Bossuet lo forniscono i passi in cui l'obiettivo è la confutazione di uno dei punti centrali dell'apologia di Caffaro, cioè che l'eccitazione delle passioni è solo un effetto indiretto e accidentale delle rappresentazioni teatrali:

Se lo scopo della commedia non è stuzzicare queste passioni, che si vuole chiamare delicate, ma il cui fondo è così grossolano, come mai l'età in cui esse sono più violente è anche quella in cui si è più vivamente toccati dalla loro espressione? Ma perché se ne è toccati, dice Sant'Agostino, se non perché vi si vede l'immagine, l'attrazione, il nutrimento delle proprie passioni? E ciò è diverso, dice lo stesso Santo, da una deplorabile malattia del nostro cuore? Si vede se stesso in coloro che ci appaiono come trasportati da oggetti simili: si diviene presto attori segreti nella tragedia; vi si recita la propria passione; e la finzione all'esterno è fredda e senza fascino, se non trova nell'interiorità una verità che vi risponda. Per questo motivo sono piaceri che s'indeboliscono in età più avanzata, in una vita più seria, se non si è trasportati da un ricordo piacevole negli anni della giovinezza, i più belli della vita umana a consultare i soli sensi, e non se ne risveglia l'ardore che non è mai del tutto spento.

Se i dipinti immodesti richiamano naturalmente alla mente ciò che esprimono, e per tale ragione se ne condanna l'uso, perché non li si gusta mai quanto una mano abile ha voluto senza entrare nella mente dell'artefice, e senza mettersi in qualche modo nello stato che ha voluto dipingere: quanto più si sarà toccati dalle espressioni del teatro, ove tutto pare effettivo; ove non sono tratti morti e colori secchi che agiscono, ma personaggi vivi, occhi veri, o ardenti, o teneri e immersi nella passione; lacrime vere negli attori, che ne attraggono d'altrettanto vere in coloro che guardano; infine veri movimenti [*mouvements*], che incendiano tutto il parterre e tutti i palchi: e tutto questo, voi

dite, non commuove che indirettamente e non eccita che per accidente le passioni!³⁵

L'analogia con l'esperienza delle arti visive, per quanto ristretta al caso dei «dipinti immodesti» (nella versione come lettera a Caffaro «les nudités»), prepara il terreno all'individuazione della peculiare proprietà empatica del teatro, che ne costituisce il principale fattore di pericolo e ne motiva la proibizione, senza differenziazioni tra generi o finalità. Sebbene la logica del parallelismo con la pittura possa implicare un'analoga distinzione tra rappresentazioni “modeste” e “immodeste”, l'omissione non è involontaria, ma tende a rafforzare il concetto che la scena, mostrando il corpo vivo in azione, ha la capacità di trasmettere in ogni caso l'agitazione delle passioni dall'attore allo spettatore.³⁶

L'immagine centrale del contagio epidemico non ha qui la funzione esclusivamente metaforica di descrivere la modalità della trasmissione dei modelli di comportamento tramite la loro rappresentazione: il potere delle emozioni rappresentate consiste infatti nella sua azione immediata su disposizioni innate. Nonostante ciò favorisca l'imitazione degli atti immorali rappresentati, il pericolo reale non risiede tanto nella realizzazione, quanto nella coscienza dello spettatore di tali disposizioni, che emerge dallo specchio delle presenze in scena. I sintomi delle passioni manifestati dal corpo vivo dell'attore, quindi, fungono da catalizzatori di processi che influenzano l'equilibrio psichico dello spettatore, elevando allo stato cosciente, in qualità di risposte fisiche, gli istinti più bassi, che si “realizzano” già nel passaggio dalla latenza alla consapevolezza, ancor prima di manifestarsi in atti.

Benché la passione su cui più si diffondono le *Maximes* sia l'amore, stigmatizzato nella sua esibizione sulla scena, in particolare negli spettacoli della Comédie Italienne e di Molière, la condanna del vescovo di Meaux si estende a ogni emozione che può essere suscitata dalle rappresentazioni e – come gli autori che l'avevano preceduto, sulla scorta di Platone – anche alla tragedia; la questione della catarsi è esplicitamente

35. J.-B. Bossuet, *Maximes et réflexions sur la Comédie*, nouvelle édition collationnée sur le texte du 1694 par A. Gazier, Paris, Belin, 1881, pp. 30-31.

36. L'esplicito richiamo ad Agostino non è, in questo caso, un mero sfruttamento di una posizione autorevole, ma una sorta di aggiornamento delle *Confessioni* alla luce di nuove esperienze e conoscenze.

tralasciata, e liquidata in poche righe come un punto particolarmente oscuro, su cui nessun commentatore è riuscito a fornire delucidazioni convincenti.³⁷

Inoltre, per rispondere all'osservazione del suo avversario che nei canoni ecclesiastici non erano mai comparse proibizioni alla frequenza degli spettacoli per i laici, Bossuet cita il terzo Concilio di Tours (813), dove la questione non riguarda differenze di status tra gli spettatori, ma gli effetti nocivi provocati dalla mera esperienza sensoriale delle rappresentazioni:

Questo canone non presume negli spettacoli che biasima discorsi o azioni licenziose, né alcuna marcata incontinenza; si riferisce solamente a ciò che accompagna naturalmente queste attrattive, questi piaceri degli occhi e degli orecchi – *oculorum et aurium illecebras* –; che è una mollezza nei canti, e qualsiasi cosa per gli occhi, che indebolisce insensibilmente il vigore dell'anima. Non poteva esprimere meglio l'effetto di questi divertimenti che dicendo che permettono l'accesso ad una turba di vizi: nulla per così dire in particolare; e se si dovesse segnalare precisamente ciò che è cattivo, spesso sarebbe arduo farlo: è il tutto che è pericoloso; è che vi si trovano insinuazioni impercettibili, sentimenti deboli e viziosi; che vi si offre un'esca segreta a quella disposizione intima che rammollece l'anima e apre il cuore a tutto il sensibile: non si sa che cosa si vuole, ma in fin dei conti si vuole vivere la vita dei sensi; e in uno spettacolo dove ci si riunisce solo per il piacere, si è disposti dal lato degli attori a impiegarne tutto ciò che ne può dare, e dal lato degli spettatori a riceverlo.³⁸

Se l'intento specifico del passo è indicare che i precetti canonici possono essere estesi a tutta la comunità dei credenti, il

37. «Dopotutto, quale frutto ci si può ripromettere dalla pietà o dal timore che sono ispirati dalle sventure dell'eroe, se non quello di rendere alla fine il cuore umano più sensibile agli oggetti di queste passioni? Ma lasciamo, se vogliamo, ad Aristotele questa maniera misteriosa di purificarle, di cui né lui né i suoi interpreti hanno saputo ancora dare buone ragioni: ci insegnerà almeno che è pericoloso suscitare le passioni piacevoli; alle quali si può estendere il principio dello stesso filosofo, che: l'azione segue da presso il discorso, e ci si lascia facilmente conquistare dalle cose di cui si ama l'espressione: massima importante nella vita, e che porta all'esclusione i sentimenti gradevoli che costituiscono adesso il fondo e il soggetto delle nostre pièce teatrali» (J.-B. Bossuet, *Maximes* cit., pp. 57-58). Poco sopra, Bossuet segnala che lo stesso Aristotele sconsigliava, nel VII libro della *Politica*, ai giovani di assistere «ni aux iambes ni à la comédie» prima di aver raggiunto la maggiore età.

38. *Ivi*, pp. 49-50.

procedimento utilizzato non è il riferimento a definiti precedenti dottrinali, ma l'osservazione che determinate esperienze influenzano invariabilmente ogni individuo: in questo caso, assistere a spettacoli è aprire, come in Girolamo, l'anima all'ingresso dei vizi; ma qui il piacere è già vizio, poiché corrisponde alla vita dei sensi. Nell'impostazione generale del discorso, in cui la rinuncia ai piaceri mondani è il fondamento della devozione cristiana, le rappresentazioni teatrali sono una sorta di compendio di tutti i pericoli che s'incontrano nell'esistenza: i cinque sensi, elogiati in quanto doni del creatore, sono condannati nella misura in cui si trasformano in strumenti di piacere, cosicché ogni forma di esperienza estetica è da condannare in sé, dal momento che distoglie l'individuo da più nobili occupazioni per le sue facoltà sensoriali. Il piacere che ne viene tratto amplifica il desiderio della vita mondana, e di conseguenza le disposizioni per i vizi e le passioni, che non possono più essere sottoposte al controllo della ragione, specialmente quando sono alimentate da oggetti e circostanze apparentemente innocue. Il soggetto e l'oggetto appaiono, allora, come unificati nell'esperienza, perdendo la demarcazione che consente l'esercizio della facoltà razionale.

All'alba dell'Illuminismo, la dottrina antiteatrale del primo cristianesimo trova, nel caso esemplare dell'eloquente predicatore dell'ortodossia cattolica sotto Luigi XIV, nuove argomentazioni che non si configurano più come il riflesso di uno scontro tra culture (e religioni), ma sono sorrette da un approccio psicofisiologico agli effetti dell'esperienza. Il contagio delle passioni è infatti adesso descritto come un processo che coinvolge non la dimensione morale e la volontà, ma ciò che più sfugge al controllo razionale, in una condizione di esperienza diversa da quella ordinaria.

Per quanto le conclusioni di Bossuet si avvicinino, in termini generali, a quelle dei suoi predecessori immediati, come Nicole o Lamy, la sua posizione si distingue dalla loro nel percorso che segue, individuando una base fisiologica per la sua condanna delle rappresentazioni teatrali; la dottrina tradizionale sembra come restaurata e rigenerata con il ricorso a un'impostazione che, nel suo sviluppo, infirma ogni obiezione di origine culturale. A differenza di chi, nello stesso periodo, riteneva ancora sufficiente ribadire le massime della patristica, e di chi – al contrario – segnalava la necessità

di riconsiderare la questione valutando ciò che di nuovo era intervenuto nel tempo, Bossuet rafforza la tradizione sfruttando le sue conoscenze di fisiologia, che trae principalmente da Cartesio,³⁹ facendo largo impiego di termini e concetti che aveva in precedenza introdotto in *De la connaissance de Dieu et de soi-même*, la sua esposizione s'indirizza alla dimostrazione che le rappresentazioni sceniche agiscono profondamente sugli spettatori tramite le impressioni cerebrali che gli oggetti dei sensi, rispecchiati nei *mouvements* suscitati nel corpo, depositano risvegliando le innate disposizioni umane per le passioni rappresentate, così che l'unico atteggiamento da assumere per prevenirne l'effetto nocivo è, come davanti alle passioni nella vita reale, trovare una possibilità di fuga o di diversione.⁴⁰

Distogliere l'attenzione dalle passioni sulla scena, però, non è praticabile come nella vita reale, perché le sensazioni di piacere tipiche dell'esperienza estetica si configurano come un ostacolo aggiuntivo: se, infatti, il piacere e il dolore – sui quali la ragione non può agire – sono indicati come le cause efficienti delle passioni, il dolore stimola una reazione di allontanamento dagli oggetti che lo suscitano. E poiché la passione che domina sulla scena è per Bossuet come per

aA

39. Cfr. A. Bouchet, *Bossuet, adepte méconnu de Descartes en anatomie et physiologie*, in «Histoire des Sciences Médicales», 3, 1999, pp. 255-266.

40. «Non è meno evidente – e già l'abbiamo detto – che per il potere che noi abbiamo sulle membra esteriori, ne abbiamo anche uno grandissimo sulle passioni; ma indirettamente, perché noi possiamo con ciò e allontanare gli oggetti che le fanno nascere, e impedirne l'effetto. Così, io posso allontanarmi da un oggetto odioso che mi irrita; e quando la mia collera è eccitata, io posso rifiutarle il mio braccio di cui ha bisogno per soddisfarsi. Ma questo, bisogna volerlo, e volerlo fortemente. E la grande difficoltà è volere una cosa diversa da ciò che la passione c'ispira; perché, nelle passioni, l'anima si trova talmente portata ad unirsi alle disposizioni del corpo, da non potersi quasi risolvere di opporvisi. Bisogna dunque cercare un mezzo di calmare, o di moderare, o anche di prevenire le passioni al loro principio; e questo mezzo è l'attenzione ben governata. Perché il principio della passione è l'impressione potente di un oggetto nel cervello: e l'effetto di questa impressione non può essere meglio impedito se non rendendosi attenti ad altri oggetti. Infatti, abbiamo visto che l'anima attenta fissa il cervello in un determinato punto verso cui determina il corso degli spiriti; e con ciò interrompe la spinta della passione che, portandoli in un altro punto, causava cattivi effetti in tutto il corpo. Per questo si dice, ed è vero, che il rimedio più naturale delle passioni, è distogliere la mente quanto si può dagli oggetti che esse gli presentano; e non c'è niente di più efficace che dedicarsi ad altri oggetti» (J.-B. Bossuet, *De la connaissance de Dieu et de soi-même/La logique*, nouvelle édition revue sur les manuscrits originaux, Tours, Catier, 1878, pp. 171-172).

la tradizione cristiana l'amore, che determina tutte le altre come variazioni sul suo paradigma,⁴¹ l'associazione tra amore e piacere moltiplica la forza del suo influsso. Infine, dal momento che tale influsso origina dagli attori e si propaga in proporzione diretta alla "verità" delle passioni da essi interpretate, la sua potenza è ancora maggiore perché quanto viene esibito sono sintomi reali e non fittizi.⁴² Insomma, la sensazione di piacere corrisponde alla coscienza dello spettatore che le loro disposizioni innate sono state risvegliate, che a sua volta emerge nella percezione e nella ricognizione immediata dei loro sintomi reali nell'interpretazione attoriale: tale coscienza è, però, un sentimento che nasce dalla sensazione fisica del piacere, che soggioga la passione e favorisce l'abbandono completo alle passioni.

Secondo Bossuet, qualsiasi tentativo di normalizzare le rappresentazioni drammatiche, rendendole conformi a regole, è in ogni caso inefficace, o addirittura dannoso, poiché l'osservanza della morale e della *bienséance* non è sufficiente ad affrontare il problema, che non riguarda tanto lo sviluppo della "configurazione oggettuale" nella performance, ma gli oggetti della rappresentazione. Perciò, la questione risiede nel fatto che l'esperienza degli oggetti rappresentati, che sono in ultima analisi interazioni tra esseri umani e l'ambiente nello spazio e nel tempo, induce lo spettatore a fare ingresso nella dimensione delle passioni, e lo attrae nella misura in cui la rappresentazione trova «nell'interiorità una verità che vi risponda».

Qualsiasi manifestazione delle passioni, che deve essere evitata nella vita quotidiana, dal momento che è sufficiente l'esperienza visiva e uditiva a modificare qualcosa nel nostro organismo, lo deve essere ancora di più quando ha luogo in un'esperienza estetica, dove il sentimento dominante è il piacere della rappresentazione, a prescindere da ciò che viene rappresentato. L'esperienza induce infatti a uno stato di parziale follia, che disattiva nell'individuo il controllo razionale e la coscienza morale della propria condizione, poiché sia la

41. *Ivi*, pp. 21-22.

42. Bossuet potrebbe essere considerato un sostenitore dell'emozionalismo, per quanto concerne la sua concezione dell'attore, poiché il suo ragionamento implica che la presenza viva dell'attore abbia il potere di suscitare un effetto più intenso delle semplici immagini.

mente che l'anima diventano una sola cosa con la passione rappresentata.⁴³

È significativo che questo incontrollato e irresistibile stato di empatia venga considerato sia un'identificazione con l'oggetto della percezione, con l'altro da sé, sia un processo che ha origine da disposizioni organiche comuni a ogni essere umano. Bossuet vuole chiaramente sottolineare che il comportamento può e deve esser controllato dalla ragione tramite la volontà, che esercita il proprio potere sul corpo, per cui la consapevolezza del funzionamento della macchina-corpo è di assoluta utilità nel gestirne le modalità di azione; ed è esattamente questo approccio fisiologico che gli permette di approfondire gli aspetti antropologici del fenomeno che condanna. Nel suo caso, l'autorità di precetti trasmessi dalla tradizione è passata al vaglio della conoscenza scientifica corrente; e se le conclusioni non mettono in discussione gli assunti iniziali, la modalità stessa dell'approccio rivela che è giunto il momento di una valutazione diversa della questione teatrale, in cui gli aspetti sociali e religiosi siano considerati anche in termini antropologici.

43. Cfr. J.-B. Bossuet, *Maximes* cit., pp. 173-174.

4. Riforma della scena ed e(ste)tiche della rappresentazione

aA

1. *La riforma teatrale, o del minore tra i due mali*

Il dibattito sul teatro in Francia sembrava aver perduto vigore negli ultimi anni del regno di Luigi XIV, quando la corte e la nobiltà, sottoposte a un impulso moralizzatore, avevano abbandonato ogni interesse per spettacoli e rappresentazioni. Sono sufficienti però pochi anni affinché la discussione si riapra, in concomitanza con il mutamento che si verifica nella composizione degli uditori, dove la borghesia in ascesa iniziava a caratterizzarsi come influente soggetto sociale. Durante la reggenza del duca d'Orléans, si assiste a una graduale inversione di rotta nei confronti del recentissimo passato, come dimostrano sia l'emblematico rientro a Parigi nel 1716 dei comici italiani e la fondazione dell'Opéra-Comique dalla fusione dei due maggiori teatri della *foire*. Ciononostante, continuavano a rimanere in vigore i bandi ecclesiastici contro la professione attoriale, ai cui esponenti erano negati sia i sacramenti che la sepoltura in terra consacrata, e la situazione evidenziava, nel complesso, la contraddizione tra la crescente popolarità della scena e l'antico marchio d'infamia assegnato a coloro che si guadagnavano da vivere con le rappresentazioni – un marchio che stava iniziando a sbiadire sui i loro colleghi degli altri paesi europei.

97

Tuttavia, il rigore del cattolicesimo gallicano, dopo avere raggiunto il suo apice con le *Maximes* di Bossuet, iniziò a mitigarsi in concomitanza con l'emergere di nuove posizioni tra gli intellettuali, che rivendicavano al teatro una funzione sociale, per quanto nessuno sottovalutasse i rischi connessi alle rappresentazioni, e ritenesse che gli eventuali vantaggi da trarne non dovessero prescindere da un attento controllo preventivo dei soggetti drammatici. A questo proposito, la *querelle des anciens et des modernes*, che impegna a lungo accademici e intellettuali francesi, fornisce argomenti anche a favore di tali posizioni, mano a mano che viene accolta l'idea che le opere e le rappresentazioni drammatiche della tradizione recente fossero ben lontane, da un punto di vista etico, degli eccessi dei classici, e potessero di conseguenza essere ritenute prive di elementi che ne giustificassero la proibizione. Cominciano così a susseguirsi le pubblicazioni di trattati che, o discutendo della funzione e dell'utilità del teatro o, più in generale, prescrivendo regole di poetica (sia come opere originali o come ennesimi commenti ad Aristotele); alcuni di essi, per la prima volta nella cultura moderna, affrontavano la materia da una prospettiva storica o rivolgevano la loro attenzione all'attore, suggerendo di valutare in termini artistici il suo contributo agli allestimenti.

Negli stessi anni, mentre Voltaire si batteva con passione per difendere sia il valore sociale del teatro e la dignità del lavoro attoriale, Luigi Riccoboni, meglio noto come "Lelio" durante la sua carriera alla Comédie-Italienne, che aveva vissuto personalmente l'espulsione del 1697 e il rientro a Parigi sotto la Reggenza, è il primo professionista della scena che adotta questa attitudine moderna rispetto alle questioni teatrali. Nei suoi trattati, il cui argomento è di volta in volta storico o tecnico, l'attore italiano non introduce elementi nuovi nel dibattito, ma tenta piuttosto una sistematizzazione generale della materia. La sua difesa della pratica scenica come attività professionalmente dignitosa e socialmente legittima è comunque sottesa dalla convinzione che una riforma del teatro sia necessaria e improcrastinabile, tanto che nel 1743 l'attore pubblica un trattato specifico per esporre la sua visione delle misure da adottare in merito. *De la réformation du théâtre* è sviluppato sul presupposto che un attento controllo preventivo dei soggetti drammatici sia l'intervento più indicato per prevenire eventuali effetti nocivi delle rap-

presentazioni, e buona parte del volume è dedicata all'elenco di tragedie e commedie da proibire, emendare o approvare.

Il suo approccio è conforme alla tendenza prevalente del periodo, che si manifesta anche nell'emergere di nuovi generi drammatici, come la *comédie larmoyante* in Francia o la *comedy of manners* in Inghilterra, secondo cui la scena deve svolgere il compito di una scuola di morale. Tuttavia, Riccoboni è dell'opinione che la strada per una riforma non può essere aperta affidandone il compito a chi appartiene al mondo della scena, poiché il tentativo si risolverebbe in un nulla di fatto: i drammaturghi e gli attori (come del resto il pubblico) non sono nella condizione di promuovere cambiamenti, giacché per loro la situazione presente è reputata più che soddisfacente; sta invece ai governi imporre una riforma che, partendo dal controllo censorio, elimini ogni eventuale offesa al senso corrente della morale. La prospettiva di un controllo completo e capillare può essere effettivamente praticabile, ma la soluzione alternativa, cioè il divieto assoluto delle rappresentazioni, implicherebbe serie e immediate ripercussioni sull'ordine pubblico.

aA

Questa posizione era condivisa dall'abate Terrasson, che aveva appoggiato l'idea della necessità di una riforma del teatro sin dai suoi primi scritti in favore dei moderni, ma si premurava di sottolineare che, in sostanza, essa era motivata dalla scelta del minore tra due mali, come riassumeva nella sua *Philosophie*.

99

Supponendo prima di tutto che le Pièce teatrali non solo siano purgate da tutto ciò che può offendere i Buoni Costumi e l'onestà pubblica, ma in più che tendano alla correzione del ridicolo, cosa che conviene alla Commedia, o alla minaccia delle Punizioni connesse di per sé al Vizio e al Crimine, cosa che è propria della Tragedia; supposto tutto ciò, io dico che se i Predicatori hanno buonissime ragioni per distogliere i loro Uditori da frequentare il Teatro, il Principe e i Magistrati non ne hanno di meno forti per sostenere gli Spettacoli. I primi vogliono portare i loro Uditori alla perfezione Cristiana; e gli altri vogliono prevenire i disordini pubblici.¹

1. J. Terrasson, *La philosophie applicable à tous les objets de l'esprit et de la raison*, Paris, Prault & Fils, 1754, pp. 181-182.

Riccoboni, dal canto suo, vede la questione in termini analoghi, e afferma, in modo ancora più esplicito:

Abbiamo già detto che sarebbe una temerarietà proporre di abolire completamente gli Spettacoli; il Governo, che li protegge, vi si opporrebbe, senza dubbio a ragione; il Pubblico, dal canto suo, avrebbe da fare amare lamentazioni. È già più di tre secoli che il Pubblico ha l'abitudine reiterata e, per così dire, ereditaria di frequentare e di seguire il Teatro; ed il gusto che ne ha è oggi così generale, che si può dire che tutti si interessano alla sua conservazione. Bisogna dunque limitarsi ad augurarsi la riforma degli Spettacoli.²

Per questo motivo, dato che le rappresentazioni sono ormai divenute un fenomeno significativo negli usi e costumi collettivi, una politica di riduzione del danno – l'unica prospettiva praticabile – può essere intrapresa solo tramite un intervento dall'alto, giacché l'abitudine per il teatro ha alla sua origine la ricerca della soddisfazione personale, che generalmente trova pochi punti di contatto con la conservazione della morale.

La descrizione del pubblico che dà Riccoboni, e specialmente dei suoi membri più giovani, è in sé rivelatrice della ragione per cui è necessaria un'attenta riforma di ciò che appare sulle scene:

Tutto ciò che precede la rappresentazione teatrale fa pensare ai giovani, che vi vengono condotti per la prima volta, che quanto avverrà è qualcosa di rispettabile. La bella e numerosa compagnia, le decorazioni, la sinfonia e tutto il resto dell'apparato li colpisce così vivamente, che saremmo stupiti, a ragione, se ci rendessero un conto esatto di tutto ciò che passa loro nella mente in quel momento. Ma, una volta che la Pièce è stata recitata, che cosa resta loro nella memoria? Se volessero confessarci la verità, noi vedremmo con dolore che ciò che hanno trattenuto non è sempre ciò che è meno pericoloso per la loro innocenza. Alla loro età, essi non sono in grado di seguire l'intreccio di una Pièce, né di fare riflessioni sull'istruzione che si può trarre dai difetti di un carattere: non hanno orecchi che per sentire ciò che si dice, e ciò che avranno sentito, lo ripeteranno senza cessa, e non lo dimenticheranno mai. Se dunque ciò che avranno

2. L. Riccoboni, *De la Réformation du Théâtre*, s.i.l., s.i.e., 1743, pp. 65-66.

sentito tende alla corruzione dei costumi, riporteranno dallo Spettacolo le impressioni più perniciose. [...]

Se ci è ordinato di non offrire cattivi esempi alla gioventù, è perché i fanciulli, non avendo abbastanza lume per giudicare le cose da soli, né abbastanza forza per combattere i loro desideri, si fanno trascinare dalle impressioni dell'esempio, e non possono, per così dire, evitare di corrompersi, se gli esempi, che hanno dinanzi agli occhi, sono cattivi.³

Trarre una morale da un dramma, esaminandolo in tutto il suo sviluppo, è compito della ragione, che non può dirsi sviluppata completamente se le esperienze nella vita non hanno avuto tempo di plasmare la personalità individuale; le impressioni nocive di particolari scene o situazioni possono perciò influenzare negativamente chi non ha ancora completato questo percorso. Di conseguenza, l'opportunità della rappresentazione di certe pièce deve essere accuratamente soppesata, anche se, implicitamente, Riccoboni sembra ammettere il rischio che vengano comunque trasmesse impressioni non salutari. L'unica possibilità di riduzione del danno sta quindi nel più attento controllo, facendo in modo che i comportamenti illeciti siano sempre messi in evidenza e puniti, come avviene nella vita reale.⁴

La ragione, così come è la guida del comportamento, deve essere anche la guida del gusto: l'etica e l'estetica hanno l'obbligo di seguire le stesse regole, perché ancora si ritiene che l'unica distinzione tra l'esperienza della realtà e quella della rappresentazione sia il piacere che si ricava da quest'ultima, e che costituisce il fattore principale di rischio.

Le osservazioni di Riccoboni si interrompono però sulla soglia tra la natura e la morale, trascurando di approfondire le ragioni di quella attrattiva irresistibile che ha trasformato, in tempi relativamente brevi, la frequentazione dei teatri in un'"abitudine ereditaria", malgrado ogni tenace opposizione. Il fatto che le rappresentazioni drammatiche, a prescindere dalla loro qualità, sono una fonte di piacere, è ammesso

3. *Ivi*, pp. 53-55 e 56-57.

4. È da segnalare che lo stesso abate Terrasson, ancora nella *Philosophie*, trova occasione di polemizzare con Boileau-Déspreaux, il quale in una delle sue *Satire* aveva stigmatizzato come disumana la pratica di «Mener tuer un Homme avec Cérémonie», indicando proprio nella vista della punizione o dell'esecuzione, cioè nel cerimoniale e non nell'atto in sé, il principio morale dell'apparato. Cfr. J. Terrasson, *La Philosophie* cit., pp. 183-184.

come incontrovertibile, ma la questione non viene definita più in dettaglio: prevale ancora l'opinione che il piacere inneschi risposte irrazionali, inducendo a uno stato in cui la facoltà di discriminare tra bene e male è compromessa; quindi l'occasione di sperimentarlo, come condizione pericolosa e forse anche colpevole, deve essere debitamente controllata.

2. *Esperienza estetica e ineludibilità delle passioni*

Una prospettiva affatto diversa viene a configurarsi nelle *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* di Jean-Baptiste Du Bos, la cui prima edizione appare nel 1719; tra gli obiettivi dichiarati del trattato, risaltava l'intenzione di sciogliere il paradosso aristotelico secondo cui l'imitazione artistica è sempre fonte di piacere, e di approfondire gli aspetti psicologici dell'esperienza delle rappresentazioni. L'autore ammetteva in partenza le difficoltà inerenti il compito assunto:

Imprese meno audaci possono sembrare temerarie, poiché significa voler spiegare a ciascuno il proprio consenso e le proprie aversioni; significa insegnare agli altri il modo in cui nascono i propri sentimenti. Così, non posso sperare di essere approvato se non riesco a far sì che il lettore del mio libro riconosca quello che accade in se stesso, ossia i moti più intimi del suo cuore. Non si esita mai a considerare infedele l'immagine con cui non ci si identifica.⁵

L'ampio trattato, che si rivolge a tutte le forme artistiche, muove dall'osservazione che l'argomento non può essere affrontato senza un'indagine sul ruolo che le passioni rivestono nell'esistenza umana, e della loro eventuale connessione con la loro elaborazione in forma di rappresentazione: viene perciò avanzata l'ipotesi che esse siano un rimedio alla noia e all'afflizione, le quali sono a loro volta conseguenza dell'inattività fisica o mentale. Per Du Bos, lo stato di agitazione che accompagna le emozioni, benché sia spesso vissuto come una condizione dolorosa, è comunque preferibile all'inazione, che spinge gli individui al «dialogo con se stessi»,⁶ sostenibile solo da chi sia dotato di un fortunato temperamento degli

5. J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di En. Fubini, trad. it. di Em. Fubini, Milano, Guerini, 1990, p. 42 (La versione italiana utilizzata non è integrale e sarà completata con brani tradotti dall'originale francese nell'edizione ampliata del 1733).

6. *Ivi*, p. 44.

umori. Tuttavia, anche chi è per natura riflessivo e meditativo non rifugge il sollievo che può offrire un cambiamento di stato, e prova attrazione per le cose esterne e le impressioni sensoriali:

Per questo motivo vediamo gli uomini sobbarcarsi a tante occupazioni frivole e a faccende inutili. Ecco cosa li induce a correre con tanto ardore dietro a quello che chiamano piacere e ad abbandonarsi alle passioni di cui per esperienza conoscono le incresciose conseguenze. Né l'inquietudine causata da queste attività né i sommovimenti che queste ultime richiedono potrebbero piacere agli uomini di per se stesse. Le passioni che procurano loro le gioie più vive, sono causa di pene altrettanto durature e dolorose; ma gli uomini temono ancor più la noia che segue l'inoperosità e trovano nelle iniziative tumultuose e nell'ebbrezza delle passioni un'emozione che li tiene occupati. I tormenti che esse suscitano si destano anche in solitudine; impediscono agli individui d'incontrarsi, per così dire, faccia a faccia con se stessi quando non hanno nulla da fare cioè di trovarsi afflitti e annoiati.⁷

aA

In breve, come viene a concludere la prima sezione del trattato «generalmente è maggiore la sofferenza di un'esistenza senza passioni che la sofferenza causata dalle passioni stesse».⁸

103

A mo' d'introduzione alla discussione intorno a che cosa leghi questa inesorabile esigenza umana delle passioni con l'imitazione artistica, la sezione successiva si apre con alcune osservazioni sull'attrattiva che gli spettacoli violenti – dai combattimenti dei gladiatori e delle fiere nelle arene ai tornei cavallereschi, dalle tauromachie alle lotte tra animali, fino alle esecuzioni pubbliche – hanno esercitato sin dall'antichità presso tutti i popoli, anche in civiltà culturalmente sviluppate. La ragione di tale attrattiva è introdotta già all'inizio della discussione:

L'emozione naturale che si desta in noi meccanicamente quando vediamo i nostri simili nel pericolo o nell'infelicità, non ha altre attrattive se non quella di essere un passione i cui moti scuotono l'anima e la tengono occupata; tuttavia, tale emozione ha un fascino che c'induce a

7. *Ivi*, p. 45.

8. *Ibid.*

cercarla malgrado le idee tristi e moleste che l'accompagnano e la seguono. Un moto mal represso dalla ragione fa sì che molte persone inseguano gli oggetti più idonei a straziare il loro cuore.⁹

Il fascino esercitato dai tali spettacoli, in cui ogni accadimento è reale e non prodotto di artificio, è paragonato a quello di certe attività, come il gioco d'azzardo, dove l'agitazione emozionale provocata risulta tanto gratificante in se stessa da cancellare la consapevolezza dei rischi che implica per l'individuo. Tuttavia, mentre tali attività richiedono il coinvolgimento in prima persona e non risultano essere ugualmente attraenti per tutti, gli spettacoli violenti sembrano invece esercitare il loro richiamo su inclinazioni comuni indistintamente a tutta l'umanità.

La tesi di Du Bos sulla funzione dei prodotti artistici è quindi esposta nei termini di un'interrogazione retorica:

Poiché le passioni reali che procurano all'anima le sensazioni più forti provocano conseguenze così spiacevoli, dal momento che i momenti felici che ci fanno gioire sono seguiti da giornate così tristi, l'arte non potrebbe trovare il modo di separare le cattive conseguenze di molte passioni da quanto esse hanno di piacevole? L'arte non potrebbe creare, per così dire, esseri di una nuova natura? Non potrebbe produrre degli oggetti che suscitassero in noi passioni artificiali in grado di tenerci occupati nel momento in cui le sentiamo e incapaci, in seguito, di essere causa di pene reali e di vere afflizioni?¹⁰

Evitando una discussione in termini di morale, ma ammettendo che le passioni possono provocare evidenti e verificabili conseguenze sgradevoli sul piano materiale, Du Bos ipotizza che l'arte abbia la funzione di permettere l'esperienza delle passioni senza effetti collaterali. Accogliendo come base della sua argomentazione l'enunciato aristotelico sulla proprietà che le imitazioni hanno di suscitare sensazioni piacevoli anche quando l'oggetto reale dell'imitazione provoca orrore o disgusto, le *Réflexions* estendono il parallelismo alle passioni suscitate dall'oggetto, e lo definiscono come *copie* del loro analogo nella vita reale; per questo motivo, le copie delle

9. *Ivi*, p. 46.

10. *Ivi*, p. 52.

passioni, essendo prive dell'energia che hanno i loro modelli nella realtà, sono costituite da una «sostanza» diversa, sono meri «fantasmi» o ombre degli stati che rappresentano; in quanto tali, esse occupano la mente solo fugacemente, e in maniera innocua, essendo percepite secondo la loro natura di illusioni artificiali.

Di conseguenza, la peculiarità dell'arte, e il suo fine specifico, secondo Du Bos, sta nel suo potere di trasmettere, attraverso la contraffazione dell'oggetto, la contraffazione della passione che l'oggetto susciterebbe nella vita reale. La risposta emozionale all'oggetto non proviene però dall'illusione della sua realtà, perché la consapevolezza del contesto in cui l'imitazione si presenta non è un ostacolo all'emozione, ma pone le basi per un'esperienza diversa dell'emozione stessa. Al caso particolare del teatro è dedicato un passo che comparirà nella seconda edizione del trattato:

Non potrebbe esserci illusione nella mente di un uomo di senno a meno che precedentemente i suoi sensi non abbiano subito un'illusione. Ora, tutto quello che noi vediamo a teatro concorre a emozionarci ma niente dà illusione ai nostri sensi perché tutto si presenta come un'imitazione. Nulla vi compare, per così dire, se non come copia. Non andiamo a teatro con l'idea di vedere veramente Chimène e Rodrigue. Non siamo avvertiti come chi, dopo essersi lasciato convincere da un mago che vedrà un fantasma, entra nella caverna in cui questo deve apparire. Tale anticipazione ci predispone all'illusione, come però non succede a teatro. Il cartellone ci ha promesso soltanto un'imitazione o delle copie di Chimène e Fedra. Arriviamo a teatro, pronti per quello che vedremo; inoltre ci passeranno continuamente sotto gli occhi centinaia di cose che da un attimo all'altro ci faranno ricordare il luogo dove siamo e cosa siamo. Lo spettatore conserva dunque il suo buon senso malgrado la più viva emozione. Ci si appassiona senza sragionare. Tutt'al più può capitare che un giovane di natura sensibile sia talmente trasportato dalla novità di quel divertimento che l'emozione e la sorpresa gli facciano fare esclamazioni o gesti involontari tali da provare che egli non si cura effettivamente del contegno da tenere in pubblico. Ma presto si accorgerà del suo smarrimento momentaneo o meglio della sua distrazione. Infatti non ha creduto di aver visto, nell'esaltazione, Rodrigue e Chimène. È soltanto rimasto colpito profondamente

come se avesse realmente visto Rodrigue ai piedi dell'amante di cui ha ucciso il padre.¹¹

Il contesto della rappresentazione contribuisce, da una parte, a impedire che l'emozione influenzi negativamente la facoltà dello spettatore di discriminare tra imitazione e realtà; dall'altra, che possano emergere impressioni sgradevoli o nocive, come nell'esperienza di situazioni analoghe nella vita reale: questa duplice proprietà è estesa anche alla pittura e alla scultura e, in generale, a tutti i prodotti di imitazione.

L'espressa menzione del *Cid* di Corneille e della *Phèdre* di Racine, di cui molti sconsigliavano la rappresentazione su basi morali (Riccoboni le include entrambe tra le pièces à rejeter), è significativa dell'attitudine di Du Bos in merito alla questione: a suo parere, la dinamica dell'esperienza permette allo spettatore maturo di sottrarsi ai rischi di un eccessivo coinvolgimento emozionale, e di esercitare le proprie facoltà di discernimento. L'accenno a possibili effetti indesiderati su spettatori ancora impreparati, d'altra parte, suggerisce comunque l'opportunità di riservare particolare attenzione, sia nell'arte drammatica che nelle arti visive, ai soggetti da trattare, per conformarsi al buon gusto e alle convenienze, giacché non si nega che lo spettatore possa subire qualche influenza dalle rappresentazioni; a questo riguardo, il concetto aristotelico di catarsi è preso in considerazione e sviluppato in senso allopatico,¹² viene biasimato l'eccesso di passione amorosa nelle tragedie, e vengono proposti esempi e aneddoti per sostenere che le rappresentazioni artistiche possono essere di utilità per correggere i comportamenti. In ogni caso, le considerazioni sulle conseguenze sono marginali all'argomentazione principale: l'interesse si concentra più sull'effetto immediato, e tale effetto è identificato con la commozione dello spettatore, che secondo Du Bos è suscitata dalla presentazione di immagini della vita distillate nella loro espressione essenziale, priva di incertezze e ambiguità, ciò

11. *Ivi*, p. 129.

12. «La tragedia pretende che tutte le passioni che dipinge ci commuovano; ma non sempre la nostra affezione deve essere la stessa di quella del personaggio tormentato da una passione né sempre dobbiamo sposare i suoi sentimenti. Il più delle volte scopo del poema tragico è di suscitare in noi sentimenti opposti a quelli vissuti dai suoi personaggi» (*ivi*, p. 135).

che non avviene nell'esperienza ordinaria, dove le passioni non si manifestano mai in purezza.

L'atteggiamento di Du Bos verso la questione della moralità dell'arte, in special modo nel caso delle arti performative, rivelandosi più per accenni occasionali che attraverso una discussione dettagliata,¹³ è improntato all'indifferenza etica e allo scetticismo, e si appoggia a considerazioni pragmatiche piuttosto che di principio, per giungere a conclusioni come «accontentiamoci di dire che la società che escludesse dal suo grembo tutti i cittadini la cui arte potrebbe essere nociva, diverrebbe presto il regno della noia».¹⁴ D'altra parte, l'obiettivo del trattato consiste nel sottolineare che l'esperienza estetica è un fenomeno peculiare, e in quanto tale soggetto a forme di giudizio specifiche: il concetto di «sesto senso» – la sensibilità, che non risiede in un organo del corpo preciso – è introdotto appositamente per indicare cosa consente di valutare un'opera d'arte, il cui fine primario è sempre il piacere e l'emozione.

La sensibilità ha la funzione di elaborare nell'immediato le impressioni sensoriali, raccolte da vista e udito, precedendo nell'emissione di un giudizio la ragione, a cui è riservata una seconda fase dell'esperienza estetica, che riguarda la valutazione della qualità delle impressioni. Con un'espressione tratta da Platone, la sensibilità è definita come la facoltà di apprezzare ciò che viene percepito dai sensi «senza consultare la riga e il compasso»,¹⁵ per cui il suo ruolo centrale spinge in secondo piano le regole e le norme, dal momento che il successo di un'opera d'arte non dipende dal fatto che siano osservate, ma dalla effettiva risposta degli spettatori in termini di piacere e commozione. L'atteggiamento critico, sui cui parametri si basa la valutazione estetica, è acquisito tramite l'esperienza e la comparazione, non la verifica dell'applicazione delle regole: gli ingredienti e le metodologie sono irrilevanti di fronte al risultato.

Pur sostenendo che il pubblico è il giudice più affidabile del valore di un'opera d'arte, Du Bos tuttavia precisa che il termine «si riferisce qui alle persone illuminate dalla let-

13. In particolare nelle sezioni v e XLIV del primo libro.

14. J.-B. Du Bos, *Riflessioni* cit., p. 63. Cfr. anche A. Lombard, *L'Abbé Du Bos: un initiateur de la pensée moderne*, Paris, Hachette, 1913, pp. 274 ss.

15. J.-B. Du Bos, *Riflessioni* cit., p. 200.

tura, dalle relazioni sociali»,¹⁶ e che la capacità di giudizio dipende dall'esperienza e dalla conoscenza della materia, e deve inoltre essere sempre rapportata a specifici contesti sociali, culturali e ambientali.¹⁷ Il confronto comparativo tra più esempi e pietre di paragone su cui verificare il giudizio è infatti fondamentale per l'evoluzione del gusto, che è sempre «goût de comparaison», costantemente sviluppato e raffinato. Con particolare riguardo al teatro, si aggiunge che la peculiarità del contesto di ricezione diversifica questa arte con un carattere specifico, cioè la sua suscettibilità alla valutazione immediata, che è determinata dalla comunicazione reciproca tra gli spettatori delle risposte della loro sensibilità alla rappresentazione.¹⁸

Il pensiero estetico di Du Bos, nonostante manifesti evidenti elementi di reticenza su questioni di ordine morale, in realtà sembra minare alla base le argomentazioni contro le rappresentazioni teatrali, e non solo per la tendenza a valutare la relatività di usi e costumi, quindi del gusto, in senso storico e culturale, ma anche per la sua ipotesi che i prodotti artistici siano la risposta a un'esigenza profondamente umana, che interessa la dimensione emozionale e comportamentale. Dietro questa ipotesi, sono due i concetti di primaria importanza del suo discorso: la *sensibilità* come un sesto senso che raccoglie le impressioni dei cinque sensi canonici, e permette di valutarle complessivamente; e l'*esperienza estetica* come suo campo d'azione, modalità del sentire, o stato della coscienza, in cui la percezione, con le sensazioni che suscita, anticipa e influenza il giudizio razionale.

3. *L'estetica tra poetica e morale*

Concetti simili a quelli di Du Bos sono alla base della teoria estetica di Charles Batteux, che più avanti nel secolo tratterà gli stessi argomenti nella sua edizione delle *Quatre Poétiques* (Aristotele, Orazio, Vida, Déspreaux-Boileau – 1771) e nei

16. *Ivi*, p. 203.

17. All'importanza delle influenze socioculturali, ambientali e anche climatiche sulla formazione di una sensibilità e quindi di un gusto, è dedicata buona parte del secondo volume nell'edizione del 1733.

18. «Il pubblico si riunisce per giudicare le piéce teatrali, e le persone che si sono riunite comunicano tra di loro immediatamente il proprio sentimento» (J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, Mariette, 1733, vol. II, p. 394.)

Principes de Littérature (pubblicati nel 1774 come raccolta di scritti precedenti). In riferimento all'arte drammatica, è opportuno soffermarsi in particolare sulla sua lettura del concetto aristotelico di catarsi, che da una parte sembra fondarsi su Du Bos (benché l'autore delle *Réflexions* non sia menzionato), dall'altra si sviluppa tenendo conto dell'interpretazione in senso omeopatico che, come si è visto, aveva perso considerazione tra gli interpreti della *Poetica*.

Nella sua edizione del trattato di Aristotele, Batteux traduce il passo sulla catarsi enfatizzando l'azione della tragedia sulle emozioni della pietà e della paura per via di similitudine;¹⁹ nelle dettagliate note esplicative, l'argomentazione si sviluppa partendo dalla discussione sulla reale opportunità della "purificazione" di due passioni universalmente ritenute positive:

A chi [...] è potuto venire questo pensiero inumano, di voler guarire gli uomini dalla pietà, che è il rifugio degli sventurati; dal terrore, che è la salvaguardia della virtù? Tuttavia Aristotele sembra averlo detto, e non lo si sospetterà di aver detto al suo secolo una palpabile assurdità.²⁰

aA

Come già Robortello prima di lui, Batteux utilizza a supporto l'ottavo libro della *Politica*, interpretando come segue il passo che tratta delle arti performative e della loro influenza sugli stati emozionali:

Come si opera questa purgazione nella Tragedia? Tramite due mezzi, di cui il primo presso gli Antichi era la Musica o il Canto che accompagnava la Tragedia, e che essendo Dorico, o morale, doveva, nel senso inteso al tempo di Aristotele, purgare il terrore e la pietà. Il secondo mezzo era l'imitazione, che, secondo Aristotele (Cap. 4.1.) e secondo verità, ha questa proprietà singolare, di farci amare nella pittura ciò che ci farebbe orrore nella realtà, come i cadaveri, le bestie orribili. Egli aggiunge che è il fascino delle Arti. è quello della Tragedia. Se Fedra nella sua disperazione si pugnalsse veramente ai nostri occhi, se Ippolito fosse tra-

109

19. La traduzione riporta: «pour opérer, non par le récit, mais par le terreur et par la pitié, la purgation de ces mêmes passions» (Ch. Batteux, *Les quatre Poétiques: d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despreaux*, Paris, Saillant et Nyon, 1771, pp. 45 e 47), mentre la nota inizia riassumendo: «La Tragédie est un Action qui, par un spectacle de terreur et de pitié, purge en nous ces deux passions» (p. 225) [corsivi aggiunti].

20. *Ibid.*

scinato dai suoi cavalli e si sfracellasse sulle rocce, la pietà e il terrore che proveremmo, portati all'eccesso, e commisti di orrori, sarebbero per noi un supplizio. La Tragedia viene in nostro aiuto: ci offre il terrore e la pietà che amiamo, e toglie ad essi il loro grado eccessivo, o quella commistione di orrori che non amiamo, Essa alleggerisce l'impressione, e la riduce al grado e alla specie in cui non è più che un piacere senza commistione di dolore, *χαράν ἀβλαβή*; perché malgrado l'illusione del teatro, a qualsiasi grado la si pretenda, l'artificio trapela, e ci consola, quando l'immagine ci affligge; ci rassicura, quando l'immagine ci spaventa.²¹

La considerazione sulla proprietà delle imitazioni di "alleggerire" le impressioni, eliminandone gli eventuali aspetti dolorosi, in virtù della ricognizione della loro qualità artificiale, sembra essere direttamente tratta da Du Bos, che nella sua opera aveva inoltre indicato la tragedia come il genere più efficace proprio per l'intensità delle passioni rappresentate.²² E Batteux si spinge a difenderne la funzione educativa in senso morale, anche se ne circoscrive l'effetto al processo di mitridatizzazione:

Ma che cosa diventa l'effetto, o il fine morale della Tragedia, che si credeva indicato da questa purgazione delle passioni, preso in un altro senso? è sempre lo stesso; perché la Tragedia è, e sarà sempre, un quadro delle sventure e delle miserie dell'umanità, che ci insegnerà sempre con la paura, ad essere prudenti per noi stessi; con la pietà, ad essere sensibili e soccorrevoli per gli altri. Sarà sempre un esercizio dell'anima alle emozioni tristi, una sorta di apprendistato della sventura, che ci prepara agli eventi della vita, come il soldato che si agguerrisce con i combattimenti simulati, è il solo senso in cui la Tragedia possa avere un effetto morale.²³

L'effetto omeopatico è effettivamente inteso secondo il suo senso proprio: durante la rappresentazione, lo spettatore è dispensato dal percepire dolorosamente le passioni di cui è

21. *Ivi*, pp. 236-237.

22. «Noi non riconosciamo i nostri amici nei personaggi del Poeta Tragico, ma le loro passioni sono più impetuose; e poiché le leggi non sono per queste passioni che un freno molto lieve, esse hanno ben altre conseguenze delle passioni del Poeta Comico. Così il terrore e la compassione, che la pittura degli eventi tragici suscita nella nostra anima, ci occupano più del riso e del disprezzo che gli incidenti delle Commedie suscitano in noi» (J.-B. Du Bos, *Réflexions* cit., vol. I, pp. 60-61).

23. Ch. Batteux, *Les quatre Poétiques* cit., p. 238.

testimone, in base al trattamento cui sono state sottoposte nell'elaborazione poetica; a lungo termine, l'esposizione ripetuta alla manifestazione di passioni fittizie contribuisce, grazie all'"immunizzazione" che ne deriva, a una sorta di educazione all'esercizio di ciò che è più opportuno per sé e per gli altri, che è individuato come il fine morale della tragedia.

Nel 1746, nel suo trattato più noto e controverso, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Batteux aveva sfiorato lo stesso argomento nei capitoli dedicati alla tragedia e alla commedia, che – come le altre arti – venivano definite imitazioni della «belle Nature», con il sottinteso che ogni giudizio su di esse interessasse principalmente il gusto, «sentimento che ci dice se la bella Natura è bene o male imitata»,²⁴ escludendo la dimensione morale.

Nei *Principes de la littérature*, riedizione del *Cours de Belles-Lettres* (pubblicato tra il 1747 e il 1748 come opera didattica), che segue di tre anni le «quattro Poetiche», Batteux sembra avere ulteriormente modificato la sua posizione, anche se cita direttamente il suo recente commento ad Aristotele. In un capitolo dal titolo inequivocabile – «Que la Tragédie n'a point essentiellement et par elle-même une fin morale» – il richiamo alla tradizione antiteatrale è esplicito:

Sarebbe agevole dimostrare con gli autori più seri che la Tragedia, lungi dall'essere utile ai costumi, non può che nuocere ad essi. Hanno tutti senza eccezione fatto consistere la saggezza nella costanza o nella regolarità dell'anima; e l'oggetto della tragedia è turbare questa regolarità, *perturbatio animi*.²⁵

Dopo aver ricordato la condanna platonica della poesia nella *Repubblica*, Batteux procede quindi a una rilettura del pensiero di Aristotele, che, secondo la sua interpretazione,

non ha detto in alcun luogo che la Tragedia fosse per l'istruzione, e ha ripetuto tre volte nella sua Poetica che era solo per il piacere. Ha detto nei suoi libri della Politica che la Pittura può essere funesta per i costumi, e la Musica ancor di più. La Pittura è su una tela, la Musica su uno strumento

24. Id., *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, nouvelle édition, Paris, Durand, 1747, p. 61.

25. Id., *Principes de Littérature*, 5^{ème} édition, Genève, Slatkine Reprints, 1967 [riproduzione anastatica dell'originale: Paris, Saillant et Nyon, 1774], p. 239.

inanimato, la Poesia tragica è invece resa da voci umane, e da personaggi vivi, che impiegano apertamente tutti i mezzi di seduzione, che fanno sentire il grido delle viscere, che hanno tutti i movimenti, tutti i gesti delle passioni naturali.

La Tragedia è dunque, secondo Aristotele, più pericolosa della Musica e della Pittura; è dunque, come esse, il soffio delle passioni, *flabellum perturbationum*. Ora ci si chiede se è utile secondo la buona morale accendere così le passioni, per divertimento, e solo per il piacere di accenderle.²⁶

È in particolare il riferimento alla *Politica* che distorce il senso dell'originale (Aristotele parla, in realtà, di dipinti e melodie "etiche" che possono essere utilizzate a fini educativi) e spinge l'argomentazione verso conclusioni che echeggiano la dottrina di Bossuet. Sebbene la negazione del fine morale della tragedia possa essere giustificato dall'obiettivo didattico dell'opera – come l'autore precisa²⁷ – è comunque significativo che questa affermazione compaia in un testo ove, appena poche pagine sopra, un intero capitolo era stato dedicato alla "paura e pietà tragiche" e alla loro purificazione, in termini essenzialmente conformi a quelli utilizzati nell'edizione della *Poetica*. Non abbiamo ulteriori elementi per decidere se questo «avvertimento *en passant*» nasca da una revisione complessiva della materia; tuttavia, sembra probabile che, dopo aver esposto la sua erudita lettura della tragedia e delle sue passioni, Batteux abbia scelto di schierarsi nei ranghi antiteatrali per motivi sostanzialmente pratici, evitando di assumersi il compito problematico di dimostrare che la rappresentazione drammatica delle passioni può essere un innocuo elemento di sicura utilità nell'educazione della gioventù.

La posizione di Batteux, anche se considerata al netto di questo ripudio delle proprie affermazioni precedenti, raffrontata con quella di Du Bos, si segnala per una tendenza a privilegiare la ragione sulla sensibilità nell'apprezzamento delle opere artistiche:²⁸ il sentimento del gusto è «sempre preceduto almeno da un lampo di luce, grazie a cui noi sco-

26. *Ivi*, p. 240.

27. «Scrivo per i giovani e ho creduto che non solo mi fosse permesso, ma che fosse mio dovere dare loro questo avvertimento *en passant*, al fine di metterli in guardia» (*ibid.*).

28. Cfr. F. Bollino, *Du Bos e l'estetica francese del Settecento*, in *Jean Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, a cura di L. Russo, «Aesthetica Preprint Supplementa», 2008, pp. 132-133.

priamo le qualità dell'oggetto»,²⁹ anche se il lampo è così rapido da lasciare nella mente solo una flebile traccia, e non è un prodotto immediato della sensibilità.

Per questa ragione, probabilmente, egli si sente in dovere di ammonire la gioventù rispetto ai rischi in cui possono incorrere caratteri in cui il gusto non si è ancora del tutto formato, con l'esposizione a impressioni intense, come quelle rappresentate dal corpo vivo dell'attore; il "lampo", in tal caso, non avrebbe occasione di prodursi, con il pericolo che, senza la guida della ragione, impressioni nocive possano influenzare il processo stesso di formazione del gusto.

Ed è forse questo il motivo per cui i *Principes* di Batteux trattano ampiamente non solo della tragedia e della commedia, ma toccano anche questioni riguardanti la loro rappresentazione, come la declamazione, intesa come interpretazione verbale e gestuale, seppure – ancora – l'uso come metodo educativo – all'epoca abbastanza comune nei collegi, specialmente in quelli retti dai gesuiti – è in generale sconsigliato, e ammesso soltanto in assenza di soluzioni alternative. Queste correzioni di posizione, che non toccano l'impianto generale del pensiero estetico di Batteux, ma sembrano sottolinearvi alcune eccezioni, hanno il sapore di una *captatio benevolentiae* rivolta agli avversari della scena e degli attori, che ancora costituivano la maggioranza tra i letterati e le gerarchie ecclesiastiche; allo stesso tempo, tuttavia, implicano una contraddizione evidente, se le riportiamo sul piano del dibattito sulla funzione sociale delle rappresentazioni teatrali: se infatti il teatro stava affermando la propria dignità sociale per la sua proprietà educativa, non c'era motivo perché se ne dovesse sconsigliare l'uso nelle fasi critiche della formazione dell'individuo.

Nell'epoca dell'Illuminismo, mentre da una parte si individua nel teatro un mezzo per educare il cittadino al ruolo da svolgere nel consesso sociale, dall'altra la qualità dell'esperienza dello spettatore resta ancora un punto controverso, e quasi paradossale, della questione: l'educazione alla ragione come guida al benessere collettivo doveva passare, infatti, attraverso la dimensione irrazionale delle passioni.

29. Ch. Batteux, *Principes* cit., p. 28.

4. *L'inutilità della ragione in teatro nella Lettre à d'Alembert*
Anche tra i ranghi dei *philosophes*, non tutte le voci concordavano nell'assegnare agli spettacoli teatrali una valenza educativa: nella *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758), Jean-Jacques Rousseau aveva infatti sostenuto con decisione che in teatro non c'è nulla di inutile tranne la ragione; l'occasione di questa sua affermazione era stata offerta dalla pubblicazione del settimo volume dell'*Encyclopédie*, dove, alla voce «Ginevra», d'Alembert aveva espresso il suo auspicio che in quella repubblica modello venissero permesse le rappresentazioni teatrali. Le leggi della città, infatti, proibivano gli spettacoli, adducendone a motivo non tanto l'indecenza, quanto il timore che le compagnie attoriali fossero di cattivo esempio per la gioventù con i loro costumi liberi e irregolari. Mentre d'Alembert considerava le rappresentazioni un'opportunità per favorire l'evoluzione di gusto e sensibilità nella popolazione ginevrina, Rousseau sembrava arroccarsi su posizioni simili a quelle espresse da Nicole e da Bossuet nel secolo precedente, sostanziandole con un'ampia discussione su benefici e svantaggi di un'eventuale abrogazione del divieto di tenere spettacoli entro il territorio cittadino.

Partendo dalla constatazione che, fino ad allora, le controversie sull'effetto delle rappresentazioni teatrali erano state territorio esclusivo di gente *d'église* o *du monde*, che avevano espresso sostanzialmente i propri pregiudizi, in senso positivo o negativo, il filosofo ginevrino affermava di non avere intenzioni di aggiungere la propria opinione alla lunga lista, e che preferiva attendere un'indagine dettagliata in merito, esortando lo stesso d'Alembert di dedicarsi a tale compito; tuttavia, proseguendo nella lettera, non mancava di esporre dettagliatamente gli argomenti a sostegno dell'inopportunità di permettere gli spettacoli, giustificandosi con l'obbligo di rendere un dovere alla propria patria.

Innanzitutto, Rousseau individua come motivo dell'attrazione esercitata dal teatro il fatto che gli spettacoli presentano «un quadro delle passioni umane»,³⁰ inteso non tanto a dipingerle in cattiva luce, quanto a metterle in evidenza: gli spettatori, che hanno innati i prototipi di ciascuna passione,

30. J.-J. Rousseau, *Lettera sugli Spettacoli*, a cura di F.W. Lupi, Palermo, Aesthetica edizioni, 1990, p. 41.

ne rifiuterebbero la rappresentazione se non fosse gradevole, e al contempo non mostrerebbero interesse per personaggi che fondassero i loro comportamenti su considerazioni dettate dalla ragione, frenando gli impulsi passionali. Di conseguenza, la ragione è inutile sulla scena, perché il pubblico cerca a teatro l'espressione delle passioni.

Non si può quindi chiedere a un dramma di esercitare un'influenza positiva sul gusto o sulla morale trasmettendo contenuti conformi a una visione razionale delle cose, perché il suo oggetto di rappresentazione, e la condizione del suo successo, sono sempre le passioni; Rousseau specifica di utilizzare i termini *gôût* (gusto) e *mœurs* (costumi, morale) indifferentemente, «per quanto una cosa non sia l'altra»,³¹ dal momento che entrambi hanno la stessa origine e sono sottoposti a cambiamenti nel tempo, quantunque la coincidenza dei concetti non sia perfetta.

Consegue da queste prime osservazioni che l'effetto generale dello spettacolo è di rinforzare il carattere nazionale, di incentivare le inclinazioni naturali e di dare nuove energie a tutte le passioni. In tal senso, limitandosi questo effetto a rinforzare e non a cambiare i costumi esistenti, sembrerebbe che la commedia sia buona per i buoni e cattiva per i cattivi. Inoltre, nel primo caso, rimarrebbe sempre da sapere se le passioni troppo irritate non degenerino in vizi. So che la poetica del teatro pretende di operare in modo esattamente contrario, di purificare le passioni eccitandole: ma comprendo a fatica questa regola. Forse che per diventare temperante e prudente, occorre iniziare con l'esser furente e folle?³²

Affrontando la questione della catarsi con lo stesso scetticismo di Bossuet, Rousseau prima dichiara la sua incapacità di immaginarne un'azione omeopatica, poi si dedica alla confutazione dell'effetto allopatico, per cui l'eccitazione di passioni opposte dovrebbe agire come un deterrente morale. A supporto della sua tesi non vengono introdotte testimonianze autorevoli, perché a suo parere è sufficiente rivolgere l'attenzione all'esperienza personale:

31. *Ivi*, p. 137 n.

32. *Ivi*, p. 42.

Per capire la malafede di tutte queste repliche, è sufficiente consultare la condizione del proprio cuore alla fine di una tragedia. L'emozione, il turbamento e l'intenerimento che avvertiamo in noi stessi e che si protrae dopo la rappresentazione, annunciano forse una disposizione d'animo prossima a vincere e regolare le nostre passioni? Le impressioni vivaci e toccanti alle quali ci abituiamo e che si fanno così spesso risentire sono poi le più indicate a moderare, quando serve, i nostri sentimenti? Perché mai l'immagine delle pene che nascono dalle nostre passioni cancellerebbe quella degli impeti di piacere e di gioia che ne vediamo, al pari, nascere, e che gli autori si occupano altresì di abbellire, per rendere i loro lavori più piacevoli? Non è risaputo che tutte le passioni sono sorelle, ma che una soltanto è sufficiente a destarne mille e che combatterle l'una con l'altra non è che un mezzo per rendere il cuore più sensibile a tutte? Il solo strumento che serva a renderle pure è la ragione ed ho già detto che la ragione non sortisce alcun effetto a teatro.³³

Le passioni suscitate dalle rappresentazioni non solo non sono ritenute diverse per qualità da quelle sperimentate nella vita ordinaria, ma possono assumere anche una funzione di sensibilizzazione, aumentandone il potere e, insieme, indebolendo le facoltà razionali. In risposta a Du Bos – che è esplicitamente menzionato – Rousseau, riferendosi ancora all'esperienza personale come parametro di giudizio, nega che le passioni suscitate dalle imitazioni artistiche abbiano qualche tratto che le distingua dalle loro analoghe nella vita reale: non sono né più deboli di esse, né la loro sostanza viene trasformata dalla consapevolezza della loro origine nella finzione;³⁴ inoltre, esse hanno la proprietà di fungere da surrogato delle responsabilità che ciascun individuo ha per i suoi simili, poiché intenerirsi dinanzi allo spettacolo delle sventure di un personaggio può sostituire, senza alcun impegno effettivo, il dovere di prestare soccorso al prossimo in difficoltà, con il sentimento di aver adempiuto all'incombenza e senza alcun peso sulla coscienza:

In fondo, quando un uomo è andato ad ammirare delle azioni encomiabili in qualche favola ed a versare qualche lagrima per delle infelicità immaginarie, che si vuole ancora

33. *Ivi*, p. 43.

34. *Ivi*, pp. 46 e nn.

da lui? Non è contento di se stesso? Non si compiace per la sua anima bella? Non ha pagato il suo debito con la virtù, rendendole omaggio? Cosa si pretenderebbe che facesse di più? Che praticasse egli stesso la virtù? Questo ruolo non gli compete: non è mica un commediante [*comédien*].³⁵

La conclusione di questo passo anticipa un'espressione parallela nella *pars construens* con cui termina la *Lettre* dove – dopo aver completato un dettagliato excursus sui possibili effetti indesiderati che l'introduzione degli spettacoli provocherebbe sui costumi e sull'economia di Ginevra – Rousseau si sente in obbligo di esprimere la propria opinione sulla questione essenziale della reale necessità delle rappresentazioni sceniche in una repubblica modello. Il suo ideale di evento performativo, in tali fortunate circostanze sociopolitiche, è la festa: una festa, però, dove non c'è nulla da esibire e che trova il suo significato nella felicità e nella libertà dei cittadini che vi partecipano, raccolti intorno al semplice segno di un palo sormontato da fiori; e questa festa culminerà quando gli spettatori diventeranno essi stessi spettacolo: «rendete essi stessi attori [*acteurs*]; fate in modo che ciascuno veda e ami se stesso negli altri, affinché tutti risultino più uniti».³⁶

aA

117

Non è soltanto la parola *acteur* che eleva lo spettatore di tale festa al di sopra della condizione vile del *comédien*, ma è la forma stessa dell'evento, in cui scompare ogni separazione tra chi assiste e chi agisce, e chi osserva e chi è osservato si fonde in un unico soggetto. Anche se il teatro fosse in grado di trasformare gli spettatori, e riuscisse a far adottare loro il modello delle virtù esaltate nei drammi, ciò significherebbe sempre assumere un ruolo, cioè – dal punto di vista di Rousseau – conformarsi senza convinzione a una personalità differente, svilendo la propria natura individuale: accogliere in sé i tratti essenziali del *comédien*, così come erano descritti nelle pagine precedenti.

Gli spettatori-attori di queste feste ideali non avrebbero invece altro ruolo oltre il proprio e, nell'altrettanto ideale prospettiva di una società di uguali, al contempo vivrebbero e vedrebbero rispecchiata la loro condizione negli altri. L'opposizione tra festa e teatro, in Rousseau, riflette l'opposizione

35. *Ibid.*

36. *Ivi*, p. 125.

tra l'utopia e l'esistenza sociale corrente, tra una comunità unificata nel soggetto-oggetto di una non-rappresentazione – un evento che celebra la libertà e l'amore universali – e una massa di individui che, dall'una e dall'altra parte della scena, è schiava di finzioni che si dispiegano in conformità all'esistenza nei presenti regimi di ineguaglianza sociale.

Per Rousseau, l'avvilimento della natura umana nella vita sociale è riprodotto precisamente nell'esperienza della rappresentazione teatrale, sia sulla scena, dagli attori che vivono le proprie parti, sia nell'uditorio, dagli spettatori che provano empatia per un altro-da-sé che, volta per volta, è l'incarnazione di un definito ruolo nella società. Al contrario, la festa annulla ruoli e rappresentazioni e rivela l'immagine universale dell'umanità, un Sé universale che non prende forma dall'imitazione di modelli, ma dal rispecchiamento reciproco degli sguardi dei partecipanti.

Benché l'argomentazione della *Lettre à d'Alembert* abbia molti punti in comune – come è stato regolarmente notato – con quelle dei polemisti antiteatrali cattolici (Bossuet in special modo), da ciò non segue che Rousseau si schieri apertamente in tali ranghi; la sua posizione si allinea, invece, agli snodi salienti del suo pensiero, e il pericolo che sorge dalla rappresentazione delle passioni sulla scena non viene visto consistere nell'azione di esse su disposizioni che non dovrebbero essere eccitate, ma nella funzione che esse assumono nei correnti sistemi sociali, ove sono costrette a conformarsi a modelli comportamentali artificiali, lontani dall'espressione della natura umana genuina. Perciò, riproducendo sulla scena comportamenti e rapporti sociali, il teatro si trasforma in un strumento aggiuntivo di estraniamento dalla natura, sottomettendo gli esseri umani agli usi e costumi della società civilizzata tramite la creazione di bisogni fittizi, che si sedimentano nella mente dello spettatore in virtù delle impressioni piacevoli delle passioni rappresentate: il piacere dell'esperienza, minimizzandone i rischi, spinge l'individuo ad alimentare le proprie passioni, che si esprimono in accordo ai modelli comportamentali stabiliti.

Se da una parte questa visione ha qualcosa in comune con la posizione di Bossuet sulle conseguenze nocive dell'empatia, dall'altra essa è sottesa dalla convinzione che tali conseguenze non sono nocive in sé, ma nella misura in cui lo spettatore prova empatia per passioni ed emozioni che, così

come si manifestano nelle rappresentazioni, sono foggiate in conformità alle convenzioni sociali correnti. La sensibilità e il gusto che, secondo la concezione di Du Bos, dovrebbero fornire elementi di giudizio, sono soggetti alle medesime influenze culturali, e affidarsi ad essi come arbitri significa accettare con indifferenza lo stato delle cose, trascurando ogni considerazione sulla reale funzione sociale dell'arte, e in particolare dell'arte performativa. Ogni utilizzo a fini educativi di essa, infatti, è impraticabile, perché le impressioni piacevoli tratte dalla rappresentazione delle passioni sono più insistenti e pervasive di qualsiasi cognizione morale che possa essere trasmessa dalle vicende drammatiche.

Al momento della sua pubblicazione, la *Lettre à d'Alembert* suscitò ovvie reazioni contrastanti: da una parte, provocò le repliche indignate dei *philosophes*, sorpresi di una confutazione così puntuale di uno dei punti salienti del loro programma riformatore; dall'altra, la sua ricezione tra gli oppositori della scena offrì lo stimolo per rinnovare i loro attacchi, e anche per azioni ufficiali, come lo scioglimento per decreto di alcune compagnie teatrali. Negli anni che seguirono, ogni richiesta formale a favore dell'abolizione della scomunica per gli attori venne ripetutamente rigettata. La ferma condanna di Rousseau – che non poteva essere certo accusato di connivenze con il mondo ecclesiastico – della professione e della condotta degli attori non poteva che essere accolta come una prova aggiuntiva della deleteria influenza sociale di tutto ciò che è pertinente alla scena. E tuttavia, nei medesimi anni, in Francia come altrove, l'interesse per il lavoro e la condizione dell'attore stava gradualmente crescendo, facendo emergere prospettive diverse da cui considerare l'esperienza delle arti performative.

5. Sensibilità e tecnica nell'esperienza attoriale

1. *Emozionalismo e antiemozionalismo*

A partire dalla metà del XVIII secolo appaiono a stampa, specialmente in Francia e in Inghilterra, numerosi lavori sull'arte dell'attore che, mentre danno conto di un mutamento generale della valutazione sociale della professione, forniscono anche le coordinate per una visione più ampia della pratica teatrale, non più intesa come una mera traduzione della scrittura drammatica in forma visibile e udibile, ma come un processo complesso ove convergono ed emergono competenze diverse, ciascuna chiamata a fornire un contributo specifico.

Il segno più evidente di questo atteggiamento nuovo si manifesta attraverso trattati che, a differenza delle opere di poetica, nelle quali prevaleva l'interesse per la scrittura drammatica, evidenziano il ruolo centrale dell'attore nell'arte della rappresentazione, benché questi testi non si spingano a dichiararne l'autonomia, limitandone la funzione a un atto creativo addizionale che deve costantemente essere valutato in rapporto al contenuto del materiale su cui è esercitato.

Tuttavia, proprio perché non è vista come una trasposizione meccanica dello scritto in azione, l'interpretazione attoriale si conquista il rango di contributo necessario e consapevole all'essenza stessa del materiale drammatico, dal

momento che il suo imperativo è penetrare sino al minimo dettaglio ogni passione dei personaggi, affinché ogni singola sfumatura sia trasmessa al pubblico nell'espressione tramite segni visivi e uditivi appropriati.

Sebbene ogni trattato sembri condividere questa concezione circa l'apporto dell'attore alla rappresentazione, quando si passa a indicare e discutere regole e prescrizioni, emergono opinioni differenti in merito alla via che un interprete deve seguire per ottenere il suo effetto sul pubblico o, più precisamente, a quali dinamiche un individuo – dotato per natura di peculiari qualità mimetiche – deve la propria capacità di rendere plausibili le proprie esecuzioni, inducendo gli spettatori alla commozione.

La nozione di *sensibilità*, questa volta riferita all'attore, sarà infatti il fulcro di una lunga controversia, che perdurerà ben oltre la fine del secolo, con la pubblicazione postuma del *Paradoxe sur le comédien* di Diderot nel 1830, e si riaccenderà a più riprese senza giungere a una soluzione definitiva. La prima formulazione del concetto di sensibilità attoriale compare ne *Le Comédien* di Pierre Rémond de Sainte-Albine (1747; rivisto per la seconda edizione del 1749), che verrà tradotto e adattato anonimamente in inglese da John Hill – come pare adesso accertato – con il titolo *The Actor, a Treatise on the Art of Acting* (1750). Cinque anni dopo, la versione inglese verrà ripubblicata, con notevoli revisioni, dal medesimo editore e, a sua volta, sul finire del decennio successivo, sarà ritradotta e riadattata per i lettori francesi da Michel Sticotti, con il titolo di *Garrick, ou les acteurs anglois* (1769): è questa versione che fornisce a Diderot l'occasione di redigere le sue *Observations sur Garrick* e, successivamente, il *Paradoxe*.¹

aA

121

1. La vicenda editoriale che sta alla base delle *Observations sur Garrick* è stata oggetto di ricerche e dibattiti intorno all'identità dei due adattamenti successivi de *Le Comédien: The Actor*, tradizionalmente attribuito a John Hill, viene successivamente dichiarato opera di Aaron Hill (cfr. J. Chouillet, *Une source anglaise du «Paradoxe sur le Comédien»*, in «Dix-huitième siècle», 2, 1970, pp. 209-226), ma un'indagine più approfondita sembra far tramontare definitivamente questa attribuzione, come ha mostrato recentemente Barbara Valentino (cfr. B. Valentino, *Pierre Rémond de Sainte-Albine and John Hill: from Le Comédien to the Actor*, in «Acting Archives Supplement», 1, 2012, pp. 1-50; si rimanda a questo saggio per un accurato resoconto della vicenda editoriale dei due testi e delle controversie sull'attribuzione). *Garrick*, anch'esso anonimo, con l'annotazione a margine «par Antoine-Fabio Sticotti» sulla copia in possesso della Bibliothèque Nationale de France, sarebbe in realtà opera di Michel Sticotti, come ha evidenziato Claudio Meldolesi nel suo studio su

Nel 1770, al momento della pubblicazione delle *Observations*, che seguivano la seconda edizione del *Garrick*, Diderot osservava che la questione sulla sensibilità attoriale era già stata oggetto di dibattito sul finire degli anni Quaranta, quando François Riccoboni, figlio di Luigi e anch'egli attore professionista, aveva messo in discussione le conclusioni di Rémond de Sainte-Albine nel suo *L'Art du Théâtre*, in cui sosteneva che nessun contributo utile all'interpretazione scenica avesse origine dalla sensibilità.²

Il figlio di "Lelio" Riccoboni, che aveva intrapreso la scrittura dell'opera solo dopo il suo ritiro dalle scene, per favorirne una ricezione senza pregiudizi, si premurava di segnalare il suo personale dissenso dalle opinioni del padre e maestro sul tema della sensibilità attoriale (esposte nei versi dei *Pensées sur la declamation*), anche se l'obiettivo reale della sua precisazione sembrava essere piuttosto la concezione diffusa da *Le Comédien*, la cui seconda edizione, che seguiva il successo della prima, era stata pubblicata nel 1749, mentre la redazione de *L'Art du Théâtre* doveva essere già in fase avanzata.

La posizione di François Riccoboni era, in effetti, diametralmente opposta a quella di Rémond de Sainte-Albine:

Mi è sempre sembrato evidente che se si ha la sventura di sentire veramente ciò che si deve esprimere, si è fuori della condizione per interpretare. In una scena i sentimenti si succedono con una rapidità che non sta in natura. La breve durata d'una Pièce obbliga a questa precipitazione che, avvicinandone gli oggetti, dà all'azione teatrale tutto il calore che le è necessario. Se in un passo di tenerezza vi lasciate trasportare dal sentimento del vostro ruolo, il vostro cuore si troverà d'un tratto bloccato, la vostra voce verrà

quella famiglia di attori (*Gli Sticotti, comici italiani nei teatri d'Europa del Settecento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1969).

2. È da notare che Diderot, pur segnalando l'occasione dell'inizio della controversia, non menziona *The Actor*, di cui *Garrick* è una dichiarata libera traduzione, né sembra al corrente della parte che l'opera di Rémond di Sainte-Albine ha svolto in tutta la vicenda. «D'altronde, la questione di cui si tratta è stata una volta iniziata da un mediocre letterato, Rémond de Sainte-Albine, e un grande *comédien*, Riccoboni; il letterato era per la sensibilità, il *comédien* era contro; è un aneddoto che ignoravo e che ho appena appreso» (D. Diderot, *Observations sur Garrick*, in *Œuvres complètes*, a cura di J. Assézat, Paris, Garnier, 1875-1877, vol. VIII, pp. 357-358; d'ora innanzi abbreviato in *OC*). Per inciso, va anche notato che François Riccoboni non godeva di una fama da attore di primo piano.

quasi interamente soffocata; se dai vostri occhi cade una sola lacrima, involontari singhiozzi vi ingombreranno la gola, vi sarà impossibile profferire una sola parola senza singulti ridicoli. Se allora dovete passare improvvisamente alla collera più grande, vi sarà possibile? No, senza dubbio.³

È la condizione stessa della rappresentazione scenica che non consente agli attori di eseguire il loro compito affidandosi all'immedesimazione nelle emozioni del personaggio, per due motivi essenziali: in primo luogo, il sentimento impedisce il controllo dell'esecuzione e, in più, il tempo della rappresentazione è condensato, e richiede il passaggio da uno stato emozionale all'altro, talvolta addirittura antitetico, senza soluzioni di continuità, cosa molto rara, se non impossibile, nella vita reale. Sentire realmente l'emozione del personaggio impedirebbe così all'attore di espletare adeguatamente il proprio compito.

In realtà, aggiunge Riccoboni, l'attore prova emozioni potenti durante la sua performance, ma tali emozioni sono affatto discordanti da quelle del personaggio, e sono suscitate dalla peculiarità del compito stesso, cioè realizzare un'imitazione di un modello naturale secondo il più elevato grado d'illusione:

Io non dico che interpretando brani di grande passione l'Attore non provi un'emozione vivissima: è proprio quello che in Teatro è più snervante. Ma questa agitazione viene dagli sforzi che si è obbligati a fare per dipingere una passione che non si sente, il che dà al sangue un movimento straordinario dal quale lo stesso *Comédien* può essere ingannato, se non ha esaminato con attenzione la vera causa donde ciò proviene.

Bisogna conoscere perfettamente quali sono i movimenti della natura negli altri, e rimanere sempre abbastanza padroni della propria anima per farla assomigliare a piacimento a quella altrui. Ecco la grande arte. Ecco donde nasce la perfetta illusione alla quale gli spettatori non possono rifiutarsi, e che li trascina loro malgrado.⁴

3. F. Riccoboni, *L'Art du Théâtre*, Genève, Slatkine, 1971, pp. 37-38; l'edizione è la ristampa anastatica della seconda edizione, in cui il trattato è seguito da una lettera dell'autore a Monsieur *** «au sujet de L'Art du Théâtre», che dà conto delle prime reazioni alla pubblicazione.

4. *Ivi*, p. 41.

Nel *post scriptum* alla seconda edizione del suo trattato, Riccoboni coglierà l'occasione per polemizzare direttamente con Rémond de Sainte-Albine, che all'epoca guidava la redazione del «*Mercur de France*», nel cui fascicolo di marzo 1750 era apparsa una recensione assai poco favorevole dell'*Art du Théâtre*; rispondendo alle critiche, egli sostiene che l'esperienza di un attore professionista, su questi argomenti, ha basi più affidabili dell'opinione del semplice spettatore, che può contare soltanto sull'impressione che gli viene trasmessa (passando sotto silenzio che il suo avversario era noto anche come drammaturgo).⁵

La sua opera non aveva in realtà trovato un'accoglienza affatto favorevole, perché la sua concezione dell'interpretazione attoriale, nella misura in cui si scontrava con quella esposte nel *Comédien*, era valutata come una perorazione a favore dell'attore-automa, che esegue azioni e compie gesti seguendo prescrizioni esclusivamente tecniche; inoltre, la mancanza di illustrazioni concrete, tramite esempi specifici tratti da interpretazioni celebri, veniva ritenuta una pecca, e c'era chi dubitava dell'opportunità della pubblicazione stessa, dal momento che il testo di Rémond de Sainte-Albine sembrava già essere completo ed esauriente sull'argomento.⁶

Il risentimento che trapela dalle repliche di Riccoboni ai suoi critici, certo suscitato dalla delusione per un'accoglienza così fredda del suo volume, non era comunque una semplice questione di *amour propre*: la sua reazione era dovuta anche alla consapevolezza che la sua esposizione del lavoro dell'attore era stata – non è possibile dire quanto in malafede – fraintesa, come probabilmente non poteva non avvenire in quegli anni, in cui la distinzione tra un saggio di critica drammatica e un manuale a uso dell'attore doveva ancora essere precisamente tracciata. L'intento principale de *L'Art du Théâtre* era infatti illustrare i principi dell'arte dell'attore a chi intendeva praticarla professionalmente, come è evidente dalla sua forma di lettera a un'ignota aspirante alla carriera scenica; l'argomento è perciò trattato dal punto di vista di

5. Rémond de Sainte-Albine, oltre che giornalista, risulta essere autore di alcune commedie, di cui la prima – in collaborazione con Houdar de la Motte – rappresentata all'Hôtel de Bourgoigne nel 1716.

6. Era il caso di Joseph de la Porte (*Observations sur la littérature moderne*, La Haye, s.i.e., 1750, pp. 231-256), che aveva recensito congiuntamente le due opere.

chi ha calcato a lungo le assi del palcoscenico, che esamina secondo l'esperienza personale i dettagli dell'arte della rappresentazione, indicandone le problematiche e suggerendo come affrontarle. Al contrario, il trattato di Rémond de Sainte-Albine, sebbene sia inteso per un fine analogo, non tratta questioni e problemi di tecnica, ma stabilisce quelli che si ritiene siano i parametri di una buona interpretazione avvalorandoli con esempi dalla tradizione recente delle scene parigine: nel complesso, sembra indirizzato più agli spettatori che agli attori.

I diversi approcci sono evidenti a partire dal rispettivo uso di certi termini, che in certi casi sono impiegati per illustrare concetti assolutamente dissimili. *Feu*, ad esempio, è definito da Riccoboni come segue:

Ciò che i *Comédiens* chiamano *feu*, è precisamente l'opposto del tempo. È solo un'eccessiva vivacità, una volubilità nel discorso, una precipitazione nel gesto superiore all'ordinario. Questa maniera di interpretare è talvolta necessaria, e può commuovere molto quando è al posto giusto. Le situazioni nelle quali una passione viva ci agita violentemente sono spesso quelle che ne sono occasione. Il buon senso indica fin troppo chiaramente le occasioni in cui essa conviene, perché io mi diverta a dettagliarle. Spiegherò solamente come si prende talvolta per *feu*, ciò che è solo petulanza ridicola.

Se la nostra mente è tanto animata da non lasciar spazio alla riflessione, e non si sente più padrona di se stessa, bisogna parlare con rapidità, muoversi con rapidità, non dare agli altri il tempo di rispondere, e non conservare più alcun ordine nei gesti. Io credo che vi rendiate conto, Madame, quanta differenza faccio io tra ciò che chiamo *feu*, e ciò che si deve chiamare espressione viva e forte. Perché, eccetto le occasioni di cui ho appena parlato, è con l'aiuto del tempo che ci si esprime con più vigore. Di questo *feu*, che ben impiegato produce effetti eccellenti, è nato un difetto già di lunga voga; l'uso smodato delle Tirate. Quando c'è un gran distico da dire, si crede di essere mirabili dicendolo molto velocemente, e cercando con la volubilità della lingua di abbacinare lo Spettatore, che spesso ne è abbacinato. Io non ho quasi mai approvato questo metodo.⁷

7. F. Riccoboni, *L'Art du Théâtre* cit., pp. 91-93.

Sul versante opposto, Rémond de Sainte-Albine propone una concezione di *feu* assolutamente distante, e ad essa dedica uno dei primi capitoli del volume, che s'intitola appunto «può un Attore avere troppo *feu*?»:

Ci sono attori che, gridando ed agitandosi assai, si sforzano di sostituire con un calore fittizio il *feu* naturale di cui mancano. Ce ne sono molti a cui la debolezza della costituzione e degli organi non permette di utilizzare questa risorsa. Questi ultimi, non potendo fare in modo di imporsi ai nostri sensi, si vantano d'imporsi al nostro *esprit*, e sostengono che il *feu* nell'arte della recitazione è più un difetto che una perfezione.

Gli uni sono falsari che ci danno ottone al posto dell'oro; gli altri, sciocchi che pretendono di persuaderci che i rigori dell'inverno sono bellezze della natura, perché essa copre di neve nella maggior parte dell'anno il paese che abitano.

Non dobbiamo affatto essere vittime né dell'artificio dei primi, né dei sofismi dei secondi. Non scambiamo le grida e le contorsioni di un *comédien* per calore, né il ghiaccio di un altro per saggezza, e, ben lungi dall'imitare certi cultori dell'arte del teatro, che raccomandano con cura ai debuttanti di cui interessa loro il successo di moderare il loro *feu*, riveliamo alle persone di teatro che non possono averne troppo; che molte di esse hanno la sfortuna di dispiacere al pubblico perché la natura non ha accordato loro questa qualità, o perché la timidezza impedisce loro di farne uso; che al contrario alcuni degli attori che sono applauditi godrebbero di una reputazione ancor più diffusa e meno contestata, se fossero più animati da quella fiamma preziosa che in qualche modo dà vita all'azione teatrale.⁸

Da un parte, *feu* indica una modalità di interpretazione attoriale che, per quanto utile in determinati casi, deve comunque essere limitata allo stretto necessario (poco sotto, Riccoboni la descrivere come un errore comune ai principianti): dall'altra, lo stesso termine è utilizzato come definizione di una dote essenziale al buon attore, la cui mancanza comporta necessariamente il ricorso a mezzi che tentino di surrogarla, come un'esecuzione concitata e roboante, oppure il degradarsi dell'espressione nella piattezza e rigidità formale.

8. P. Rémond de Sainte-Albine, *L'attore*, a cura di E.G. Carlotti, in «Acting Archives Review», 4, 2012, p. 286.

Sia per Riccoboni che per Rémond de Sainte-Albine, il test fondamentale dell'attore è l'effetto suscitato nel pubblico, ma dalle differenze terminologiche trapela qualcosa di più di una mera opposizione di vedute: non è solo il punto di vista dell'attore opposto a quello del critico, ma anche una discordanza di estetiche determinata da una radicale divergenza di approccio alla questione.

Nel brano tratto dal *Comédien*, il *feu* è una sorta di giusto mezzo "naturale", che si pone tra la freddezza e gli eccessi gestuali e vocali, a cui gli spettatori possono rispondere solo in modo positivo, e tale risposta è provocata dalla percezione della "verità" della rappresentazione, così che il *feu* è, in un certo senso, l'anima stessa dell'azione scenica, «la celerità e la vivacità con cui tutte le parti che costituiscono l'attore concorrono a dare un'aria di verità alla sua azione»; di conseguenza,

è evidente che non si può portare troppo calore a teatro, perché l'azione non può mai essere troppo vera, e di conseguenza l'impressione non può essere mai troppo pronta né troppo viva, e l'espressione non rispondere troppo in fretta né troppo fedelmente all'espressione.⁹

aA

127

Supponendo che l'ultima occorrenza di *espressione* non sia altro che un refuso mai corretto per *impressione* (supposizione condivisa dalla versione inglese del trattato),¹⁰ dal passo si

9. *Ivi*, p. 287.

10. «Questo fuoco, che noi celebriamo nell'attore, non è altro che una giusta rapidità di pensiero, e una vivacità di disposizione, solo in concorrenza con la quale tutte le altre qualità che lo costituiscono come buon attore, sono in grado di offrire felicemente i segni della realtà alla sua performance. Quando questo principio è stabilito, è facile concludere che un attore non può mai avere troppo fuoco; dal momento che è impossibile che la rappresentazione del suo personaggio possa aver mai troppo l'aspetto di realtà; conseguentemente, l'impressione sulla sua mente non può mai essere troppo pronta o troppo viva; né l'espressione di essa può rispondere troppo repentinamente, o troppo fedelmente all'impulso che ne riceve» (Anon. [J. Hill], *The Actor: a Treatise on the Art of Playing*. London, Griffiths, 1750, p. 36). L'interpretazione di questo passo è dubbia, in special modo per quanto concerne l'ultima frase che, ad esempio, D'Hannetaire elimina direttamente nel suo *Abrégé du Comédien* inserito e commentato nelle sue *Observations sur l'Art du Comédien* (Paris, Duchesne/Costard, 1775 [1772], p. 80). In tempi più recenti, Marc Fumaroli, citando dall'edizione del 1747, riporta: «di conseguenza l'espressione non può essere mai troppo pronta né troppo viva, e l'impressione non rispondere troppo in fretta né troppo fedelmente all'espressione» (*Feu et glace: le Comédien de Rémond de Sainte-Albine (1747), anthèse du Paradoxe*, in «Revue d'histoire littéraire de la France», 5, 1993, p. 711; [corsivi aggiunti]), invertendo *expres-*

deduce che la verità della rappresentazione è funzione diretta della rapidità con cui le impressioni interne dello stato emozionale da mostrare sulla scena si trasformano in espressione esterna, e che il "calore" funge da acceleratore del processo.¹¹ L'eccessiva vivacità e la precipitazione, che Riccoboni ritiene inappropriate come opzioni stilistiche generali, non sembrano essere considerate come scelte volontarie, poiché Rémond de Sainte-Albine intende che il *feu* sia una disposizione organica, alla quale l'attore può decidere di non ricorrere (comunque per «timidezza», se lo fa) ma che non può mai simulare senza rivelarsi implausibile o addirittura ridicolo. Nel *Comédien*, il *feu* – accompagnandosi (e non coincidendo) con il sentimento, diventa sulla scena energia e vivacità, conseguenze entrambe della trasformazione immediata in espressione esterna delle impressioni suscitate dal "vivere la parte", e trasmette tramite la rapidità e l'amplificazione «un air de vérité». Il "calore" è allora una caratteristica essenziale di un'interpretazione plausibile, poiché la sola azione scenica, ovvero il contesto in cui l'interpretazione ha luogo, che

sion e impression. Roberto Tessari traduce (dall'«edizione moderna Ponthieu, Paris 1825») come segue: «Ciò premesso, sarà evidente che non può mai esservi troppo calore sulla scena, perché la rappresentazione non potrà mai essere criticata in quanto troppo "vera", e perché, di conseguenza, [...] non si potrà mai deprecare che l'espressione recitata risulti troppo prossima o troppo fedele all'espressione reale» (*Teatro e spettacolo nel Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 153; l'omissione è del traduttore). La correzione più logica sembrerebbe tuttavia essere la sostituzione dell'*expression* conclusivo con *impression*.

11. La formulazione sopra riportata sembra riecheggiare, in forma estremamente concisa (e, a dire il vero, anche un poco confusa), concetti che Charles Le Brun aveva espresso nella sua celebre *Conférence sur l'expression* (Amsterdam, De Lorme / Paris, Picart, 1698), traendoli dai principi della fisiologia cartesiana: «L'azione non è altro che il movimento di qualche parte, e il cambiamento non avviene che tramite il cambiamento dei muscoli, i muscoli non hanno movimento che dall'estremità dei nervi che passano attraverso, i nervi non agiscono se non tramite gli spiriti contenuti dalle cavità del cervello, e il cervello non riceve gli spiriti se non dal sangue, che passa continuamente attraverso il cuore, che li riscalda e li rarefa in modo tale che produce una certa aria sottile che si dirige sino al cervello e lo riempie. Il cervello così riempito rimanda questi spiriti alle altre parti tramite i nervi che sono come piccoli fili o tubi che portano questi spiriti nei muscoli, più o meno, a seconda di quanti ne abbiano bisogno per compiere l'azione a cui sono chiamati. Così quello che agisce di più, riceve più spiriti, e di conseguenza diviene più gonfio degli altri che ne sono privi, e che per questa privazione sembrano più lassi e più ritirati degli altri». (pp. 5-6) E ancora: «Altri dicono che è nel cuore, perché è in questa parte che si sentono le passioni; e per me, la mia opinione è che l'Anima riceve le impressioni delle passioni nel cervello, e che ne risenta gli effetti sul cuore. I movimenti esteriori che ho notato mi confermano molto in questa mia opinione» (p. 8).

dovrebbe fornire all'attore le impressioni da trasformare, non può mai giungere a un grado di verità tale da suscitare gli stessi processi che si avvengono nella vita reale, dove le impressioni sono più intense e si trasformano in espressioni in via quasi immediata. In altre parole, benché si ritenga che una riproduzione della realtà sia un obiettivo impossibile, si tiene comunque a rimarcare che, quando la conformazione personale dell'organismo permette a un individuo, in un contesto di finzione, di foggare il suo comportamento secondo azioni e reazioni apparentemente naturali, la rappresentazione ha attinto, almeno in misura sufficiente, il suo fine prefisso.

Ora, è abbastanza evidente che, nel *Comédien*, il *feu* è considerato requisito essenziale per interpretare situazioni ove il suo solo sostituto possibile è l'espressione veemente; come suggerisce Riccoboni, una tale veemenza doveva essere allora una costante dell'interpretazione attoriale, spesso spinta oltre il tollerabile, specialmente quando si giudicava che le emozioni richiedessero un'espressione forte. Se entrambi gli autori, da posizioni così diverse, si prendono cura di mettere in evidenza questo fenomeno, ciascuno proponendo il proprio approccio alla questione, ciò è presumibilmente il segno che entrambi vi percepivano gli elementi di un mutamento in atto, nel gusto generale come nella pratica attoriale, al quale si doveva contribuire con qualche misura correttiva, richiamano i principi fondamentali dell'arte.

Quali fossero tale principi era tuttavia materia di dibattito, dal momento che non si poteva fare riferimento a una tradizione, a un corpus di precetti condivisi: Riccoboni intende sopperirvi sistematizzando la propria esperienza sulla scena, insieme alle acquisizioni tecniche di una lunga tradizione professionale di famiglia; la via scelta da Rémond de Sainte-Albine parte invece da un esame del panorama della scena corrente, e vi individua, a beneficio sia degli attori stessi che del pubblico, gli esempi di quello che ritiene coerente con i parametri del gusto teatrale.

Le varie differenze terminologiche tra i due trattati rivelano gli elementi fondamentali delle rispettive argomentazioni: nel caso del *Comédien*, è *sentiment* la parola chiave che, negli attori, è «la facilità di far succedere nella loro anima le diverse passioni di cui l'uomo è suscettibile», per cui «quando non si provano le emozioni che si ha in progetto di manifestare, non se ne presenta che un'immagine imperfetta,

e l'arte non prende mai il posto del *sentimento*»;¹² nell'*Art du Théâtre* lo stesso termine non si riferisce alla condizione interiore dell'attore, ma all'espressione esteriore, a ciò che deve essere prima conosciuto e ben padroneggiato per essere rappresentato:

I movimenti che nascono nell'anima con più prontezza, senza l'aiuto della riflessione, e che dal primo momento ci determinano quasi malgrado tutto, sono i soli che dovrebbero portare il nome di sentimenti. Ce ne sono due che sono dominanti, e che si possono considerare come la fonte di tutti gli altri, cioè l'amore e la collera.¹³

Riccoboni suddivide i sentimenti per qualità e intensità, per cui «la gioia, la tristezza, la paura, sono semplici impressioni. L'ambizione, l'avarizia sono passioni riflesse»; «la pietà è un sentimento che nasce dall'amore; l'odio e il disprezzo sono figli della collera»,¹⁴ e i due sentimenti dominanti si dispiegano per gradazioni che indicano le linee guida dell'espressione, quantunque in ogni caso debba essere valutata ogni sfumatura propria alla particolare situazione drammatica. I suggerimenti offerti – come non è difficile intuire – riguardano ciò che l'attore deve manifestare, tramite la voce e il gesto, nelle condizioni specifiche della performance; la questione relativa al sentimento veramente provato è invece, più che sottovalutata, descritta invece come frutto di un malinteso circa la sostanza stessa della rappresentazione, alimentato in una certa misura dagli attori stessi:

Quando un Attore rende con la forza necessaria i sentimenti del suo ruolo, lo Spettatore vede in lui l'immagine più perfetta della verità. Un uomo che fosse veramente in una situazione simile, non si esprimerebbe in maniera diversa, ed è fino a questo punto che bisogna spingere l'illusione per interpretare bene. Stupiti da un'imitazione del vero così perfetta, alcuni l'hanno scambiata per la verità stessa, e hanno creduto l'Attore commosso dal sentimento che rappresentava. L'hanno colmato di elogi, che l'Attore meritava, ma che originavano da un'idea falsa, e il *Comédien* che aveva il suo

12. P. Rémond de Sainte Albine, *L'attore* cit., p. 283. Nel *Comédien* non compare mai «sensibilité», che invece in *Garrick* traduce «sentiment», come calco francese del «sensitivity» che John Hill aveva scelto per volgere in inglese «sentiment».

13. F. Riccoboni, *L'Art du Théâtre* cit., p. 45.

14. *Ibid.*

vantaggio a non distruggerla, li ha lasciati nell'errore appoggiando la loro opinione.¹⁵

Questa narrazione quasi aneddotica ribadisce ancora l'intento di sottolineare il divario tra il punto di vista professionale dell'attore e quello dello spettatore, che in fin dei conti – non si distanzia molto da quello di chi si propone come *connaisseur* senza avere esperienza diretta della scena.

Non è facile resistere alla tentazione di ipotizzare che le differenze terminologiche tra i due trattati non siano altro che la conseguenza di due diversi modi di sperimentare il medesimo fenomeno: la pratica professionale dell'attore offre dati incontrovertibili – quantunque soggettivi – sulla qualità non emozionale dell'esperienza; sul versante dello spettatore, invece l'effetto commovente delle performance attoriali (descritto nel *Comédien* come percezione di sensazioni di piacere, nella gamma che va dall'interesse al rapimento estatico) fornisce altrettanto soggettivi quanto apparentemente incontrovertibili dati per concludere che la sua fonte debba essere un'emozione reale; in quest'ultimo caso, l'apprezzamento di un'interpretazione attoriale sembra fondarsi sull'assunto che *il suo contenuto emozionale* sia reale e non rappresentato.

In base a questo criterio, tutte le componenti teatrali che possono contribuire alla plausibilità dell'esecuzione attoriale (scenografia, costumi, assenza di spettatori sulla scena ecc.) sono fattori secondari, giacché il valore della rappresentazione risiede nella plausibilità delle emozioni rappresentate o, meglio, nell'autenticità delle emozioni presentate, in quanto non si traccia alcuna differenza tra le une e le altre. Il contrasto tra emozionalisti e antiemozionalisti risiede essenzialmente su questo punto, dal momento che Riccoboni vede il punto di partenza del lavoro attoriale in un'indagine approfondita della natura umana, che deve essere seguita da una pratica coscienziosa sull'espressione, per terminare nella manifestazione sulla scena dei sintomi fisici delle emozioni e delle passioni così come vengo-

15. *Ivi*, pp. 36-37.

no percepiti nella vita reale; per lui, la plausibilità di un'emozione sta nella coerenza della sua espressione, che è sempre rappresentazione e si fonda sullo studio e sull'esercizio.

Sull'altro versante, benché il *sentimento* sia il requisito essenziale dell'attore, secondo *Le Comédien* e i suoi adattamenti successivi, gli autori di questi volumi condividono l'espresso auspicio che il *sentimento* possa essere gestito e dominato dall'attore tramite l'intelligenza e il giudizio, affinché l'espressione possa sempre essere adeguatamente controllata e, nel caso, corretta. La sensibilità dello spettatore deve essere toccata, ma è necessario riservare attenzione anche a non suscitare sensazioni spiacevoli o incongrue, come può accadere quando i mezzi fisici non rispondono adeguatamente alla volontà dell'attore. Questo scrupolo, tuttavia, mette in discussione almeno parte degli assunti iniziali, dal momento che implica una differenza tra l'emozione percepita dallo spettatore e l'emozione percepita dall'attore, e la necessità di un controllo dei mezzi espressivi che non può prescindere da un intervento volontario sui sintomi, interiori ed esteriori, dello stato emozionale da trasmettere. La necessità di questo intervento, che viene presentato come dettato dal gusto tramite l'intelligenza e il giudizio, implica a sua volta che tra l'emozione reale e l'emozione rappresentata possa esservi una differenza di segni esteriori, e che tuttavia la sua "sostanza" rimanga identica, come se lo spettatore fosse in grado di cogliere lo "spirito" dell'emozione naturale dietro un'espressione artificialmente elaborata. A questo riguardo, la posizione antiemozionalista si compone di elementi che, al contrario, si articolano coerentemente gli uni con gli altri.

2. *Immedesimazione e «immaginazione plastica»*

Ulteriori spunti di riflessione sull'argomento ci vengono forniti, all'incirca negli stessi anni, dalle opere del drammaturgo (e per un periodo direttore del Drury Lane) Aaron Hill, che si era impegnato nell'esposizione della sua visione dell'arte attoriale sin dal 1735 in «The Prompter», anch'egli motivato dall'esigenza di fornire indicazioni di dimostrata efficacia nella rappresentazione delle passioni secondo un «sistema» universalmente applicabile.

La parola chiave, nel suo caso, è *immaginazione*, la cui sede fisica è individuata nel cervello e la cui funzione consiste nel concepire un'idea della passione che l'attore deve rappresen-

tare; dopo aver raccolto le impressioni nel corso del processo di concezione, essa dirige il passaggio degli spiriti animali nei muscoli, i quali variano il loro grado di tensione in base all'idea preconcipita ed esprimono la passione secondo i suoi segni esteriori caratteristici del volto, del gesto e della voce.

Aaron Hill si atterrà a questo modello fisiologico cartesiano nel suo trattato incompiuto *An Essay on the Art of Acting* (composto presumibilmente nel 1749, pochi mesi prima della sua morte, e pubblicato nel 1753), di cui abbiamo soltanto la prima sezione (di otto previste). I suoi principi dell'arte dell'interpretazione attoriale, che si focalizzano sulla rappresentazione delle passioni, vi sono espressi in forma concisa e strutturata:

i. L'immaginazione deve concepire una forte idea della passione.

ii. Ma tale idea non può essere concepita fortemente, senza che imprima la sua forma sui muscoli del volto.

iii. Né può l'espressione imprimersi muscolarmente senza comunicare, sull'istante, la medesima impressione ai muscoli del corpo.

iv. I muscoli del corpo (tesi o lassi, a seconda che l'idea sia stata attiva o passiva), come loro conseguenza naturale, e che non deve essere evitata, devono trasmettere, tramite l'accelerazione o il rallentamento del flusso degli spiriti animali, la sensazione da essi concepita al suono della voce e alla disposizione del gesto.¹⁶

Sotteso da una precisa base teorica sulle dinamiche fisiologiche dell'espressione, l'argomentazione si sviluppa attraverso la definizione e l'analisi dei sintomi fisici di ciascuna passione, che sono rapportati alle variazioni di tensione muscolare. Ciascuna di esse influenza la condizione corporea, determinandone l'atteggiamento nei gesti e nei movimenti, come anche nell'emissione vocale: l'attore, affidandosi all'intensità della sua concezione della passione da rappresentare, deve imprimerne la «forma» sui muscoli del volto, poi sul resto del corpo, preparando il suo organismo alla corretta espressione esterna. A tal fine, è necessaria una conoscenza approfondita dei segni esterni della passioni, a cui il testo indirizza descrivendo secondo le modificazioni fisiche che

16. A. Hill, *An Essay on the Art of Acting*, in *Works*, London, printed for the benefit of the family, 1753, 356-357.

comportano dieci passioni fondamentali,¹⁷ esemplificate da brani tratti da drammi noti.

L'attore ha la possibilità di scegliere tra due metodi per l'espressione delle passioni in scena: il più naturale, ma al contempo più arduo, consiste nell'«intraprendere la cancellazione di ogni nota, o immagine di se stesso, e assoggettare forzosamente la sua fantasia a immaginare»¹⁸ di essere il personaggio; tuttavia, a chi riscontrasse eccessive difficoltà nel seguire questo metodo, ne viene proposto uno alternativo e meno impegnativo, che può condurre al medesimo risultato:

[L]’attore [...] può aiutare la sua idea difettosa in un sol momento, assegnando, simultaneamente, l'*espressione* all'*idea*, sull'istante, mentre sta tendendo i suoi nervi alla duttilità: perché così, l'immagine, l'espressione e i muscoli, concorrendo tutti, contemporaneamente, allo scopo, il loro effetto sarà il medesimo, come se ciascuno si fosse succeduto all'altro, progressivamente.¹⁹

Se il processo non può essere ricostruito nelle sue fasi naturali tramite un atto di immaginazione, può essere allora utile la conoscenza delle caratteristiche delle singole fasi: anche senza rispettare la sequenza originale, l'attore può deliberatamente de-costruirle e assemblarle una a una, poiché le stesse modificazioni fisiche saranno in grado di comporre nella mente "l'immagine" della passione. Di conseguenza, Aaron Hill descrive le passioni soffermandosi sui sintomi evidenti della loro manifestazione, che l'attore deve imparare a riprodurre e quindi a variare a piacimento, verificandone l'effetto al momento di pronunciare le battute dei brani proposti come esemplificazioni di definiti stati emozionali.

Nell'*Essay*, come nei precedenti scritti in «The Prompter» (1734-1736) e nel poemetto *The Art of Acting* (ca. 1746), la

17. Nell'*Essay*, esse sono elencate in numero sono «Gioia, Dolore, Paura, Ira, Compassione, Disprezzo, Odio, Gelosia, Stupore, e Amore»; in un precedente scritto in «The Prompter» (LXVI, 27 June 1735, p. 1), erano distinte tra le sei Drammatiche, in grado di manifestarsi direttamente nell'espressione del volto («Gioia, Dolore, Paura, Disprezzo, Ira, e Stupore») e quattro Ausiliarie, risultanti da una commistione di due o più delle precedenti («Gelosia, Vendetta, Amore, Compassione»). Si noti che, complessivamente, l'unica differenza sostanziale è la sostituzione della Vendetta con l'Odio, mentre Stupore e Dolore sono espressi da sinonimi (*Amazement* diventa *Wonder* e *Sorrow* diventa *Grief*).

18. A. Hill, *An Essay* cit., p. 359.

19. *Ivi*, p. 362.

capacità di provare successivamente le passioni del personaggio è una dote definita «plastic imagination», per la sua facoltà di indirizzare i muscoli ad assumere la forma corrispondente all'idea concepita. Il presunto parallelismo con il *sentiment* di Rémond de Sainte-Albine fece sì che Aaron Hill venisse annoverato tra gli emozionalisti,²⁰ anche se è evidente che – diversamente da costoro – l'effetto della rappresentazione non è qui univocamente determinato da ciò che l'attore sente realmente: il sentire può essere il risultato di un atto dell'immaginazione, quindi di un processo *naturale*, oppure di un processo *artificiale* di ricostruzione dei sintomi della passione, ma sono in definitiva questi sintomi che si riverberano sulla condizione interiore, producendo ciò che al contempo è percepito dall'attore e dall'osservatore come uno stato emozionale.

La differenziazione non riguarda immedesimazione sentita e imitazione meccanica, ma due diverse strade per la stessa mèta, che in ultima analisi è la corrispondenza tra stato corporeo e stato mentale: del resto, Aaron Hill si premura di sconsigliare un approccio al personaggio su basi esclusivamente meccaniche, come ad esempio la pratica dinanzi allo specchio in mancanza di un'idea già formata della passione; o il tentativo di riprodurre espressioni emozionali tratte dall'arte figurativa, che non si prestano a tutte le costituzioni organiche; o fare affidamento sull'espressione vocale come stimolo alla spontaneità dell'espressione del volto e dei gesti, che è una sostituzione dell'effetto alla causa.²¹

Quella proposta da Aaron Hill è una via artificiale al “sentire” le passioni da rappresentare, di cui l'aspetto significativo risiede nella possibilità che essa abbia origine dalla contraffazione dei sintomi esterni, a prescindere dal fatto che tali sintomi, nella trattazione specifica, siano descritti in maniera accurata o corretta.²² Invece che sconsigliare a chi

aA

135

20. Ad esempio, in *A General View of the Stage* (London, Coote, 1759), Thomas Wilkes introduceva il capitolo dedicato all'attore con una citazione dal poemetto *The Art of Acting*: «Il sentimento [*feeling*] è per così dire la prima grande sorgente da cui dipendono tutti gli altri movimenti meccanici: *Non basta ripetere una parte / Con l'accento giusto deve arrivare al cuore; / L'Attore al pubblico deve rivelare / Che ha volontà e facoltà di sentire; / Commosso egli stesso, controlla tutti, / Comanda ai loro pensieri, e agita le loro anime*» (p. 84).

21. «The Prompter», CXVIII, 26 Dec. 1735, p. 2.

22. Non è difficile individuare, nella descrizione delle passioni di Aaron Hill,

non è dotato di una spiccata facoltà immaginativa di calcare le scene – come fa Rémond de Sainte-Albine con chi è privo di *sentiment* – l'*Essay* offre un espediente tecnico per sopporre a tale carenza: seguendone il metodo, le associazioni tra le modificazioni muscolari e l'idea di uno stato emozionale possono essere poco a poco apprese e interiorizzate, e l'immaginazione addestrata a innescarne in modo naturale il processo in termini di espressione.

All'attore si richiede sostanzialmente la capacità di suscitare, e di sperimentare, in successione stati emozionali diversi, mantenendo la consapevolezza che l'operazione riguarda la sostanza immaginativa di stati "presi in prestito", suscettibili di essere variati a piacimento agendo sul rapporto tra percezione interna del sentimento e quella esterna del sintomo. La pratica dinanzi allo specchio, che Aaron Hill raccomanda quando si tratta di verificare la correttezza della concezione immaginativa, può anche essere giudicata ingenua e inefficace, ma sottolinea l'idea dell'attore come primo spettatore di se stesso, capace di giudicare l'adeguatezza delle proprie scelte, e di controllare la relazione tra percezioni interne ed esterne, fino a coglierne senza sforzo la corrispondenza.

In questa prospettiva, tale pratica appare come un esercizio all'esperienza di una coscienza duplice, che permette all'attore di verificare il lavoro su se stesso e il proprio "materiale" sperimentando anche la commozione da suscitare nello spettatore; tale verifica non è ovviamente rivolta a controllare la qualità della riproduzione di gesti, toni ed espressioni preventivamente codificati, ma all'efficacia delle scelte individuali. In altre parole, gli attori devono prima apprendere a individuare e registrare quali segni di una passione hanno un

aA

l'intento di semplificare eccessivamente le espressioni delle passioni, evidente in questo *résumé*. «GIOIA è espressa da muscoli tesi – e un sorriso nell'espressione del volto. IRA, da muscoli tesi – e cipiglio nell'espressione del volto. COMPASSIONE, da muscoli tesi – e tristezza nello nell'espressione del volto. ODIO, da muscoli tesi – e avversione nell'espressione del volto. STUPORE, da muscoli tesi – e una terribile apprensione nell'espressione del volto. AMORE, da muscoli tesi – e un rispettoso attaccamento nell'espressione del volto. DOLORE, né dai muscoli tesi, né dall'espressione del volto tesa – ma entrambi languidi. PAURA, da muscoli e espressione del volto entrambi languidi. DISPREZZO, da muscoli languidi e trascurati – con un sorriso nell'espressione del volto, per esprimerne la specie leggera, o il cipiglio nell'espressione del volto, per quella seria. GELOSIA, da muscoli tesi ed espressione del volto pensosa; o espressione del volto tesa, e muscoli languidi, scambievolmente» (A. Hill, *An Essay* cit., p. 401).

effetto commovente, osservando se stessi da spettatori; poi, a distinguere tra la loro emozione di spettatori e l'emozione che provano nell'espressione di sintomi individuati.

Se questo processo si conclude nell'acquisizione della sensibilità, allora il termine deve essere inteso in senso strettamente tecnico, come una disposizione acquisita a sintonizzare e sincronizzare l'esperienza personale degli stati emozionali con l'espressione adeguata a ottenere l'effetto voluto; e questo non è quanto ricaviamo dall'argomentazione emozionalista, dove la sensibilità, oltre che innata e non acquisibile, non è intesa come una qualità prettamente artistica, ma una dote che interessa la personale dimensione psicologica – se non addirittura morale – dell'attore.²³

Sorge quindi il dubbio se effettivamente un attore potesse trarre indicazioni utili per la sua professione dal *Comédien* e dai suoi adattamenti più o meno fedeli; anche se sia John Hill sia Michel Sticotti indirizzavano le loro opere a chi calcava la scena, è molto più probabile che gli appassionati di teatro potessero beneficiarne alla lettura, dal momento che tali trattati potevano fungere da guida a un approccio consapevole e critico di un fenomeno che, pur avviandosi alla piena legittimazione sociale, non si confrontava con parametri di un gusto consolidato. In effetti, scorrendone i testi, poco vi si può trovare al di là di indicazioni molto generali circa i requisiti fisici e intellettuali (o morali, dato che non si fa differenza) dell'attore e, nel complesso, l'argomentazione s'impenna sulla discussione di celebrate interpretazioni dai repertori francese e inglese e, talvolta, di rese diverse di una stessa parte. Non ci sono accenni a specifici esercizi su voce, gesto o movimento, e tutto l'interesse è rivolto all'esame degli elementi da sottolineare o sfumare in particolari scene, allo scopo di ottemperare al dettato del drammaturgo o, magari, di emendarne la scrittura, quando è giudicata carente o improntata a uno stile superato. La sensazione, insomma,

aA

137

23. La seconda parte del *Comédien* si apre con due capitoli rispettivamente intitolati «La gaieté est absolument nécessaire aux Comédiens, dont l'emploi est de nous faire rire» («L'allegria è assolutamente necessaria ai Comédiens che hanno il compito di farci ridere») e «Quiconque n'a point l'âme élevée représente mal un héros» («Chi non ha l'animo elevato rappresenta male un eroe»); se all'attore comico è necessario un temperamento gioviale, a quello tragico si richiede addirittura il requisito di assomigliare moralmente ai grandi personaggi che gli sono affidati.

è quella della lettura di trattati di critica teatrale, intesi a formare il gusto per la buona interpretazione attoriale diffondendone i principi tra gli attori e gli spettatori: questi ultimi ne dovrebbero ricavare i rudimenti del *connaisseur*, gli altri le basi di un'attitudine registica, se si può utilizzare tale espressione nel senso di una propedeutica allo studio accurato e complessivo dei drammi da rappresentare.

Accanto a *sentiment* e *feu*, il terzo requisito essenziale dell'attore, che non deve svolgere il suo compito affidandosi solo alle doti personali, è l'*esprit*:²⁴ se le prime due doti sono fondamentali per conferire verità e realtà al personaggio, l'intelligenza è ugualmente essenziale per realizzare l'intento del drammaturgo, che – in misura variabile e più o meno esplicita – si rivela tramite le indicazioni disseminate nel testo, che l'attore è chiamato a individuare e rispettare. Questo requisito, che precede gli altri nell'articolazione dei tre trattati, spinge a ipotizzare che le argomentazioni siano sottese da un intento aggiuntivo, ovvero sottolineare il valore intellettuale di una professione che solo in tempi recenti – e, si è visto, non in base a un consenso unanime²⁵ – stava uscendo dal limbo della marginalizzazione sociale.

Lasciando da parte il *feu*, che secondo gli emozionalisti è una disposizione organica, *esprit* e *sentiment*, rispettivamente le capacità intellettuali e le qualità morali-caratteriali, aprono alla professione di attore uno spazio nel consesso sociale, benché in un ambito affatto peculiare. Parola chiave della

aA

24. Cfr. C. Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 234-236. Il termine utilizzato nel *Comédien* diventa «understanding» in *The Actor* e ritorna in francese come «intelligence» nel *Garrick*.

25. Sticotti, nell'introduzione al suo lavoro, coglie l'occasione di scagliarsi contro Rousseau, peraltro da posizioni decisamente conservatrici, unificando nella medesima sentenza di condanna tutta l'opera del filosofo ginevrino: «Un *homme d'esprit* ha avilito l'istinto delle Arti e delle Scienze in un Discorso tanto ben scritto quanto ridicolmente pensato. Ha avilito l'istinto dell'ineguaglianza in un Libro, che predica lo spirito di rivolta agli uomini più spregevoli. Ha avilito l'istinto della virtù in un romanzo, dove per la prima volta si è visto che un'onesta fanciulla, per forza di saggezza, può oltraggiare il suo amante. Ha avilito l'istinto più sacro in un Trattato di educazione, dove non vuole che l'uomo conosca un Essere Supremo prima dell'età di diciotto anni. Infine, ha avilito l'istinto del piacere in una Lettera contro gli Spettacoli; dove si vede, come in tutti i suoi scritti, che in realtà ha avilito solo se stesso. *Attaccare i Comédiens per il loro costumi*, dice M. Diderot, è essere contro tutti gli Stati; *attaccare gli Spettacoli per il loro abuso*, è ergersi contro ogni genere d'istruzione pubblica» (Anon. [Michel Sticotti], *Garrick ou les acteurs anglois*, Paris, Costard, 1770² [1769], pp. 3-4 n). Corsivi originali.

cultura settecentesca come cifra specifica della natura umana, la sensibilità è il lasciapassare dell'attore alla dignità di cittadino, poiché cancella, insieme all'inquietante suggestione che le passioni possano manifestarsi per via d'automatismo, la conseguente deduzione che certi individui possano fare a meno dell'anima, dal momento che il corpo basta a presentare un'immagine efficace e plausibile della dimensione interiore dell'uomo. Forzando un poco il concetto, si potrebbe dire che la sensibilità è l'indice dell'anima dell'attore, in quanto pertiene all'anima umana.

3. *Il Paradoxe alla luce della fisiologia*

Nel *Paradoxe sur le comédien*, l'approccio di Diderot alla questione della sensibilità dell'attore non appariva certo in linea con l'intento di fornire la giustificazione al diritto dell'attore di avere piena cittadinanza nell'assemblea umana, cancellando il marchio che ne segnava da secoli la professione; tuttavia, il suo discorso non si fonda su considerazioni simili a quelle di Rousseau, ma prende le mosse dall'analisi dei motivi che ne hanno determinato l'emarginazione sociale:

Che cosa li spinge a calzare il socco o il coturno? La mancanza di educazione, la miseria e il libertinaggio. Il teatro è un ripiego, mai una scelta. Nessuno è mai diventato attore per il piacere della virtù, per il desiderio di essere utile alla società e di servire il proprio paese o la propria famiglia, per qualcuno degli onesti motivi che potrebbero spingere uno spirito retto, un cuore generoso, un animo sensibile verso una professione così bella.²⁶

Configurandosi come un'attività non inserita nel tessuto sociale, priva di un percorso che si dispiega per fasi successive dall'apprendistato all'esercizio riconosciuto, senza legittimazione della sua utilità per la collettività, la professione di attore è stata per tradizione il rifugio di chi non poteva approfittare di opportunità migliori; Diderot si premura però di sottolineare, all'inizio delle sue osservazioni, che la constatazione della situazione non vuole essere una conferma dei pregiudizi contro la scena, ma l'indicazione della loro origine. In realtà, se – come le altre professioni – quella atto-

26. D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, a cura di P. Rossi, Milano, Abscondita, 2002, p. 53.

riale fosse stata dotata di un suo sistema educativo, in grado di trasmettere, insieme a principi intellettuali e morali, la consapevolezza della funzione sociale del teatro, chi l'avesse abbracciata ne avrebbe ottenuto eguali vantaggi, e la coscienza del proprio ruolo come cittadino.

La suscettibilità degli attori ad assumere qualsiasi carattere venga loro affidato, per Diderot, ne rivela la mancanza di un carattere individuale, la cui formazione è favorita dall'educazione e dall'integrazione nella società; in assenza di ciò, non può costituire motivo di sorpresa il fatto che chi appare sulla scena è solitamente privo della cognizione del valore sociale della propria attività, come dimostra – secondo il filosofo – l'invidia per il successo dei colleghi, connotato comune che non avrebbe ragione di manifestarsi se gli attori valutassero il proprio lavoro in termini di utilità pubblica, dal momento che tutta la società dovrebbe avere beneficio dalle rappresentazioni teatrali.

Tali osservazioni hanno naturalmente alla loro base i progetti per una riforma del teatro che Diderot aveva esposto negli anni precedenti alla stesura del *Paradoxe*, dove – sebbene venga espresso l'auspicio di poter ammirare, in un futuro prossimo, l'esibizione di attori che manifestino le qualità del perfetto *citoyen* insieme al loro talento professionale – l'argomentazione si limita all'analisi della condizione dell'attore nello stato delle cose corrente.

La nozione attorno alla quale si sviluppa il dialogo su cui è costruito il volume è quella di *sensibilité*, che viene definita come una disposizione fisica che in sé non implica connotazioni positive o negative, ma che si rivela nell'individuo come inclinazione all'eccesso comportamentale:

Sarebbe uno strano abuso verbale chiamare sensibilità questa capacità di esprimere tutte le nature, anche quelle feroci. La sensibilità, secondo l'unica accezione in cui finora è stato usato questo termine, a me sembra quella disposizione connessa alla debolezza degli organi, effetto della mobilità del diaframma, della vivacità dell'immaginazione, della delicatezza dei nervi, che induce a compatire, a fremere, ad ammirare, a temere, a turbarsi, a piangere, a svenire, a soccorrere, a fuggire, a gridare, a perdere la ragione, a esagerare, a disprezzare, a respingere, a non avere alcuna idea precisa del vero, del buono e del bello, ad essere ingiusto, ad essere pazzo. Moltiplicate gli animi sensibili e moltiplicherete-

te in uguale proporzione le buone e le cattive azioni di ogni genere, gli elogi e i rimproveri eccessivi.²⁷

Più che una condizione caratteriale tipica dell'attore, la sensibilità è uno stato di smodata reazione agli stimoli ambientali, che dovrebbe magari essere valutato dal drammaturgo in relazione agli spettatori, al fine di evitare di sovraccaricarli di emozioni che non sono in grado di sostenere. Chi invece sale sulla scena, non dovrebbe esserne soggetto, in quanto la sensibilità non può che essere di ostacolo all'espressione:

Essere sensibile è una cosa, ma sentire è un'altra. La prima è una questione d'animo, la seconda d'intelligenza. Si può sentire intensamente e non sapere esprimere; ci si può esprimere, da soli, in società, all'angolo del focolare, leggendo, recitando per pochi ascoltatori, senza saper esprimere nulla di valido a teatro; a teatro, con ciò che chiamiamo sensibilità, animo, passione, si può recitare bene una o due tirate, ma si fallisce in tutto il resto; abbracciare l'intera estensione di un grande ruolo, combinarvi i chiaroscuri, i toni dolci e quelli lievi, apparire coerente sia nei momenti tranquilli che in quelli agitati, essere versatile nei dettagli, armonioso e unitario nell'insieme, e formarsi un sistema di declamazione saldo, capace addirittura di riscattare le bizzarrie del poeta: tutto ciò è l'opera di una mente fredda, di un'intelligenza profonda, di un gusto squisito, di un'applicazione faticosa, di una lunga esperienza e di una tecnica di memoria poco comune. La regola *qualis ab incoepto processerit et sibi constet*, che per il poeta è molto rigorosa, per l'attore lo è addirittura nelle minuzie; chi esce della quinte senza aver chiaro il modo di recitare e senza conoscere bene la parte, sosterrà per tutta la vita il ruolo di un debuttante; e se, dotato di intrepidezza, di sicumera e di estro, e contando sulla sua agilità di mente e sull'abitudine del mestiere, quest'uomo vi si imporrà con il suo calore e con la sua ebbrezza, voi applaudirete la sua recitazione come un esperto di pittura sorride ad uno schizzo spregiudicato dove tutto è accennato e nulla è risolto.²⁸

Limitando a poche frasi l'esposizione della sua idea di buona esecuzione attoriale – cui i suoi predecessori avevano dedicato più ampie argomentazioni – Diderot ne individua la

27. *Ivi*, p. 47.

28. *Ivi*, pp. 73-74.

causa efficiente nel *sentir*, che si compone di intelligenza, gusto e giudizio, le sole qualità che – sostenute da studio ed esercizio – possono permettere all'attore di rendere una parte secondo la complessità e la varietà delle sfumature che necessita.

La sensibilità, l'anima (*âme*), la passione (letteralmente *entrailles*, cioè «viscere») – parole chiave degli emozionalisti – diventano pressoché sinonimi per indicare un'esecuzione attoriale che coglie il suo obiettivo solo a momenti, poiché la «mobilità del diaframma», che è la base fisiologica del fenomeno, impedisce che la parte sia interpretata secondo un disegno complessivo e determina la perdita di controllo sull'espressione. Al contrario, l'esecuzione ideale si basa sul controllo completo degli impulsi viscerali, a cui contribuiscono sia l'elaborazione intellettuale della parte, sia l'esercizio e l'esperienza. La sensibilità, se non è assente in partenza, deve almeno essere tenuta a freno – e ciò può anche verificarsi come un condizionamento nel tempo, attraverso una pratica costante.

L'attenzione di Diderot al processo di creazione artistica, paragonato al metodo scientifico – come ha osservato Joseph R. Roach²⁹ – fornisce al *Paradoxe* lo spunto per estendere il discorso oltre i limiti consueti delle opere consimili: l'osservazione, la riflessione e l'esperienza sono i tre stadi successivi di un procedimento che mira alla comprensione delle leggi di natura, nel quale si giunge al passaggio conclusivo tramite il costante riferimento ai dati raccolti nella prima fase e ai modelli elaborati nella seconda. Nel caso dell'attore, l'osservazione del comportamento umano porta alla concezione di un modello ideale, che è il "materiale" su cui si esercita l'atto creativo mediante il lavoro sul corpo; la memoria e la riflessione, rispettivamente, registrano i dati ed elaborano il modello, contribuendo alla formulazione di un'ipotesi da passare alla verifica sperimentale, cioè la valutazione dell'efficacia di un'immagine rappresentativa, foggata sulla materia organica del corpo, che non è una copia né un prodotto di fantasia, benché abbia elementi di entrambi. Verificata l'efficacia, la pratica costante permette all'attore di incorporare azioni,

29. Cfr. J.R. Roach, *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*, Newark, Univ. of Delaware Press / London-Toronto, Associated UP, 1985, pp. 116-159.

gesti e vocalità e di reitararli a piacimento, senza necessità di focalizzare l'attenzione sui dettagli di meccanica motoria.

Negli anni della redazione de *Paradoxe* a partire dalla *Observations sur Garrick*, gli studi fisiologici di Diderot si erano concretizzati prima nei dialoghi del *Rêve de d'Alembert* e, successivamente, sarebbero stati sottoposti a un tentativo di sistematizzazione negli incompiuti *Éléments de physiologie*. In quest'opera, nella sezione dedicata alla memoria – esaminata in parallelo all'immaginazione – il *philosophe* espone la sua ipotesi della plasticità cerebrale dopo aver descritto alcuni casi di memoria inconscia, che si erano manifestati come improvvisi riversamenti di dati inconsapevolmente raccolti, senza alcuna deliberata intenzione di registrarli, nel corso di occupazioni abituali (tra cui assistere a rappresentazioni). La tesi è la seguente:

Considerate la sostanza molle del cervello come una massa di cera sensibile e viva, ma suscettibile di ogni sorta di forme, che non perde alcuna di quelle che ha ricevuto e ne riceve incessantemente di nuove che conserva.

Bene, ecco il libro, ma dov'è il lettore? Il lettore? è il libro stesso, perché questo libro è senziente, vivente e parlante, cioè comunicante o tramite suoni o tramite segni distintivi l'ordine delle sue sensazioni.

E come legge se stesso? Sentendo ciò che è e manifestandolo tramite suoni.³⁰

La memoria ha sede nel cervello ed è il fondamento della coscienza, dal momento che ordina le sensazioni esterne e interne e permette l'azione, in conformità con il pensiero e la deliberazione; tuttavia, essa raccoglie i dati dell'esperienza non solo su base volontaria, proprio come il corpo umano non agisce solo in base ad azioni motorie volontarie, per cui anche i muscoli soggetti al controllo cosciente entrano in azione frequentemente senza la necessità dell'impulso della volontà. La reiterazione delle azioni si trasforma quindi in abitudine, e le azioni divenute abituali possono essere eseguite senza fare ricorso al controllo cosciente, se non al loro avvio, poiché i loro processi motori sono stati registrati nella memoria inconscia.³¹ La trattazione ha occasione di accen-

30. D. Diderot, *Éléments de physiologie*, in *OC*, vol. IX, p. 368.

31. «Abitudini di movimenti che si concatenano tramite atti reiterati, o sensazioni

nare, a mo' di esempio, alla manifestazione del fenomeno nel caso dell'attore:

L'abitudine fissa l'ordine delle sensazioni e l'ordine delle azioni. Si comanda agli organi con l'abitudine.

Se con gli stessi atti reiterati avete acquisito la facilità di eseguirli, ne avrete l'abitudine. Così un primo atto dispone a un secondo, un secondo a un terzo, perché si vuole fare facilmente quello che si fa; ciò s'intende per la mente e per il corpo. [...]

L'attore ha assunto l'abitudine di comandare ai suoi occhi, alle sue labbra, al suo volto; poiché è un'abitudine, non è dunque un sentimento improvviso della cosa che dice, è l'effetto di un lungo studio.³²

In riferimento alla questione sviluppata nel *Paradoxe*, l'uso del termine *abitudine* avrebbe presumibilmente sollevato più obiezioni di quante ne sorsero al momento della sua pubblicazione postuma nel 1830, giacché avrebbe potuto essere inteso come la base funzionale dell'automatismo dell'espressione attoriale, una conferma della sua inquietante natura meccanica. In realtà, la ricognizione dell'importanza che riveste l'aspetto fisiologico nel lavoro dell'attore può essere considerato un argomento aggiuntivo in favore della sua qualità creativa, poiché permette, in parallelo con le altre arti, di definire precisamente sia il materiale su cui si opera, sia il processo di elaborazione.

Piuttosto che ricorrere a concetti indeterminati come *feu* o *sensibilité*, che originano da tentativi di descrivere la causa di un effetto nei termini di doti innate, come se l'effetto fosse provocato dalla coincidenza di circostanze favorevoli, Diderot considera la performance attoriale come il risultato di un processo, sostenendo che la sua manifestazione sulla scena attinge il suo obiettivo, cioè viene percepita come naturale e commovente, soltanto se il processo stesso è consapevolmente e deliberatamente controllato in ogni sua fase.

Una simile forma di controllo non implica però che l'espressione sia fredda imitazione o contraffazione meccanica, ma è piuttosto l'unica garanzia che il processo, parten-

reiterate in organi sensibili e vivi. Così prodotto tale movimento in un organo, segue tale sensazione e tale serie di altri movimenti in quest'organo o in altri e tale serie di sensazioni» (*ivi*, p. 370).

32. *Ivi*, pp. 376-377.

do dall'osservazione del comportamento e componendone gli aspetti significativi in un modello ideale, giunga alla sua conclusione regolando costantemente la pratica sul corpo, finché il modello non assume, per così dire, una vita autonoma – disanimata, forse, ma non disincarnata: le serie di azioni provate e reiterate si consolidano in un carattere, il cui comportamento sulla scena si struttura su abitudini deliberatamente acquisite tramite una sorta di autocondizionamento. L'attore incarna il personaggio non in termini di possessione diffusa ed estemporanea, ma gradualmente nel tempo, muscolo dopo muscolo, nervo dopo nervo, finché differenti sequenze di azioni non si depositano nella memoria implicita come elementi costitutivi di una nuova personalità, dotata di una propria – quantunque non totale – autosufficienza.

L'intervento personale cosciente dell'attore è infatti essenziale, poiché le serie di azioni affidate all'abitudine non possono estendersi a una performance completamente automatica, ma ciascuna di esse richiede una supervisione costante, e deve essere corretta o ricombinata in relazione a eventuali e probabili modificazioni delle circostanze della rappresentazione. La condizione dell'attore durante la rappresentazione è quindi uno stato della coscienza in cui più serie di moduli comportamentali, fissati attraverso l'esercizio, sono attivati e controllati – da un punto di vista in un certo senso esterno – in continuo riferimento al modello individuato per la specifica occasione. Il soggetto e l'oggetto coincidono fisicamente, ma è come se agissero in base a due personalità distinte.

Alla luce degli *Éléments de physiologie*, il dialogo di Diderot sull'attore perde molta della sua coloritura di paradossale, e sorge spontanea la domanda su quale sarebbe stata la sua ricezione effettiva, se ciò che trapela dalle sue pagine fosse stato invece pienamente sviluppato in conformati con gli studi fisiologici del *philosophe*, o anche se le edizioni postume dei suoi scritti avessero sottolineato tale coincidenza di interessi nell'evoluzione del suo pensiero.

Comunque, mettendo da parte queste considerazioni, e prendendo in esame esclusivamente l'aspetto estetico e artistico del *Paradoxe*, non si può fare a meno di osservare che tutta la sua argomentazione è sostenuta da una profonda riflessione sull'essenza stessa del teatro, e sul suo carattere di arte regolata da convenzioni molto più elaborate di quelle

che lo identificano semplicemente come una serie di eventi in evoluzione in uno spazio e tempo fittizi. A differenza dei suoi immediati predecessori, Diderot si premura di sottolineare in ogni occasione che la convenzione teatrale non è soltanto l'invenzione di uno spazio e di un tempo non reali, dove il comportamento delle presenze umane mostra (o dovrebbe mostrare) tutti i segni della realtà, ma è piuttosto un contesto in cui tali presenze si trasformano in immagini che trascendono la condizione umana:

Le immagini delle passioni, a teatro, non ne sono le vere immagini, ne sono soltanto ritratti eccessivi, grandi caricature sottoposte a regole convenzionali. [...] Qual è dunque il vero talento? Quello di conoscere bene i sintomi esteriori dell'animo preso in prestito, di fare appello alle sensazioni di coloro che ci ascoltano, che ci vedono, e di ingannarli con l'imitazione di questi sintomi, con una imitazione che ingrandisce tutto nella loro mente e che diventa il loro metro di giudizio; perché è impossibile apprezzare in un altro modo quello che accade dentro di noi. E che cosa ci importa, alla fine, se essi sentono o non sentono, purché noi lo ignoriamo?

Colui che conosce meglio e rende più perfettamente questi segni esteriori, partendo dal modello ideale meglio concepito, è dunque l'attore più grande.³³

La convenzione si applica alla rappresentazione della natura umana individuale, che non è mai pedissequamente copiata ma sempre *outrée*, magnificata nei suoi tratti caratteristici, benché gli spettatori non percepiscano questa differenza, dal momento che colgono questa magnificazione convenzionale come realtà. In questo modo, l'argomentazione del *Paradoxe* nega il fondo stesso della tesi di chi sosteneva che l'espressione attoriale ha origine nella sensibilità, quando descrive la rappresentazione come una realtà trasformata: se la qualità di un'interpretazione si dovesse misurare secondo la sua aderenza alla realtà, l'identità tra lo stato emozionale esperito e lo stato emozionale rappresentato, il principio stesso della convenzione teatrale sarebbe annullato, e con esso il suo status di espressione artistica.

La ragione per cui un'elaborazione convenzionale è necessaria alla rappresentazione delle passioni è fornita attra-

33. D. Diderot, *Paradosso* cit., p. 60.

verso un semplice esempio tratto dall'esperienza quotidiana: le manifestazioni di reale sofferenza non sono mai prive di aspetti dissonanti, espressioni talvolta incongrue, che spesso ostacolano la nostra partecipazione commossa o addirittura suscitano riso, avversione o disgusto.³⁴ Inoltre, se la nostra presenza come testimoni di eventi tristi o tragici nella vita reale determina una risposta emozionale più intensa rispetto a quando li sperimentiamo attraverso una mediazione, ciò si verifica soltanto nel caso che nessun elemento discordante disturbi lo sviluppo dell'evento stesso.³⁵ Ancora, la conformità a un modello ideale, nella rappresentazione di tali eventi, assume la funzione di «distrarre dal dolore e di attenuarlo»,³⁶ creando le condizioni dell'esperienza estetica, la cui qualità di gradevolezza può essere favorita dalla percezione che i tratti distintivi della natura umana non possono mai essere affatto cancellati dall'esposizione a circostanze avverse.³⁷

Il concetto che l'attore appare provare le medesime sensazioni che intende trasmettere al pubblico, anche se esse sono dolorose, non assume la patina contraddittoria che lo avvolgeva nel ragionamento emozionalista, quando si riconosce che tali sensazioni hanno origine non da circostanze reali, ma dalle loro immagini, che sono il materiale della rappresentazione: come ha osservato Yvon Belaval, Diderot aveva espresso, già prima degli *Éléments de physiologie*, la convinzione che non fossero distinguibili per qualità le sensazioni percepite nell'assistere a eventi reali o fittizi, ma che la differenza risiedesse nel contesto ove esse erano elaborate.³⁸

La permanenza della sensazione in forma di impressione è quindi indicato da Diderot come l'effetto a medio-lungo termine dell'opera d'arte, in grado di formare, nel tempo, non solo il giudizio individuale in campo estetico, ma anche in ambito etico, depositandosi nella mente-corpo dello spettatore su base

34. *Ivi*, pp. 25-26.

35. *Ivi*, p. 22.

36. *Ivi*, p. 25.

37. *Ivi*, pp. 22-23.

38. Cfr. Y. Belaval, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, Gallimard, 1972 [1950], pp. 130 ss. («L'action de l'œuvre d'art sur la nature humaine»). Il volume, che ripercorre l'evoluzione dell'estetica diderotiana tenendo come riferimento il *Paradoxe* e la «vocation théâtrale» del filosofo, ne evidenzia l'organicità del percorso, valutando le posizioni espresse in tempi e luoghi diversi e dimostrando l'unitarietà di un pensiero che, in ogni sua fase, si nutre di spunti e studi interdisciplinari.

in larga parte inconscia. Il mezzo per giungere a tali impressioni perduranti è rivelato dalle ripetute affermazioni sulla poesia drammatica e sulle altre arti dell'imitazione, che richiedono, secondo la sua definizione, «qualcosa d'enorme, di barbaro e di selvaggio»: ³⁹ non qualcosa di inverosimile, bensì spinto al limite, con un occhio alla natura e uno alla convenzione, che possa stimolare la massima risposta emozionale: nel caso dell'attore, il gigantesco modello umano ideale.

Allo stesso tempo, la condizione stessa della rappresentazione teatrale – come è descritta negli *Entretiens sur le fils naturel* (1757) – si presta a favorire uno stato emozionale peculiare, in cui le percezioni e le sensazioni individuali sono intensificate in proporzione diretta al numero di persone che le esperiscono e le rispecchiano vicendevolmente. ⁴⁰ La rappresentazione teatrale ha perciò lo scopo principale di commuovere gli spettatori, la cui esperienza consiste di piacevoli sensazioni passeggiere che, tuttavia, si sedimentano come tracce durevoli che, successivamente, influenzeranno il giudizio estetico e morale.

Attraversando il tema della sensibilità dell'attore, la ricerca filosofica di Diderot si spinge a suggerire un'ipotesi sull'esperienza dello spettatore: come l'attore può plasmare il proprio comportamento in scena sull'immagine ideale del modello, esibendola secondo movimenti, gesti e intonazioni ormai sedimentate nel profondo del suo organismo, così gli spettatori, reiteratamente esposti alle emozioni di cui ogni comportamento è segno, sono influenzati dalle impressioni che ne derivano in termini pressoché inconsci, che pure eserciteranno un'influenza sulla loro condotta individuale. Per questo risultato, le immagini vive sulle scena devono presentarsi tramite segni che, *in natura*, sono riconosciuti come

39. L'espressione proviene dal *Discours sur la poésie dramatique* (1759?) (*OC*, vol. VII, p. 371), mentre nell'*Essai sur la peinture (pour faire suite au salon du 1765)* si legge: «Alle arti d'imitazione serve un che di selvaggio, di brutale, di sorprendente e di enorme» (*OC*, vol. X, p. 499).

40. In realtà, questo potere del numero sull'intensità dell'emozione suscitata dallo spettacolo è esteso oltre gli spettatori, e ritenuto un carattere distintivo della natura umana: «Chi non sente aumentare la sua emozione per il gran numero di persone che la dividono con lui, ha qualche vizio segreto; c'è nel suo carattere qualcosa di appartato che mi dispiace. Ma se il concorso d'un gran numero di persone doveva accrescere l'emozione dello spettatore, che influenza mai doveva avere sugli autori, sugli attori?» (D. Diderot, *Teatro e scritti sul teatro*, a cura di M. Grilli, Firenze, Sansoni, 1980, p. 114).

commoventi: sta all'osservazione e allo studio ricostruirle e, al tempo stesso, magnificarle alla dimensione richiesta dal contesto della loro presentazione.

Da queste coordinate, Diderot aveva cominciato a tracciare, già a partire dal 1757 (con la pubblicazione del *Fils naturel*), le linee guida del suo progetto di riforma del teatro, che da un lato prende in considerazione le possibilità dell'intensificazione dell'illusione scenica, dall'altro la rappresentazione di ciò che è naturale e vero. Il suo obiettivo ideale, come è noto, è la "quarta parete", la separazione assoluta tra scena e uditorio, che è proposta come la condizione ideale della ricezione.

In questa prospettiva, può essere sorprendente osservare come, negli stessi anni (precisamente nel 1758), il *philosophe* ricorda, in risposta a una lettera a M.me Riccoboni, la sua esperienza di spettatore negli anni Quaranta, quando ancora era un frequentatore abituale di teatri:

Quindici anni fa i nostri teatri erano luoghi di tumulto. Le teste più posate si scaldavano entrando, e gli uomini assennati erano più o meno coinvolti negli slanci degli entusiasti. Qui si sentiva «fate posto alle signore»; là «mani a posto, signor abate»; altrove «giù il cappello» e dappertutto «silenzio, silenzio la claque». Ci si agitava, ci si muoveva in continuazione, ci si spingeva; si perdeva il controllo. Ora io non conosco situazione più stimolante per uno scrittore. La rappresentazione cominciava con fatica, era spesso interrotta, ma appena arrivava un momento ben riuscito, succedeva un fracasso incredibile, si chiedevano bis a non finire; ci si entusiasmava dell'attore e dell'attrice. L'entusiasmo si trasmetteva dalla platea all'anfiteatro, e di lì ai palchi. Si era arrivati già eccitati, ci se n'andava completamente ebbri; chi andava a cercar donne, chi si sparpagliava qua e là; era come un temporale che andava a sciogliersi lontano ed a rumoreggiare a distanza per molto tempo dopo che s'era allontanato. Ed era un gran bel godere. Oggi, si arriva freddi, si esce freddi e non so dove si va. Questi insolenti poliziotti preposti a destra e a manca per frenarmi gli slanci dell'ammirazione, della sensibilità e della gioia, e che fanno dei nostri teatri luoghi più tranquilli e più dignitosi delle nostre chiese, mi colpiscono singolarmente.⁴¹

41. *Ivi*, pp. 320-321.

Il clima festivo che aleggiava sui teatri d'un tempo neppure lontano, rievocata in tali termini, appare al di là di ogni possibilità di essere restaurato, e con essa le dinamiche di comportamento che innescava: la riforma invocata in quegli anni (come nel secolo precedente), che avrebbe dovuto trasformare le sale in luoghi tranquilli e rispettabili, sembra essersi realizzata, e l'esperienza collettiva che vi aveva luogo mostra tratti affatto diversi. Invece di manifestarsi nell'agitazione e nell'irrequietezza festiva, la sensibilità collettiva (per via di un presumibile mutamento nella composizione e nelle aspettative del pubblico) sembra aver acquisito un'attitudine più "moderna" verso gli spettacoli, dirigendosi verso ciò che può essere compostamente (e passivamente) fruito nella sua autosufficienza rappresentativa. L'esigenza di verosimiglianza, adesso, non può che accompagnare una richiesta di illusione, e ogni componente della rappresentazione mira a questo obiettivo, evitando il ricorso alla convenzione a meno che invenzione e tecnologia non siano impossibilitate a sopperirvi.

Diderot aveva presumibilmente impostato la sua riforma sulla constatazione di questo cambiamento, alla cui base c'è l'emergere di qualcosa che potrebbe essere definito come *sensibilità per la sensibilità*, per cui si chiede alle rappresentazioni teatrali di attrarre l'uditorio con le dinamiche delle passioni e degli antagonismi drammatici, e non più di sfruttare l'eccitazione generale trasformandola in entusiasmo collettivo per quanto transitorio. La reminiscenza diderotiana del suo passato di spettatore assiduo vede l'esperienza proiettata sull'orizzonte del mondo esterno: l'evento esorbitava i limiti del teatro per riversare i suoi accalorati partecipanti nelle strade, come a diffondere l'entusiasmo all'esterno, con la turbolenza fugace e intensa di un temporale; sul finire degli anni Cinquanta, la sala sembra avere i confini presidiati, come se le emozioni stesse fossero segregate, e dovessero manifestarsi soltanto nelle forme temperate dell'applauso o dell'acclamazione: è un'esperienza principalmente intima, che lo spettatore riporta nel privato della propria casa.

Viene da chiedersi se le impressioni di esperienze così diverse, per il contesto e per le reazioni che ne conseguono possano coincidere: anche se fosse possibile stabilire la questione, il fatto rimane che Diderot sceglie di incentrare il suo progetto sulla rappresentazione e sul suo allestimento,

mirando a intensificare, per via d'illusione scenica, uno stato non ordinario della coscienza che, in precedenza, nasceva – da quel che possiamo dedurre – dalle circostanze stesse dell'evento, in una sorta di zona franca, dove lo scorrere del tempo quotidiano era momentaneamente sospeso. In ogni caso, il progetto stesso del filosofo rivela che, anche in condizioni in cui la partecipazione collettiva è accuratamente controllata e priva di eccessi, l'esperienza della rappresentazione teatrale è ritenuta in grado di influenzare il comportamento, anche se non in prospettiva immediata.

Il Settecento si configura come un punto di svolta nell'evoluzione dell'esperienza teatrale, da cui si aprirà la strada alle riflessioni d'impronta moderna che, in seguito all'avvento delle tecnologie di comunicazione di massa, ruoteranno intorno alle forme di controllo politico e sociale che tali mezzi di rappresentazione possono esercitare. La caratteristica principale di questa svolta culturale sembra risiedere nella ricognizione che è possibile un controllo "estetico" sulla società, che il gusto collettivo può essere sottoposto a un processo di formazione e trasformazione; quindi, che gusto e comportamento, a livello sia individuale che sociale, mostrano evidenti connessioni: il contributo di Diderot sembra segnalare che le impressioni successive e reiterate che si depositano nella mente-corpo dell'individuo non sono soltanto portate di elaborazioni cognitive della materia rappresentativa, ma sono anche il risultato di un'assunzione inconscia di immagini-modelli che, nonostante la loro sostanza fittizia e convenzionale, sono percepiti e trattenuti come modelli naturali e reali.

Nel *Paradoxe sur le comédien* c'è la suggestione di qualcosa che potremmo definire *paradoxe sur le spectateur*: più l'arte viene spinta alla perfezione, più viene percepita come natura; più il modello attinge qualità ideali – di qualunque ideale si tratti – più s'impone e s'imprime come reale.

6. Rappresentazione ed emozione estetica tra Oriente e Occidente

1. *Sensibilità ed emozione estetica*

Termini e temi del dibattito sulla sensibilità dell'attore, come esso emerge in Europa nel corso del Settecento, suggeriscono un approfondimento di alcuni concetti secondo la tradizione del *Nāṭyaśāstra*, dove l'esperienza dell'arte performativa, al pari di quella delle altre arti, è oggetto della dettagliata teoria psicologica che ruota intorno alla "produzione" del *rasa* come emozione peculiare dell'esperienza estetica, legata a una forma di sensibilità che la permette.

Come si è visto, il *rasa* è uno stato della coscienza particolare, distinto da altri per la sua manifestazione in forma di una "gustazione" dell'emozione rappresentata, che lo spettatore, assistendo alla performance dell'attore, percepisce e riconosce come propria nella sua forma generalizzata di *sthāyi-bhāva* (lo stato «permanente» o «duraturo»), presente nell'essere umano come memoria di passate esperienze, o come tracce latenti impresse da esistenze anteriori. Senza necessariamente aderire alla teoria delle reincarnazioni successive dell'individuo, possiamo avvicinare questa idea alla *forma mentis* occidentale moderna figurandola in termini di eredità genetica, tenendo conto che i tratti caratteristici dell'espressione emozionale sono disposizioni innate a tutti gli individui

di una specie, ancor prima che le circostanze dell'esistenza le facciano emergere all'espressione e alla coscienza. Lo stato di coscienza del *rasa*, però, non è semplice consapevolezza di uno stato emozionale personalmente esperito, ma il suo sentimento piacevole e distinto dall'emozione ordinaria.

Rispetto ad altre forme artistiche, il *nāṭya* ha il vantaggio di suscitare l'esperienza del *rasa* in ogni individuo, a prescindere dal grado di sensibilità personale: lo stato della "gustazione" è favorito dalla rappresentazione visiva e uditiva delle emozioni, e può essere sperimentato anche da chi non è in grado di coglierlo alla semplice lettura o recitazione di testi poetici.

L'esperienza dello spettatore non è disgiunta da quella dell'attore, dal momento che entrambi partecipano del *rasa* durante la rappresentazione, in quando condividono disposizioni comuni a ogni essere umano. L'attore, quando si trasforma in uno strumento di espressione artistica, non cessa ovviamente di appartenere alla propria specie, e lo svolgimento del compito affidatogli non impedisce che anch'egli sia partecipe dell'esperienza, come un semplice spettatore. Allo scopo di precisare la concezione dell'attore nella tradizione indiana, sembra quindi opportuno ripercorrerne gli aspetti salienti.

In primo luogo, il concetto di identificazione dell'attore con il personaggio, almeno come lo si intende nella tradizione occidentale, è alieno alla teoria del *nāṭya*: un episodio di *Vikramorvaśī* di Kālidāsa è affatto esplicito al riguardo, quando introduce una conversazione tra due discepoli di Bharata, i quali commentano il fallimento di una performance della ninfa Urvaśī, sottolineando che la sua incapacità di eseguire il proprio compito è stata determinata dall'identificazione della propria condizione di innamorata con la parte di innamorata che le era stata affidata.¹ L'irresistibile ma involontario ricorso all'identificazione non doveva essere certo una mancanza di poco conto, se Bharata stesso si era risolto a punirla, privandola dei poteri celesti di ninfa. Il suo errore, giudicato secondo la concezione indiana di interpretazione attoriale, non derivava però da un eccesso, ma da un difetto di sensibilità.

1. Kālidāsa, *Vikramorvaśī*, trad. di E. B. Cowell, Hertford, Austin, 1851, pp. 42-43.

All'attore si richiede infatti di presentare, di "mettere davanti" allo spettatore (è questo il significato dell'interpretazione attoriale) l'essenza di un'opera drammatica, vale a dire gli stati emozionali sui quali si sviluppa, secondo la loro espressione generalizzata, poiché il *rasa* non può essere sperimentato altrimenti. La percezione di uno stato emozionale come personale (appartenga esso all'attore o al personaggio) comporta l'insorgenza di ostacoli (*vighna*)² alla "produzione" del *rasa*: indipendente dall'intensità dell'emozione personale dell'attore, essa può verificarsi solo se l'interpretazione attinge una condizione di generalizzazione capace di suscitare negli spettatori un sentimento di consonanza con gli stati emozionali nella loro essenza di caratteristiche universali della specie umana.

A questo proposito, il *Sāhitya-Darpaṇa* di Viśvanātha – lo *Specchio della composizione*, del XIV secolo – ci offre alcune significative considerazioni sulla funzione dell'attore nella rappresentazione, e in particolare sulla sua relazione con l'esperienza del *rasa*, in un passo immediatamente seguente l'affermazione che il *rasa* non ha la sua sede nel personaggio:

TESTO

Né il locus dell'Aroma è il rappresentante istrionico dell'eroe.

49. Non è l'attore – *poveretto affamato* – il gustatore dell'Aroma – esibendo *come in effetti fa l'apparenza – ovvero eseguendo la parte* – di Rāma, o altri, semplicemente come gli è stato insegnato, o ha appreso con la pratica.

COMMENTO

a. Inoltre – *per affrontare un'ovvia obiezione* – aggiunge:

TESTO

L'attore, nella misura in cui è un uomo di gusto, si classifica tra gli spettatori.

50. Tramite il suo realizzare a se stesso – *se lo fa* – il valore della poesia – *che più probabilmente ripete con indifferenza se non con stanchezza* – anch'egli si classifica tra gli spettatori.

2. Nel mito di fondazione del *nāṭya*, *Vighna* sono i dèmoni che avevano cercato di impedire la rappresentazione delle imprese di Indra davanti agli dèi.

a. *Overo* – se, d'altra parte, attraverso la sua realizzazione del valore della poesia, egli interpreta il personaggio di Rāma come *lo sentisse proprio*, allora anch'egli – *l'attore* – è contato tra gli spettatori – *e tutto ciò che osserviamo di loro, si applica anche a lui*³.

Il *rasa* – che qui è reso con «Aroma» (*Flavour*) – non ha sede neppure nell'attore, che in realtà è uno spettatore nella misura in cui sente il significato poetico della propria interpretazione e non lo propone meccanicamente o con distacco – il che tuttavia può accadere e, secondo Viśvanātha, non comporterebbe effetti negativi sull'esperienza dello spettatore. La sensibilità può quindi essere utile all'attore per condividerla, ma essa non dà alcun risultato in termini espressivi: una buona interpretazione è frutto di istruzione e pratica, e l'*abhinaya* ha l'obiettivo di realizzare le prescrizioni relative alla combinazione dei *bhāva* attraverso le sue componenti dell'espressione, che Bharata elenca come «Gesti (*āṅgika*), Parole (*vācika*), Costumi e Trucco (*ārhāya*) e la Rappresentazione del Sattva (*sāttvika*)»⁴.

La *sāttvikābhinaya*, tra queste componenti, è quella che necessita un ulteriore approfondimento, dal momento che la denominazione di *sāttvika* appartiene anche ad alcuni *bhāva* che si aggiungono agli stati menzionati come elementi della produzione del *rasa*. Il settimo capitolo del *Nāṭyaśāstra*, nella versione di Ghosh, li descrive come segue:

Ora si potrebbe chiedere:

“Questi Stati sono chiamati Sāttvika perché gli altri Stati (Determinanti, Conseguenti e Psicologici Complementari) sono ritenuti privi di Sattva?” [In risposta] viene detto che il Sattva a questo riguardo è [qualcosa] originante nella mente. È causato dalla mente concentrata. Il Sattva si realizza mediante la concentrazione della mente. La sua natura [che

3. Viśvanātha Kaviraja, *The Mirror of Composition (Sāhitya-Darpaṇa)*, a cura di J.R. Ballantyne and Pramadā-dāsa Mitra, Banaras, Motilal Banarsi Dass, 1956 [Bibliotheca Indica, 1865], pp. 49-50.

4. *NŚ* [Ghosh], p. 103 (VI, 23). Rangacharya traduce, come di consueto, più liberamente, con: «fisica, verbale, materiale ed emozionale» (*NŚ* [Rangacharya], p. 37). L'edizione Śri Satguru le definisce, rispettivamente: «gesti degli arti», «espressione verbale», «abbellimento tramite costumi e ornamenti ecc.» e «temperamentale» (*NŚ* [Satguru], p. 72).

include] orripilazione, lacrime, perdita del colorito e simili, non può essere contraffatta da un uomo mentalmente assente. Il Sattva è richiesto in una rappresentazione per la sua imitazione della natura umana. Se la domanda è: "Esiste qualche esempio a supporto di questa opinione?", allora si può dire che nella pratica teatrale, le situazioni di felicità come anche di disgrazia dovrebbero accordarsi così puramente con il sattva che le sottende da poter apparire realistiche (*yathāsvarūpa*). Come può il dolore, che ha il pianto come base, essere rappresentato sulla scena da qualcuno che non è addolorato? Come può la felicità, che ha la gioia come base, essere rappresentata sulla scena da qualcuno che non è felice? Quindi essendo richiesto il Sattva [nell'interpretazione] in rapporto a certi Stati, questi sono chiamati Sāttvika. Questo Sattva è spiegato dal fatto che lacrime e orripilazione devono essere mostrate da persone che non sono [effettivamente] addolorate o felici.

Gli otto Stati Sāttvika sono i seguenti: Paralisi, Traspirazione, Orripilazione, Cambiamento della Voce, Tremito, Cambiamento di Colorito, Pianto e Svenimento.⁵

5. NŚ [Ghosh], pp. 145-146 (VII, 92-94.) Riportiamo per un confronto le altre versioni: NŚ [Rangacharya] (p. 51): «Perché questi Bhāva sono chiamati Sāttvika? Vuol dire che gli altri Bhāva sono interpretati senza Sattva (emozione, qualità realistica)? La risposta alla domanda sopra è affermativa. Poiché Sattva, che significa emozioni o genuinità, è la qualità della mente (lett. prodotta dalla mente). Ciò è possibile solo quando la mente è controllata. Il controllo della mente porta alla soddisfazione immediata (realizzazione). Cose come sentirsi rabbrivire, lacrime, pallore, ecc. non possono essere realizzati se la mente è turbata. L'emozione è necessaria nel Nāṭya riguardo al comportamento dei personaggi che devono essere rappresentati. I dolori e i piaceri che si verificano nel Nāṭya per sembrare naturali, devono essere emozionalmente corretti. Come può uno che non sente dispiacere gridare di dolore? Come può una persona infelice apparire gioiosa per la felicità? Quando si sente dolore o gioia e si versano lacrime o ci si sente rabbrivire, ciò si chiama emozione; e quindi il Bhāva è chiamato emozionale». NŚ [Satguru] (p. 109): «Allora gli altri Bhāva menzionati sono privi di Sattva? Perché chiami solo questi Sāttvika Bhāva?» Qui si risponde così: "In questo contesto Sattva significa originante nella mente. è causato dalla mente quando c'è concentrazione. Attraverso la concentrazione mentale il Sattva si sviluppa. La sua natura include Stambha (Paralisi), Sveda (Traspirazione), Romāñca (orripilazione), Aśra (lacrime), Vauvarṇya (perdita di colore) e altre cose. Esse non possono essere ritratte appropriatamente da una persona mentalmente assente. Quindi i Sāttvika sono richiesti nella rappresentazione in modo che la natura umana sia appropriatamente imitata e per nessun altro fine". fine. Qui l'obiettore chiede: "Esiste qualche esempio per questa cosa?" A questo riguardo rispondiamo: "Qui bisogna esaminare il Nāṭya Dharma (attività teatrale), cioè le situazioni che richiedono felicità o infelicità. Esse dovrebbero essere ritratte in maniera tale da accordarsi con il temperamento che le sottende, al fine di diventare realistiche. Ciò che è chiamato Duhkha (infelicità) ha il pianto come base. Sukham (felicità) ha il piacere come base. Il dolore come può essere rappresentato da uno che non è addolorato? Come può

Il testo sembra presentare qui un'affermazione contraddittoria, passando dall'indicazione della coincidenza, nei *sāttvika*, tra stato rappresentato e stato esperito dall'attore alla spiegazione conclusiva secondo cui la necessità di tali stati è motivata dal fatto che essi devono essere rappresentati da individui che non sono affetti dalla condizione psicofisica che li determina. Inoltre, il riferimento a stati di gioia o tristezza non aiuta a individuare il collegamento con gli stati *sāttvika*, che – com'è evidente – sono essenzialmente sintomi fisici, richiesti come ingredienti necessari all'espressione degli altri *bhāva*.

Ci sono alcuni indizi, tuttavia, che possono suggerire un'interpretazione del testo coerente: in primo luogo, si segnala che l'obiettivo degli stati *sāttvika* è che le situazioni in cui sono utilizzati «possano apparire realistiche», e il traduttore si premura di riportare tra parentesi il termine sanscrito *yathāsvarūpa*, che approssimativamente può essere reso con l'espressione “come se qualcosa fosse di tale forma (o natura)” ed è inserito in un contesto ove si specifica che la questione riguarda la pratica teatrale; poi, poche righe sopra, si indica sia il metodo e la modalità di tali espressioni: l'uno si basa sulla concentrazione mentale, l'altra è esplicitamente definita come una contraffazione, un'imitazione, non un fenomeno “reale”.

In altri termini, le emozioni personali dell'attore non sono comprese nella rappresentazione degli stati *sāttvika*, benché la loro natura di manifestazioni fisiche involontarie possa suggerire uno stato di profonda identificazione con la condizione del personaggio. Se l'attore si immedesimasse nel personaggio al punto di rendere indistinguibili le due personalità, le stesse premesse del processo che porta alla produzione del *rasa* sarebbero invalidate, perché la condizione di generalizzazione necessaria verrebbe a mancare, annullata dalla mancanza di una relazione dialettica tra chi rappresenta e chi è rappresentato. E si ripeterebbe l'errore della ninfa *Urvaśī*, che aveva cancellato la distanza tra sé e il personaggio sostituendo la propria condizione reale di innamorata alla rappresentazione dello stato d'animo generalizzato dell'innamoramento.

essere presentata la felicità da uno che non è felice? Quindi la spiegazione è che le lacrime e l'orripilazione dovrebbero essere mostrate da una persona addolorata o felice». Come si nota, le conclusioni divergono sensibilmente.

È ancora Abhinavagupta che, nel suo commento al *Rasasūtra*, ci fornisce elementi preziosi per andare più a fondo nella questione della condizione dell'attore:

Né, ancora, l'attore ha questa nozione, "Io sto riproducendo Rāma o il suo sentimento". Giacché una riproduzione, ovvero, una produzione di azioni simili (*sadyśakaraṇam*) a quelle di qualcuno la cui natura non abbiamo mai percepito, non è possibile. E se dite che il significato del termine riproduzione è produzione successiva (*paścātkaraṇam*), tale riproduzione, replichiamo noi, si estenderebbe anche alla vita ordinaria. Si può dire, magari, che l'attore non riproduce un essere particolare (*niyata*), e che ha soltanto la nozione, "Io sto solo riproducendo il dolore di un nobile personaggio (*uttama prakṛti*)". Ma allora, replichiamo noi, da che cosa viene eseguita questa riproduzione? Questo è il problema. Certo non dal dolore, dal momento che è assente dall'attore. Indubbiamente non dalle lacrime, ecc., perché queste, come già detto, sono di una natura diversa da quella del dolore. Si può replicare: bene, allora diciamo che, nell'attore, si verifica la seguente percezione: "Io sto riproducendo i conseguenti del dolore in un personaggio nobile". Ma in questo caso, ancora, noi osserviamo, quale personaggio nobile? Se dite "un personaggio nobile qualsiasi, non importa chi", allora noi replichiamo che nessun personaggio può essere richiamato alla mente senza un'idea definita (*viśiṣṭatām vinā*). Se, d'altra parte, dite che l'attore riproduce un personaggio che avrebbe pianto nel modo in cui lo fa lui, allora interviene anche la sua personalità (*svātmā*) così che la relazione riprodotto-riproduttore non esiste più. Inoltre l'attore non ha la coscienza di eseguire una riproduzione. La performance dell'attore, in realtà, ha luogo soltanto per tre cause: la sua perizia nell'arte, la sua memoria dei suoi propri determinanti, ed il consenso del suo cuore, stimolato dallo stato di generalizzazione dei sentimenti; ed in virtù di questo, egli mostra i conseguenti corrispondenti e legge il poema con le adatte intonazioni di accompagnamento (*kāku*) della voce. Di conseguenza, egli è cosciente soltanto di questo e non di riprodurre qualcuno.⁶

La capacità di riprodurre i sintomi fisici di uno stato emozionale non è conseguenza dell'identificazione con il personaggio, ma dipende dall'approccio dell'attore alla rappresentazione, che dev'essere considerato in termini di una relazione

6. AG, pp. 38-40.

tra ciò che è da riprodurre e la modalità della riproduzione, non come sostituzione di personalità. Personaggio e attore coesistono al momento della rappresentazione, e all'attore è chiesto di interagire costantemente con il personaggio, dal momento che la condizione della generalizzazione risiede in una sorta di estraneazione dalle personalità individuali, come se l'espressione universale potesse essere attinta solo attraverso la cancellazione di ciò che è specifico di entrambi. E ciò può avvenire solo se l'attore rivela l'esistenza di una relazione tra sé e il personaggio, sottraendosi all'identificazione.

Abhinavagupta, al contrario di Viśvanātha, non considera la performance attoriale solo come una questione di tecnica acquisita tramite insegnamenti e pratica, ma individua come essenziali anche la memoria dei Determinanti personali (una sorta di memoria emozionale, focalizzata più sugli stimoli che non sulle reazioni) e «il consenso del cuore», che è la medesima disposizione che lo spettatore deve assumere per godere dell'esperienza del *rasa*. Tutto ciò converge nell'esecuzione di un compito che non si limita all'esibizione di gesti, azioni e intonazioni codificate, ma richiede un più ampio coinvolgimento creativo, che deve esplicitarsi nella scelta delle soluzioni più appropriate, in rapporto alla coscienza dei propri stati emozionali e del significato poetico delle situazioni.

La tecnica attoriale non è quindi né la base di un'esecuzione meccanica di cliché appresi tramite l'esercizio, né un punto di appoggio per uno stato estemporaneo di immedesimazione con il personaggio, ma uno degli elementi che consentono la trasformazione in uno strumento per trasportare il *rasa* dall'esperienza elaborata dal poeta al pubblico. Il termine *pātra*, che significa “coppa” o, più estensivamente, “utensile per bere”, ed è usato per designare sia l'attore che il personaggio (o, forse meglio, la funzione del complesso attore-personaggio), suggerisce una mancanza di sensibilità, come sostiene Lyne Bansat-Boudon commentando Abhinavagupta, perché se anche gli attori fruissero dell'esperienza del *rasa*, che è contemplativa e non attiva, la rappresentazione stessa ne sarebbe notevolmente inficiata.⁷

7. «Qu'advierait-il, en effet, de la représentation – car le *rasa* se définit comme un enchantement – si l'acteur, à l'image du public, se laissait fasciner et immobiliser par le jeu théâtral dont il a l'entière responsabilité? C'est, conclut Abhinavagupta, le rythme même du spectacle qui en serait brisé: “Si l'acteur était assujéti à

Tuttavia, Abhinavagupta non sembra introdurre particolari distinzioni tra la sensibilità dell'attore e quella dello spettatore, che sono entrambe definite con lo stesso termine che denota la qualità peculiare alle persone dotate di sensibilità (*hṛdayasaṃvāda*, sinonimo di *sahṛdayatā*)⁸ e che Raniero Gnoli traduce con «consenso del cuore». Sorge il dubbio che, come nel caso delle divergenti accezioni di *sensibilité* nel XVIII secolo, anche in questo caso le divergenze possano essere risolte differenziando l'uso comune del termine dal suo significato in campo estetico e, in special modo, nel contesto della creazione attoriale: il che ci porterebbe a individuare una certa affinità tra la posizione espressa da Diderot e la concezione dell'attore del filosofo śivaita.

Non è di questo parere Bansat-Boudon che, quantunque ammetta l'insensibilità dell'attore al *rasa* per questioni di ordine pratico, sostiene però che il coinvolgimento richiesto per l'esecuzione della parte comporta suggerisce una condizione «loin de l'acteur absent dont le *Paradoxe sur le comédien* fait le portrait»;⁹ bisogna però osservare che gli aneddoti di Diderot sulla capacità di attori e attrici di estraniarsi temporaneamente dai loro ruoli per occuparsi di questioni personali, o per prestare attenzione a circostanze estranee alla rappresentazione, sono utilizzati più per mettere l'accento sulla loro facoltà di agire secondo un duplice livello di coscienza che non per dare prova della loro insensibilità;

l'expérience du *rasa*, il serait pénétré par des émotions réelles au moment de jouer la mort, etc., et s'ensuivrait une interruption du tempo, etc.» (L. Bansat-Boudon, *Pourquoi le théâtre? La réponse indienne*, Paris, Mille et un nuits, 2004, p. 103).

8. *Ivi*, p. 112.

9. *Ivi*, p. 153. La posizione della studiosa è sviluppata più estesamente nel precedente *Poétique* cit., pp. 147 ss. La concezione diderotiana dell'attore, come si è visto nel capitolo precedente, non può probabilmente essere compresa a pieno prescindendo dagli *Éléments de physiologie* e dalla ricognizione, evidenziata da Joseph R. Roach, di una creazione articolata su più fasi di elaborazione. L'interiorizzazione, o forse meglio la *fisicizzazione* del ruolo, permette sì un'interpretazione che ha in sé qualcosa del meccanismo inconsapevole, ma questo meccanismo è comunque scomposto in serie di azioni che devono ricorrere periodicamente ad un controllo cosciente e attento, che durante la performance è sempre necessario, dal momento che l'attore è immerso in un contesto di cui non può dirigere le condizioni esterne. Sostenere che «[p]our Diderot en effet l'interprète est une mécanique bien réglée, capable d'effectuer le travail pour lequel elle a été conçue dès qu'elle est mise en branle, c'est-à-dire dès l'entrée en scène: il n'est pas question ici de travail ni de vigilance associés à une technique, mais de cette technique seulement» (L. Bansat-Boudon, *Poétique* cit., p. 149), significa non rendere giustizia ad un pensiero assai più articolato e complesso.

e magari ricordano più l'«indifferenza» e «stanchezza» cui accenna Viśvanātha per sottolineare che la sede del *rasa* non è nell'attore.

Per Diderot, la tecnica attoriale – se vogliamo intendere con questa espressione la pratica di costruzione di una parte – non è alternativa all'elaborazione intellettuale, poiché è esercitata sul modello ideale del personaggio, ed è fondamentale per elevarlo alla sua dimensione magnificata secondo i parametri di un'immagine vivente che possa commuovere lo spettatore. Se sostituiamo la “dimensione magnificata” del modello ideale con la “generalizzazione” di Abhinavagupta (e i processi creativi alla base di entrambe hanno diversi elementi in comune), il divario tra le due concezioni non sembra affatto incolmabile. A ben vedere, se si intende sensibilità in senso di capacità di intervento creativo, Diderot attribuisce all'attore una funzione più estesa di quanto non faccia la tradizione indiana, dove l'interpretazione è un elemento di un sistema di vasi comunicanti che opera per trascinamento, e può essere messo in azione solo se il primo di essi – il senso poetico – è abbastanza colmo da riversarsi negli altri,¹⁰ mentre il *philosophe* afferma esplicitamente che «l'uomo dell'attore» è più grande dell'«uomo del poeta».¹¹

Merveilleux pantin, “meraviglioso burattino”, l'attore di Diderot sembra infatti possedere, in termini di sensibilità,

10. Raniero Gnoli, introducendo la sua traduzione di Abhinavagupta, sostiene: «Il poeta è, in effetti, paragonabile allo spettatore, perché – come ha detto Ānandavardhana, “se il poeta è pervaso dal Rasa, ecc. [...] il poema, per la sua parte, è, per così dire, l'albero. L'attività dell'attore, cioè la rappresentazione, ecc., è, per così dire, il fiore, e il gusto dello spettatore, il frutto. Perciò, tutto è pervaso dal Rasa”. Il Rasa riempie interamente di sé il poeta, ed è spontaneamente tradotto in espressione poetica, come un liquido che trabocca da un vaso – “se un recipiente non è pieno, non può traboccare” – o come una manifestazione naturale di uno stato mentale (interiezioni, esclamazioni, ecc.). In altre parole, la creazione artistica è l'espressione diretta o non convenzionale di sentimento o passione “generalizzata”, cioè affrancata da tutte le distinzioni di tempo e spazio, e perciò da tutte le relazioni individuali e gli interessi pratici mediante una forza interiore nello stesso poeta, l'intuizione creativa o artistica, *pratibhā*. Questo stato di coscienza espresso nel poema, ecc., è trasferito all'attore o al recitante, e allo spettatore. Tutti e tre – poeta, attore, e spettatore – nella contemplazione serena dell'opera d'arte, in realtà formano un solo soggetto conoscente, con-fuso dalle stesse sensazioni e dalla stessa gioia purificata» (AG, pp. XLIX-L).

11. «Amico mio, vi sono tre modelli, l'uomo della natura, l'uomo del poeta e l'uomo dell'attore. Quello della natura è meno grande di quello del poeta, e il secondo a sua volta è meno grande di quello del grande attore, che è il più esagerato di tutti» (D. Diderot, *Paradosso* cit., pp. 77-78).

qualcosa al contempo più e meno che umano: meno che umano, se limitiamo l'accezione del termine sensibilità all'uso corrente, che non trova applicazione nell'ambito della rappresentazione scenica; più che umano, se concordiamo che il suo particolare *sentir*, anche se non è coinvolto nella creazione originale, gli permette di trasmettere il significato poetico magnificandolo, come se una forza esterna, più grande di lui, ne guidasse le azioni durante la rappresentazione.

2. *Marionette, immagini e stati emozionali*

L'espressione «merveilleux pantin» è senza dubbio indicata a descrivere la percezione di una performance attoriale, dal momento che sottolinea al contempo l'espressione visibile di un'entità che si muove non di volontà propria, ma come se fosse diretta da fili invisibili, e il senso di stupore che deriva dalla consapevolezza che gli automatismi secondo cui tale entità si muove sono, in effetti, inerenti alla sua natura di essere umano.

Nell'antica Grecia, stupore e marionetta erano associati, al punto che la parola θαύμα (*tháuma*) – insieme a “meraviglia”, “stupore”, “prodigio” – indicava (solitamente al plurale) anche i burattini o le marionette. Già Platone aveva sottolineato la coincidenza e, come ricorda A.K. Coomaraswamy, l'aveva sviluppata, individuando

nelle marionette (θαυμάτια), con i loro movimenti automatici, autocinetici, un esempio tipico dello stupore (τὸ θαυμάζειν), che è la fonte o l'origine della filosofia: noi «siamo veramente i giocattoli di Dio per quel che di meglio è in noi», e così dovremmo danzare, obbedendo soltanto al controllo di quell'unico filo lassù che tiene la marionetta sospesa e non ai contrastanti e irregolari strappi con cui le cose esteriori traggono ogni individuo da una parte o dall'altra a seconda delle sue preferenze o avversioni.¹²

Un'altra espressione per indicare i burattini e le marionette, che compare in Erone di Alessandria ed Erodoto, è ἀγάλματα νευρόσπαστα (*agálmata neuróspasta*), dove il senso

12. A.K. Coomaraswamy, «*Spiritual paternity*» and the «*puppet complex*», in *The Bugbear of Literacy*, London, Dennis Dobson, 1949, pp. 97-98. Per una visione di questo concetto platonico interna alla tradizione teologica cristiana, si veda H. Urs von Balthasar, *Introduzione al dramma*, vol. I di *Teodrammatica*, Milano, Jaca Book, 1980, pp. 130-131.

del participio aggettivale composto, reso consuetamente con “mosse (o tirate) da fili”, è esplicito (*néuron*, come si intuisce, significa anche “nervo, tendine, ecc.”); il sostantivo *agálmata*, che viene tradotto generalmente con “immagini”, merita invece qualche precisazione, che ci è offerta da Karl Kerényi, il quale aveva dedicato un saggio alle differenze di significato di tre termini greci nelle traduzioni moderne sono resi comunque con “immagine”: *éikon*, *éidolon* e, appunto, *ágalma*:

Ἄγαλμα è trasparente come parola. Vorrei fermarmi a questa definizione, trasparente, sebbene questo possa dirsi di una parola solo in senso traslato. Trasparente è la parola *agalma* perché questo termine, usato per lo più per le immagini sacre, non sta a indicare presso i Greci una cosa solida e determinata, ma (anche questo detto metaforicamente) è la fonte perpetua di un evento al quale si suppone che la divinità prenda parte non meno dell'uomo. L'*agalma* ha, sì, una superficie, ed è sempre una bella superficie, ma da ciò deriva sempre anche un'altra dimensione, la dimensione dell'evento. La superficie è qui la fonte di quello che nella lingua antica si chiama ἀγάλλω, ἀγάλλομαι e da cui derivano le formazioni più tarde, come ἀγαλλίαμα e ἀγαλλίασις, in latino *exultatio*, come in Luca 1, 14: ἔσται χαρά σοι καὶ ἀγαλλίασις, *erit gaudium tibi et exultatio*. Alla base c'è sempre, verbalmente, la gioia considerata come un evento ed identificata con la cosa che la suscita.¹³

aA

163

Benché Kerényi si occupi delle *agálmata* in quanto immagini culturali, distinguendone l'esperienza da quella delle *éidola* (immagini di ombre senza sostanza vivente) e delle *éikona* (immagini storiche, “profane”, come ad esempio i ritratti), nulla impedisce che l'argomento possa essere esteso a qualsiasi invenzione artistica, a qualsiasi rappresentazione in cui attraverso la superficie si rivela qualcosa di altro sia dalla realtà terrena, sia da una parvenza immaginaria senza vita: la trasparenza è la coscienza della rappresentazione, e quindi

13. K. Kerényi, *Agalma, eikon, eidolon*, in *Scritti italiani*, Napoli, Guida, 1993, p. 95. È opportuno ricordare qui che Abhinavagupta definisce come segue l'effetto della rappresentazione teatrale sullo spettatore: «L'attore, essendo visto, stimola, allora, negli spettatori, una ri-percezione (detta anche gustare, assaggiare, *camatkāra*, gradimento, immersione, godimento, ecc.), che, tramite il consistere nella luce e nella beatitudine della nostra stessa coscienza, è ancora influenzata da vari sentimenti, ed è perciò varia. Il teatro è solo ciò che appare in questa ri-percezione» (AG, p. 100 [Ad NSI, 107b]).

della sostanza dietro la rappresentazione. Questa coscienza è accompagnata da un sentimento di gioia, che unifica l'oggetto-rappresentazione allo stato emozionale che emerge alla coscienza. Dalle testimonianze citate nel saggio, si apprende poi che l'unica traduzione possibile di *ágalma*, nei contesti in cui ricorre il termine, non solo unifica l'oggetto-rappresentazione al sentimento di gioia, ma lo riferisce alla divinità rappresentata in senso soggettivo: l'immagine è la gioia del dio, e la sua esperienza unisce umano e divino nella condivisione del sentimento.

Questa esperienza dell'immagine come *ágalma*, secondo Kerényi, acquisiva senso all'interno di una cultura in grado di diversificare la nozione stessa di immagine secondo la varietà delle sue funzioni: le tendenze iconoclastiche dei primi secoli dell'era cristiana contribuirono anche alla cancellazione di ogni possibilità di distinzione tra *ágalma* e *éidolon*, tanto che il termine «idolatria» passò a indicare, dalla lingua dei greci cristiani a quella medioevale, la religione greca antica, privilegiando questo aspetto – l'adorazione di *éidola* – su quello della sopravvivenza culturale nelle campagne e nei villaggi, da cui deriva invece «paganesimo».¹⁴

La conclusione del saggio, apparso nel 1962 negli atti di un convegno intitolato «Demitizzazione e immagine», si impernia su un interrogativo che riguarda il carattere dell'esperienza dell'*ágalma* nella modernità:

Oggi si pone un problema più generale. Un'immagine, che è anche opera d'arte, può lo stesso esser chiamata *agalma* – e in tal modo può risolversi la differenza tra immagine culturale e immagine votiva, o anche addirittura immagine profana – se per mezzo suo l'uomo è mosso alla gioia per l'Essere. «Deagmatizzazione» significherebbe allora una tendenza contraria alle immagini, che in questo senso sarebbero *agalmata*. Non sarebbe essa forse diretta contro la gioia di dio della quale abbiamo detto, ovvero, per parlare come i cristiani, contro la gioia di Dio per la Sua creazione, indipendentemente dalla questione se oggi la tendenza generale sia contro le «immagini sacre»?¹⁵

14. «È questo l'aspetto della religione greca antica che la cristianità greca ha tenuto costantemente presente, e non già il fatto che tale religione si è conservata più a lungo nelle campagne (*pagi*)» (K. Kerényi, *Agalma, eikon, eidolon* cit., p. 84).

15. *Ivi*, p. 97.

Questa domanda, in cui è difficile non intuire una tonalità retorica, fornisce più di uno spunto per riconsiderare il senso dell'opposizione cristiana all'esperienza che, tramite l'arte, congiunge la realtà trascendente alla terrena nella medesima emozione: da tale prospettiva, infatti, l'immagine ha esclusivamente due modalità di espressione, *éikon* o *éidolon*, icona o idolo. Nel primo caso, essa trae la sua legittimità dal riferimento a una realtà superiore, all'Essere, è un episodio della storia sacra; nell'altro, non ha alcun valore in quanto è soltanto una superficie visibile e tangibile, come ogni fenomeno dell'esistenza terrena, che è soltanto una manifestazione transitoria e illusoria.

L'atteggiamento da tenere di fronte ai due tipi di immagine è quindi rigidamente prescritto: l'*éikon* è oggetto di venerazione, l'*éidolon* può suscitare soltanto avversione, nella misura in cui è profana. Il fatto stesso che si ritenga necessario indicare quale sentimento debba accompagnare l'esperienza delle diverse tipologie d'immagine è significativo del contenuto morale che si vuole attribuire alla reazione emozionale dinanzi a ciò che, in definitiva, è opera di *téchne*. La creazione, nella prospettiva cristiana, è prerogativa dell'Essere, e all'essere umano pertiene soltanto riconoscere nella creazione la mano della divinità, e sfruttare la sua ricognizione come tramite per venerare la divinità nelle sue creature. Trasferire sulle creature l'investimento emozionale che spetta soltanto alla divinità è condannabile, come lo è celebrarle attraverso una rappresentazione, usurpando la prerogativa divina alla creazione.

Significativo è anche che, durante il Medioevo, una volta che le tendenze iconoclastiche si attenuarono, e le raffigurazioni artistiche si estesero anche a soggetti profani, tali immagini vennero sottoposte a un processo di moralizzazione, cioè dotate delle appropriate didascalie, per così dire, affinché una spiegazione allegorica accompagnasse e dirigesse l'emozione suscitata, indicando quale contenuto morale racchiudesse, ad esempio, l'immagine del tale esemplare d'un bestiario e, in ultima analisi, quale fosse il suo ruolo nel piano generale della creazione divina. Certo, non tutta l'arte cristiana ha condiviso questo atteggiamento, come mostrano le icone della tradizione ortodossa (più sensibile, in effetti, a influenze orientali), dove né allegoria né storia sacra segnano i confini e il contenuto dell'esperienza, ma «[v]arcati i

limiti del simbolo, ci troviamo nel territorio dell'empirico e al contempo in quello dell'*emozionale*.¹⁶

L'esperienza gioiosa dell'*ágalma* nella cultura della Grecia antica, per Kerényi, unisce l'umano e il divino nella contemplazione della creazione tramite la condivisione della medesima emozione, o potremmo anche dire del medesimo stato di coscienza; nella prospettiva cristiana, al contrario, l'esperienza mistica, come anticipazione della gioia oltremondana, consiste in una contemplazione del divino che si rivela oltre lo schermo della creazione.

Ritornando alla tradizione indiana, e con essa all'arte performativa, dove l'esperienza estetica non appare caratterizzata da tratti di trascendenza, è opportuno rivolgere alcune considerazioni alla figura del *sūtradhāra*, il supervisore delle rappresentazioni, indicato dal *Nāṭyaśāstra* come essenziale per una compagnia teatrale, per le responsabilità che riveste in tutto il processo dell'allestimento.¹⁷

Il *sūtradhāra* (reso in inglese con «director» o «stage-manager») appare in scena nel prologo ai drammi, annunciandone l'argomento e prevenendo ogni possibile malinteso sulla natura fittizia delle ciò che verrà ospitato dallo spazio scenico, di cui è incaricato anche di tracciare i confini. Come osserva A.K. Coomaraswamy – e come era facile attendersi – *sūtradhāra* è un termine che non si riferisce unicamente alla pratica teatrale, ma ha come suo primo significato «colui che tiene la squadra o il filo» per misurare le dimensioni di un edificio; quindi, l'architetto o il carpentiere,

che sono una sola cosa *in divinis*, e nella misura in cui si tratta del teatro di marionette possono essere una sola cosa nella

16. E. Manca, *Icona e scena. Teatro e arti figurative nelle avanguardie russe*, tesi inedita, Corso di laurea in Teatro e arti della scena, Univ. di Torino, a.a. 2006-2007, p. 9.

17. «Uno che è esperto nel suonare i quattro generi di strumenti musicali, che ha un'esperienza pratica varia, che è competente delle pratiche delle varie sette religiose, e di politica e della scienza della ricchezza (*arthaśāstra*) e dei modi delle cortigiane e dell'*ars amatoria*, e conosce le varie Andature e movimenti convenzionali, comprende a pieno tutti i Sentimenti e gli Stati, ed è esperto nell'allestimento di drammi, competente in tutte le arti e i mestieri, nelle parole e nelle regole della prosodia, e pratico di tutti i Śāstra, della scienza delle stelle e dei pianeti, e del funzionamento del corpo umano, e conosce l'estensione della terra, i suoi continenti, le divisioni, ei monti e le persone che li abitano, e gli usi che hanno, e i nomi dei discendenti dei lignaggi regali, e che ascolta degli atti prescritti nei Śāstra, li comprende e li mette in pratica dopo averli compresi, e dà istruzione in essi, dovrebbe essere reso insegnante e Direttore» (*NS* [Ghosh], vol. II, p. 222 [XXV, 66-71]).

pratica umana. [...] Le origini del teatro e dell'architettura sono mitiche, in quanto essi sono «imitazioni» di prototipi divini. Questo perché, come l'Artista che costruisce o il Controllore che manipola i suoi «giocattoli», come li chiama Platone), il Creatore-di-Tutto, Viśvakarmā, è il «Tenitore di ogni Filo» (*viśva-sūtra-dhṛk*), l'artista umano e il direttore di scena sono, a somiglianza e immagine di Dio, anch'essi «Tenitori di un Filo».¹⁸

La rappresentazione teatrale non deve il suo statuto di imitazione soltanto alle sue vicende, tratte da esperienze che l'essere umano riconosce come situazioni e circostanze peculiari della sua specie, ma anche – e forse soprattutto – al fatto che si modella sulla grande rappresentazione del mondo, che come essa è diretta da una mano impersonale, alla quale sono affidati i fili degli eventi che ciascun individuo, umano, animale o inanimato, incontrerà nel corso dell'esistenza.

Esserne i testimoni è adottare lo sguardo degli dèi sull'esistenza, passando temporaneamente a un altro punto di vista, cioè a un'altra forma di coscienza, in cui il sé personale abbandona i suoi limiti, i suoi interessi pratici, la sua attrazione o repulsione per ciò che lo circonda, e trascorre nella fusione con il Sé assoluto: tale forma di coscienza è autoconsistente nella sua beatitudine, tramite la quale la percezione di ogni opposizione individuale scompare. Un simile sguardo sull'esistenza, che unisce agli dèi, non è tuttavia della stessa natura dell'esperienza mistica – come sottolinea Abhinavagupta – dove il mondo fenomenico è cancellato nel completo assorbimento del soggetto nell'oggetto: la forma di coscienza peculiare all'esperienza estetica, secondo la tradizione indiana, appare sempre fondata su una dialettica costante, o quantomeno su un equilibrio, magari instabile, tra la percezione ordinaria delle cose e la ricognizione di quanto tenui siano i confini che individuano ogni fenomeno – un equilibrio che sorge e si sostiene su una condizione di piacere e stupore.

La perdita del *principium individuationis*, nell'esperienza dell'arte performativa, non deriva da un'immedesimazione dello spettatore con l'attore o con il personaggio – nient'altro che una mera sostituzione di individualità – ma la perce-

zione dell'esistenza personale come parte del tutto, che la condizione di soglia tra individualità diverse, manifestandosi nel complesso attore-personaggio, favorisce evidenziando, al di là delle singolarità caratteriali, l'universalità degli stati emozionali che fluiscono nella rappresentazione. L'immedesimazione – se così può essere definita – è con i *bhāva* che l'interpretazione attoriale offre alla "gustazione" nella modalità di *rasa*, cioè l'esperienza non ordinaria di ciò che caratterizza la dimensione umana e, così come determina lo sviluppo drammatico, dà origine e direzione a ogni evoluzione successiva delle esistenze individuali.

Resta da chiedersi, a questo punto, come questa esperienza possa essere accompagnata da una finzione educativa, quando tutto sembra essere assorbito in uno sguardo assoluto sul mondo fenomenico, affrancato da ogni considerazione relativa a esigenze e problemi pratici e, in aggiunta, vissuto nella condizione straniata di una piacevole degustazione. Abhinavagupta sostiene che le impressioni tratte dall'esperienza si depositano in forma permanente, immutabili nella loro intensità, «nel cuore» dello spettatore e danno luogo a «una sorta di intimazione esprimibile al modo ottativo», che suscita «nella mente» di chi le ha ricevute «i desideri di attingere il bene a abbandonare il male».¹⁹

Non è la profondità dell'impressione a costituire la differenza sostanziale tra questa concezione e la visione tradizionale cristiana, ma l'effetto che ne segue: ciò che è rappresentato non ha valore in quanto modello o esempio da imitare, ma come stimolo a un'esperienza delle cose che, sebbene temporanea, acquisisce una valenza conoscitiva generale, e si riflette di conseguenza sulla dimensione etica. Secondo la visione dei Padri della Chiesa, l'impressione è talmente profonda non solo da costituire, con il piacere che l'accompagna, un incentivo all'imitazione degli atti a cui si è assistito, ma da configurarsi anche come stigma permanente dell'indulgenza a pratiche idolatriche. In questo caso, la questione non sembra risiedere tanto nei contenuti che la rappresentazione trasmette, ma nella rappresentazione come esperienza di una realtà alternativa e autosufficiente che si produce in base all'attività umana.

19. AG, pp. 96-97 (*Ad NŚI*, 107b).

L'opposizione tra la concezione orientale dell'esperienza della rappresentazione (che ha non pochi punti di contatto con quella greca antica) e quella imposta dalla tradizione cristiana nella sua sfera d'influenza appare tanto netta da riflettere l'opposizione delle rispettive *Weltanschauung* come espressione di due contrastanti attitudini filosofico-religiose. Se la rappresentazione artistica acquisisce uno status di seconda creazione, secondo il pensiero indiano essa condivide il carattere illusorio della creazione che la precede, e in cui s'inscrive, essendo anch'essa *līlā*, cioè *ludus* – questa volta non di dèi ma di uomini. La consapevolezza della sua dimensione illusoria comporta la consapevolezza che ogni oggetto di percezione è la manifestazione di un altro ordine di realtà, quindi ogni fenomeno, qualunque sia la sua forma, è in relazione con esso, e non gode di una propria autosufficienza.

Nella dottrina cristiana, la relazione tra l'Essere e l'esistere è risolta nell'incarnazione della divinità in forma umana, che ne è la rappresentazione in termini sensibili e “più reali del reale”, e allo stesso tempo il modello a cui il fedele deve improntare la propria condotta nell'esistenza. Nell'immagine cultuale cristiana la divinità rivela la sua presenza al di là della materia e della forma umana, e con la sua presenza indica l'essere, l'ordine di realtà superiore a cui appartiene; l'atteggiamento con cui va avvicinata è «venerazione, commozione, adorazione, timore: e nello stesso tempo slancio di desiderio».²⁰ La sua funzione è stimolare l'individuo a un'esperienza che sfrutta i sensi e li trascende al contempo, indicando l'ordine di realtà superiore come origine e fine dell'esperienza. In più, tali immagini trovano la loro sede in contesti spaziali ove impianto complessivo o/e posizione ne favoriscono la percezione di oggetti definitivamente e assolutamente allontanati dall'esistenza ordinaria.

Durante il periodo che dall'affermazione del cristianesimo si spinge fino agli ultimi secoli del Medioevo, ogni genere di rappresentazione “legittimata” trae la propria giustificazione da questo senso di trascendenza, dalla perdita di ogni riferimento alla materia, finanche alla sua qualità di prodotto elaborato dall'inventiva umana, per costituirsi come simbo-

20. K. Kerényi, *Agalma, eikon, eidolon* cit., p. 87, dove riporta le parole del teologo cattolico Romano Guardini.

lo e mistero della realtà spirituale: l'esperienza che suscita, anche se ha una base sensoriale, al tempo stesso nega la concretezza terrena dell'oggetto, la sua natura di fenomeno. L'oggetto non appartiene alla classe delle rappresentazioni, ma ha una qualità epifanica, e lo stato della coscienza riferito alla sua percezione dovrebbe essere atteggiato alla straordinarietà dell'esperienza.

La lunga battaglia del cristianesimo nascente contro le rappresentazioni, comprese quelle di arte visiva, deve presumibilmente la sua giustificazione alla ricognizione della disposizione naturale dell'essere umano a ricavare dalle immagini un'esperienza relativa a una dimensione che non si esaurisce negli aspetti fisico e psichico, ma coinvolge una sfera che non può essere definita altrimenti che spirituale, e che tuttavia non fa riferimento all'ordine di realtà contemplato dalla dottrina come unica dimensione dello spirito. Le rappresentazioni che, esorbitando dal soggetto sacro, vennero poco a poco ad essere accolte come legittime, lo furono in virtù della loro funzione didattica, cioè del loro impiego come illustrazioni di concetti morali debitamente esplicitati: in tali casi il referente materiale dell'immagine era concettualizzato o, per così dire, de-materializzato attraverso l'allegoria.

D'altra parte, tutto ciò che poteva essere catalogato nella categoria dello spettacolo, ovvero tutto ciò che era offerto ai sensi in forma di azione, imperniandosi sull'attività del corpo, si sottraeva a tale processo di de-materializzazione: il corpo in azione è percepito infatti in relazione all'esserci, al suo essere vincolato nello spazio e nel tempo, alla condizione umana nella sua definizione essenziale. Tale percezione prescinde dalla sua origine in accadimenti reali o fittizi – e infatti Tertulliano non differenzia sostanzialmente gli spettacoli circensi dalle rappresentazioni drammatiche – e comporta una forma di partecipazione all'evento percepito che, pur condividendo le dinamiche dell'esperienza soggettiva della realtà quotidiana, i cui dati vengono raccolti ed elaborati in funzione dell'adattamento ambientale (ovvero in una condizione ove domina, anche inconsapevolmente, l'aspetto pragmatico), è determinata da circostanze contestuali specifiche e peculiari.

L'evento spettacolare ha infatti luogo in uno spazio convenzionale predisposto per l'evento stesso e per le condizioni di ricezione, per cui al tempo stesso l'evento esclude alla

sua sfera d'influenza diretta lo spettatore e si svolge in una dimensione indipendente, che traccia autonomamente le proprie coordinate, esponendosi alla percezione da una "distanza di sicurezza" che previene il personale coinvolgimento fisico dello spettatore; ciononostante, l'evento suscita una partecipazione in termini emozionali, che la patristica individua nella condivisione delle passioni sperimentate da chi esegue le azioni su cui l'evento si articola. Tale condivisione è favorita da una trasmissione da corpo a corpo di contenuti psichici inconsci, ovvero indipendenti da un'elaborazione cognitiva, ma capaci di sedimentarsi profondamente nell'intimo dell'individuo e determinare, se non la sua esperienza dell'esistenza, almeno il suo atteggiamento complessivo nei confronti di essa.

La condizione di piacere che accompagna l'esperienza dello spettacolo, e che ne contrassegna la differenza sostanziale con l'esperienza dell'esistenza quotidiana, è in fin dei conti, nell'ottica originaria cristiana, sia incentivo che marchio della pratica idolatrica, se tale termine può essere utilizzato per designare un culto tributato non a presunte divinità, ma alla creazione stessa, collettivamente contemplata con passione e desiderio. Se da una parte l'assimilabilità degli spettacoli a una pratica culturale ne motiva la condanna come manifestazione residuale dell'esistenza pagana, un ulteriore aspetto dottrinale, che raramente verrà ripreso nelle argomentazioni contro di essi successive all'epoca medioevale, concerne la natura dello sguardo sul mondo che lo spettacolo comporta, e che non può non essere giudicato come un tentativo di sostituirsi al creatore – l'unico spettatore ammesso allo spettacolo della creazione – imitandone l'atteggiamento.²¹ Il piacere stesso che ne deriva, di conseguenza, non può non essere considerato una condizione peccaminosa, ingannevolmente suscitata tramite i sensi dall'azione delle potenze maligne.

aA

171

21. «Orbene, quella che negli uomini è una colpevole usurpazione o una patetica finzione (giacché si è visto quanto precaria e illusoria sia la presunta sovranità di cui lo spettatore gode), in Dio è invece piena e perfetta realtà: Lui solo è il vero spettatore-giudice, e questo cambia radicalmente la posizione dell'uomo, il quale non può a sua volta usurpare il rango di spettatore, ma resta sempre attore della parte che gli è assegnata sotto lo sguardo giudicante di Dio» (L. Lugaresi, *Il teatro di Dio* cit., p. 413). La citazione si riferisce in particolare alla dottrina del *De Spectaculis* di Tertulliano.

In questa prospettiva, è l'esperienza stessa dello spettacolo, a prescindere dai contenuti specifici dell'evento, che costituisce una condizione antitetica all'esistenza cristiana, condannabile a prescindere dagli effetti che essa implica in termini comportamentali, poiché è l'accesso a uno stato della coscienza proibito, a una modalità del sentire che, per il suo stesso gioire della creazione in sé, ne nega la funzione salvifica e le assegna valore e senso autonomi, senza il coinvolgimento di una realtà trascendente. Di conseguenza, le vicissitudini che avevano contraddistinto, fino all'VIII secolo, l'ammissione delle immagini culturali come elemento legittimo dell'esperienza religiosa, non potevano che essere amplificate dall'oggettiva difficoltà di accogliere in seno alle pratiche ammesse un'esperienza che giungeva a minare le basi stesse della dottrina.

La restrizione dei soggetti rappresentabili ai contenuti delle sacre scritture, ad apologhi allegorici esplicativi della dottrina o a episodi esemplari dalle vite dei santi fu, come si è visto, in epoca tardo-medioevale, l'espedito per reintrodurre le rappresentazioni drammatiche nelle pratiche dell'esistenza cristiana con il pretesto della finalità didattica, con l'obiettivo di delimitare rigorosamente l'esperienza entro i confini stabiliti da un atteggiamento prescritto, e di giustificarne il contenuto emozionale all'interno della pratica culturale. Il risultato effettivo, tuttavia, fu quello di riaprire lo spazio alle rappresentazioni profane e, contemporaneamente, al dibattito sulla loro liceità che, con l'affermarsi della società borghese, giunse alle soglie della modernità consolidando le posizioni favorevoli alla finalità educativa del mezzo.

Il diffondersi di un'attitudine dinanzi alle rappresentazioni improntata a una *forma mentis* più secolare, e l'imporsi dell'organizzazione sociale capitalistica con la prima rivoluzione industriale, con la sua rigorosa divisione dell'esistenza tra tempo del lavoro e tempo libero, pongono le basi per l'accesso delle attività di spettacolo alla dimensione sociale, nella categoria di ciò che più avanti verrà definito "intrattenimento"; in un primo momento, però, il fine prevarrà sul mezzo e, specialmente nel caso dello spettacolo drammatico, l'obiettivo dell'educazione verrà considerato essenziale come giustificazione della sua *raison d'être*, sfruttando le qualità d'attrazione dell'esperienza per trasmettere precetti e norme

comportamentali, secondo una forma aggiornata dell'oraziano *miscere utile dulci*.

Con l'ingresso nella modernità, la categoria dell'"intrattenimento" vedrà prevalere il mezzo sul fine, accogliendo al suo interno ciò che suscita un'esperienza di "evasione" – e che all'origine era effettivamente sperimentata come un'evasione da un'esistenza chiusa nelle barriere rigide dei tempi lavorativi – differenziandosi, almeno normativamente, dall'esperienza estetica in senso stretto, alla quale viene assegnata una qualità conoscitiva, in opposizione al carattere essenzialmente giocoso dell'intrattenimento. L'evoluzione storico-culturale in Occidente, che si è diretta verso la sottrazione dell'esperienza estetica (in senso lato) dall'orizzonte religioso, se da una parte l'ha affrancata da visioni dottrinali, dall'altra non si può dire abbia contribuito ad approfondirne la natura o, meglio, ha ridotto a una questione culturale, in tutte le possibili gradazioni di giudizio qualitativo, un fenomeno che risponde a esigenze naturali dell'essere umano come animale sociale, essendo una forma di interazione con l'ambiente.

7. Natura e immaginazione

1. *Imitazione e convenzione nella dimensione estetica*

aA

Il dibattito settecentesco sull'attore può essere considerato un punto di svolta nell'approccio moderno al teatro e alle arti performative, il cui processo di legittimazione sociale sarebbe giunto a compimento con l'inizio del secolo successivo, quando le controversie sulla moralità delle rappresentazioni si placarono gradualmente, mentre cresceva l'attenzione per lo spettacolo come fenomeno degno di valutazione estetica. In Francia, dove le discussioni, in merito a questioni sia etiche che artistiche, erano state più accese che altrove, la stagione rivoluzionaria ne comportò la definitiva risoluzione, individuando le possibilità della scena come strumento di propaganda e garantendo finalmente agli attori la piena dignità sociale di cittadini. Al contempo, l'interesse per l'ulteriore intervento creativo risultante dalla performance attoriale – pur ancora soggetto al filtro di un giudizio improntato all'aderenza ai materiali testuali – apre il campo a studi specifici sugli elementi costitutivi del contributo dell'interpretazione scenica alla rappresentazione.

L'attenzione per l'«arte mimica» – come allora era definita – in numerosi trattati e manuali della seconda metà del Settecento, subordinava l'effetto della rappresentazione

scenica all'espressione degli stati emozionali dei personaggi: benché non vi fosse accordo su come e dove tale espressione avesse origine, si condivideva generalmente l'idea che la sua efficacia risultasse dall'immediata riconoscibilità dei suoi segni fisici da parte dello spettatore, in una parola dalla sua *naturalezza*.

L'immediata riconoscibilità delle emozioni interpretate dall'attore costituiva la caratteristica peculiare dell'esperienza di una rappresentazione, il suo valore aggiunto, a paragone degli stessi stati com'erano percepiti nell'esperienza della lettura personale, o pubblica, di un'opera drammatica. Questo valore aggiunto, che nella polemica antiteatrale cristiana era, al contrario, un disvalore, era ritenuto lo strumento più potente di cui la scena era dotata per esercitare la sua funzione educativa ed edificante, direttamente dipendente dall'esperienza empatica vissuta dallo spettatore attraverso la proiezione della propria personalità in quella del personaggio e la condivisione delle situazioni rappresentate.

Mentre, secondo la concezione antiteatrale cristiana l'empatia, suscitata dalla visione e dall'audizione, era il mezzo del contagio delle passioni, che lo spettatore sperimentava in forma di realtà sia "virtuale" che "aumentata", la posizione di chi sosteneva la funzione educativa della scena presupponeva che il pubblico non fosse assimilabile a una massa passiva in balia delle proprie percezioni, ma un'assemblea di soggetti che, pur condividendo le passioni dei personaggi, fosse perfettamente consapevole delle motivazioni che le sottendevano, e per questo capace di apprendere sia le cause sia le conseguenze dei comportamenti che si manifestavano nello svolgimento drammatico. La questione inizia ad essere affrontata rivolgendo l'attenzione al peculiare stato di coscienza sperimentato nella condizione di spettatore, che perde i suoi caratteri di patologia contagiosa per cui, come in una sorta di follia, le percezioni sensoriali sopraffanno le facoltà razionali; tra il tardo Settecento e l'inizio dell'Ottocento, tale condizione assume una classificazione intermedia tra l'esperienza ordinaria delle cose e l'assoggettamento incondizionato all'illusione rappresentativa.

Come aveva sottolineato Du Bos, l'illusione teatrale non giunge mai a un tale grado di completezza da cancellare nello spettatore la consapevolezza del contesto in cui la rappresentazione ha luogo, e l'artificio comunque trapela svelando

la finzione. In termini aristotelici, è appunto questo il motivo per cui ogni rappresentazione artistica è fonte di piacere e istruzione, conseguenze entrambe della comparazione tra l'oggetto imitato e la sua imitazione; sul finire del XVIII secolo, è la condizione peculiare di un'esperienza che è venuta ad assumere la qualificazione di «estetica», secondo il termine che Alexander Gottlieb Baumgarten aveva tratto dal greco, fondando un nuovo ramo di studi filosofici. Tuttavia, a differenza delle altre arti – se vogliamo seguire i parametri della definizione aristotelica – l'arte performativa ha la paradossale caratteristica della coincidenza tra il principale strumento di imitazione e l'oggetto dell'imitazione, poiché l'azione imitata è, come la sua imitazione, identificata dalle relazioni nello spazio e nel tempo tra un corpo e l'ambiente circostante. È un caso in cui la possibilità di comparare l'oggetto con la sua imitazione non sta nella ricognizione di corrispondenze tra la sostanza dell'oggetto e la sostanza dell'imitazione, ma può essere impedita o elusa dalla sovrapposizione tra la forma espressiva e l'oggetto dell'espressione.

D'altra parte, chi, a partire da Rémond de Sainte-Albine, aveva adottato la concezione emozionalista, sosteneva che il fine dell'interpretazione attoriale fosse al contempo la verità e la naturalezza, che potevano essere percepite come tali solo se erano entrambe espressioni di uno stato emozionale reale, sperimentato personalmente dall'attore durante la sua performance. Ora, giacché lo spettatore (come il semplice testimone di un accadimento nella vita quotidiana) può valutarne la verità e la naturalezza solo tramite i sintomi percepiti per via visiva e uditiva, era necessario introdurre alcuni fattori discriminanti per spiegare l'affinità dei processi: l'autore del *Comédien*, come si è visto, enfatizzava particolarmente l'importanza del *feu* dell'attore, quella sorta di calore interno che, minimizzando il tempo che trascorre tra l'impressione interiore di un'emozione e la sua espressione esteriore, fornisce all'interpretazione il grado di verosimiglianza adeguato.

Lessing, il quale aveva riservato molta attenzione al dibattito sulla sensibilità dell'attore, traducendo in tedesco *L'Art du Théâtre* di François Riccoboni e progettandone una del *Comédien*, non era giunto a schierarsi decisamente su uno dei due versanti, ma aveva segnalato quali, a suo parere, erano i limiti di entrambe le impostazioni, individuati per esperienza diretta nella sua pratica teatrale. Nella *Hambur-*

gische Dramaturgie, la questione è trattata da un punto di vista squisitamente pragmatico, quando si tratta di valutare l'opportunità dell'impiego di attori che, quantunque non dotati di particolare sensibilità, rivelano comunque una marcata predisposizione a esprimere con chiarezza le emozioni e le passioni del personaggio, sfruttando le proprie doti mimetiche per riprodurre modelli d'interpretazione preesistenti ed evitando in tal modo di fare ricorso alla propria carente sensibilità. Secondo il *Dramaturg*, la possibilità di un loro proficuo impiego è addirittura superiore a quella degli attori "emozionali", perché non solo la loro gamma espressiva si estende potenzialmente a un numero di ruoli maggiore, ma le loro esecuzioni hanno anche il pregio di essere suscettibili a un'evoluzione nel tempo:

Dopo essersi per molto tempo limitato a una pura e semplice imitazione, egli avrà alla fine raccolto e assimilato una serie di regole in base alle quali comincerà a recitare più liberamente, ed osservandole (secondo il principio per cui le modificazioni dell'anima, quando hanno come conseguenza delle modificazioni nel fisico, vengono a loro volta determinate da queste) giunge a conquistare una forma di sensibilità che non può avere, s'intende, la consistenza e il calore di quella che si radica direttamente nello spirito, ma nel momento della rappresentazione ha sufficiente energia per produrre qualcuno degli involontari movimenti del corpo, che sono quasi gli unici segni esteriori dai quali noi ci sentiamo autorizzati a individuare con sicurezza una commozione interiore.¹

La "copia" di modelli, tratti dalla vita reale o dalla scena, è considerata un esercizio efficace per acquisire la duttilità necessari a produrre i sintomi fisici che possono essere riconosciuti come segni dell'emozione: gli «involontari movimenti del corpo» (nell'originale «nicht freiwilligen Veränderungen des Körpers») o quelle modificazioni fisiche che assumono la qualità di segni comunicativi in base alla spontaneità e alla naturalezza della loro manifestazione, così come accade nella vita reale.

Senza approfondire qui la posizione di Lessing in merito, giacché non sono disponibili ulteriori elementi per stabilire

1. G.E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, introduzione, versione e note di P. Chiarini, Roma, Bulzoni, 1975, p. 22 (III, 8 maggio 1767).

se se egli considerasse il riconoscimento delle emozioni altrui in termini di una reazione fisica immediata, o se ritenesse che fosse in ogni caso necessario un processo di elaborazione cognitiva, va segnalato che, nei termini in cui esprime la questione, il *Dramaturg* sembra schierarsi tra coloro che sostenevano la coincidenza tra il sentimento interiore e l'appropriatezza dell'espressione delle emozioni, ma le sue parole sugli attori di «pura e semplice imitazione» suggeriscono che il processo dal sentimento all'espressione abbia la possibilità di essere invertito, cioè che l'imitazione di modelli espressivi *naturali* può realizzare, nel lungo termine, una condizione di coincidenza tra interiorità ed esteriorità.

Ciò giustificava le sue perplessità intorno all'opera di Rémond de Sainte-Albine che, dal canto suo, aveva dedicato alcuni capitoli alla questione della naturalezza e della verità di un'interpretazione attoriale, risolvendola attraverso la distinzione dei due concetti: mentre la verità dell'azione scenica è un requisito essenziale alla rappresentazione, la naturalezza («l'imitazione esatta della natura comune»)² può (e deve) essere suscettibile di deroghe quando l'opera drammatica non la stabilisce come una condizione necessaria, in particolare nei casi in cui i personaggi richiedono di essere ritratti in termini di caricatura. Il che, in un certo senso, minava la sua concezione fondamentale della corrispondenza di sentimenti tra attore e personaggio, presupponendo la possibilità per l'attore di provare emozioni deliberatamente "deformate".

Gli ultimi decenni del Settecento sono contrassegnati dalla ricerca di una sintesi tra verità e bellezza, tra naturalezza ed efficacia dell'espressione artistica – dall'intento di sviscerare le relazioni che intercorrono tra arte e natura: la fisiologia e la fisiognomica (come si era sviluppata con Lavater e Lichtenberg)³ sono strumenti che potevano fornire gli

2. P. Rémonde de Sainte-Albine, *L'attore* cit., p. 344.

3. Interessante a questo proposito è la polemica che vide opporre alla fisiognomica lavateriana il concetto di «patognomica», che Lichtenberg riteneva più adeguato come descrizione di una disciplina che intendeva trarre conclusioni di tipo psicologico dall'osservazione della conformazione del volto. A suo parere, e contro Lavater, il carattere individuale non era determinato da caratteristiche fisiologiche innate, e dalla conformazione del volto era possibile riconoscere quali erano le passioni dominanti di un individuo come risultante di un processo di modificazione muscolare innescato e sostenuto dalla reiterazione di specifici at-

elementi per una tassonomia delle espressioni comuni delle emozioni, traducibile in termini scenici sotto forma di un prontuario di gesti e movimenti di cui l'attore può usufruire per improntare il proprio lavoro alla naturalezza richiesta. Lessing aveva manifestato il suo auspicio che un tale compito fosse intrapreso sistematicamente, come contributo essenziale all'arte teatrale, e Johann Jakob Engel vi si era effettivamente dedicato nei due volumi delle *Ideen zu einer Mimik* (1785-1786), dove una classificazione delle emozioni a uso dell'attore viene esposta in una serie di lettere a un ignoto corrispondente.

Il fine dichiarato di Engel era l'identificazione degli elementi naturali dell'espressione emozionale, distillandoli dalle specifiche invarianti ambientali e culturali, come base di una scienza della mimica che potesse essere di utilità al lavoro attoriale. Benché vi siano fondate ragioni per sostenere che i due volumi non possono essere considerati un vero e proprio manuale, poiché mancano indicazioni pratiche per l'espressione delle emozioni catalogate; e che la loro argomentazione risente di un approccio marcatamente riduzionista, evidente nella decomposizione di movimenti e gesti sino alla loro dimensione essenziale di linee vettoriali,⁴ è comunque evidente che le *Ideen* di Engel sono principalmente concepite come un'ipotesi di lavoro, da sviluppare necessariamente attraverso lo studio e la pratica individuali.

In base a tale ipotesi, si consiglia agli attori di impostare il processo che porta alla realizzazione scenica del personaggio a partire da un'osservazione attenta di modelli naturali di emozioni (i soggetti più consoni sono individuati tra le classi meno istruite, in quanto i loro comportamenti sono giudicati privi di affettazione), per sperimentare poi direttamente tramite l'esercizio le modificazioni fisiche che accompagnano l'espressione delle emozioni al fine di apprendere gradualmente a distillarle e purificarle dagli elementi di carattere accidentale o abitudinario. L'obiettivo del metodo è giungere a una forma di espressione universale, che deve comunque essere vagliata in funzione delle specifiche situazioni dram-

teggiamenti. Cfr. J.C. Lavater, G. C. Lichtenberg, *Lo specchio dell'anima : pro e contro la fisiognomica : un dibattito settecentesco*, a cura di G. Giurisatti, Padova, Il poligrafo, 1991.

4. Cfr. C. Vicentini, *La teoria della recitazione* cit., pp. 310 ss.

matiche, dal momento che sia i fattori socioculturali, sia le interazioni emozionali nel contesto rappresentativo suggeriscono di non spingersi a una definizione preventiva di standard espressivi immutabili.

In altri termini, la proposta di Engel è di ripensare il processo dell'interpretazione attoriale in base a chiare regole condivise e *naturali*, non certo fondate su una concezione di tipo emozionalista (la sua prima lettera è dedicata in buona parte a segnalare le critiche di Lessing a Rémond de Sainte-Albine)⁵ ma affini, per il processo che configurano, alle considerazioni di Diderot, in cui l'osservazione era individuata come il punto di partenza del lavoro dell'attore, che deve svilupparsi come un processo sperimentale di elaborazione dei dati raccolti incentrato sull'esercizio costante sul corpo. In questa prospettiva, il senso stesso del termine *naturale* si distanzia decisamente dal vago impressionismo che trapela alla lettura del *Comédien* e si avvicina, invece, all'accezione comune nell'uso scientifico del periodo, ove il termine appariva come titolo di lavori (come ad esempio *Storia naturale di...* ecc.) in cui l'osservazione e la classificazione costituivano il metodo privilegiato di approccio al fenomeno da analizzare.

Sul versante dell'esperienza dello spettatore, una simile concezione implica che la percezione dei segni naturali – cioè universali – dell'emozione sia l'obiettivo da conseguire all'interno del contesto più ampio delle circostanze e situazioni specifiche predisposte dalla tecnica drammaturgica; di conseguenza, il compito interpretativo dell'attore deve consistere nell'adattamento dell'espressione universale a condizioni peculiari, allo scopo di fornire agli spettatori l'opportunità di condividere come universali (e quindi anche propri) gli stati d'animo del personaggio – che è, in fin dei conti, l'intento dell'autore drammatico.

Tuttavia, il concorso di due processi artistici nell'evento rappresentativo imponeva una riflessione sulla qualità e il materiale delle due forme d'imitazione, in quanto il risultato definitivo deriva da un duplice processo di elaborazione, una volta che si concorda sul fatto che il contributo dell'attore non è limitato al trasferimento di doti *naturali* personali al

5. Cfr. J.J. Engel, *Idee sulla mimica*, traduzione, introduzione e note di L. Sabatano, in «Acting Archives Review», 6, 2013, pp. 352-355.

carattere rappresentato, ma – al contrario – è il frutto di una pratica costante sul corpo indirizzata da un’ipotesi costruita in condizioni iniziali mai identiche.

Wilhelm von Humboldt – che aveva avuto in gioventù, come suo fratello Alexander, Engel come precettore privato – tenta di esporre e sviluppare la questione in una lettera a Goethe dedicata alla scena tragica francese, scritta nel 1799 e pubblicata l’anno seguente come saggio in «Die Propyläen», dove l’argomento è trattato nei termini di considerazioni generali sul rapporto tra arte e natura:

Ma se vi è un punto in cui i concetti di arte e di natura siano difficili a distinguersi, è nell’arte mimica, la quale è arte di un’arte: non rappresentazione della natura, ma rappresentazione di una precedente rappresentazione artistica.

Quale mutamento subisce propriamente la natura, quando diviene un’ opera d’arte? Essa è tramutata in pensiero e riceve con ciò due proprietà: in primo luogo riceve dalla fantasia limiti che la circoscrivono, e a un tempo reciproca determinazione delle sue singole parti: dall’immensa totalità della natura è staccato un pezzo e trasformato in un tutto autonomo.

Nella natura c’è sempre di più che nell’arte, sempre qualche cosa d’infinito, ma a rappresentarci questo carattere con l’immaginazione possiamo essere indotti soltanto da un’opera d’arte, poiché questa ci mostra in una parte della natura un’immagine dell’armonia e della perfezione che essa possiede sì in realtà, ma solamente nel tutto che si sottrae alla nostra visione. L’arte non richiama mai di nuovo l’arte, ma soltanto la natura, e a nessuno verrà in mente, nella lettura di una tragedia, di pensare agli attori e non ai personaggi.

Siccome ogni arte, secondo la propria essenza, è imitazione, l’artista ha sempre un modello ch’egli rappresenta a suo modo. Ora il modello dell’attore non è precisamente la natura, ma un’opera d’arte fatta in precedenza, e anzi indipendentemente da lui: la tragedia, scritta dal poeta. La sua arte è perciò più legata di altre, e perciò la naturalezza o meno della sua azione non può esser più giudicata mediante un paragone diretto con la natura, ma indiretto, con quel che ne ha fatto il poeta. Non si deve domandare: “Agamennone, Clitennestra potrebbero eseguire questi movimenti?”, ma “Li potrebbe eseguire l’Agamennone che esprime questi sentimenti e dice queste parole?”

L’arte si rivela come arte in due modi: primo, mediante la sua idealità superiore, che trascende la realtà; secondo,

mediante tutto ciò che in essa, come fattura dell'uomo, è frutto di arbitrio e convenzione. Ora quanto più convenzionalità contiene l'opera del poeta, tanto più se ne tollera anche nell'attore, senza chiamare innaturale la sua azione scenica; anzi si esigerà da lui che sia così, perché altrimenti ne sarebbe evidentemente turbata la necessaria armonia.

Perciò i francesi, una volta che per altre ragioni trovano naturale la loro tragedia, non potranno in nessun modo pronunziare giudizio opposto. Non li possono neppure chiamare esagerati, quando a noi appaiono tali. Poiché ciò rientra nella convenzione stabilita dal poeta col consenso dello spettatore, che l'eroe è un uomo diverso dall'uomo comune e quindi ha manifestazioni più forti del suo sentimento; al che bisogna aggiungere il contributo della maggiore vivacità naturale, propria della nazione.

E a sua volta l'attore, paragonato col poeta, è allora più natura e più realtà, poiché ci fa intuire l'opera del poeta; e questo nuovo rapporto produce anche nuovi momenti nel nostro giudizio. La sola immaginazione fa le spese di ogni godimento artistico; noi non ci dilettiamo mai solamente dell'opera d'arte in se stessa, ma dell'immagine che, infiammati da quella, non tanto percepiamo, quanto vi proiettiamo noi stessi.⁶

La lettera seguiva un lungo periodo di soggiorno di von Humboldt a Parigi, dove la frequentazione degli spettacoli teatrali, assiduamente praticata con l'approccio dell'antropologo culturale, si affiancava a una vasta serie di altre attività, tra cui l'elaborazione e la divulgazione della propria teoria estetica.⁷ Secondo questa concezione, l'opera d'arte, in termini generali, è una rappresentazione della natura in forma di immagine ideale, in sé autonoma e completa, e non la riproduzione di un frammento isolato della natura: è un canale di accesso alla natura, all'esperienza del sentimento dell'infinito, che può essere umanamente avvicinato tramite l'immaginazione (*Einbildungskraft*), che sola può magnificarne i singoli oggetti e trasformarli in un qualcosa di unitario e autonomo. Il compito dell'artista, di conseguenza, consiste

6. W. von Humboldt, *La scena tragica francese contemporanea* (Lettera a Goethe del 18 agosto 1799), in *Scritti di estetica*, a cura di G. Marcovaldi, Firenze, Sansoni, 1934, pp. 252-254.

7. Cfr. K. Mueller-Vollmer, «Wilhelm von Humboldt», in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2011 Edition)*, a cura di E. N. Zalta; <http://plato.stanford.edu/archives/fall2011/entries/wilhelm-humboldt/> (ultimo accesso 08/04/2014).

nel cercare di infondere all'oggetto rappresentato la forza dell'immaginazione creativa, trasformandolo in un'*immagine*, che è il nucleo dell'esperienza estetica. Nel processo di trasformazione, è necessario che siano escogitati limiti e convenzioni in grado di rendere indipendente l'opera d'arte dal suo modello nella natura.

La rappresentazione teatrale assume il carattere di una rappresentazione di secondo grado, poiché gli attori operano su una creazione immaginativa preesistente, già allontanata dalla vita reale tramite la sua cornice convenzionale; per von Humboldt, agli attori non spetta invertire il processo, re-introducendo la natura nell'opera d'arte mediante le loro azioni fisiche, ma "rappresentare la rappresentazione", impostando la loro interpretazione sulle convenzioni che il drammaturgo ha adottato o inventato. Altrimenti, il loro apporto sarebbe quanto mai incongruo, dal momento che sovraccaricherebbero la rappresentazione con elementi di natura "grezza", non filtrata dall'arte, inefficaci ai fini dell'esperienza estetica, che è innescata dall'immaginazione, ovvero dalla percezione e cognizione dell'oggetto in quanto immagine.

aA

Gli attori devono invece dare rilievo alla creazione del drammaturgo, utilizzando il proprio corpo come un costante riferimento alla natura e alla vita reale, come a rammentare che la materia drammatica è stata distillata e raffinata in un'opera d'arte, ripetendone dal vivo il processo nei termini del linguaggio peculiare della loro arte; che – nella misura in cui è un'arte – non può che essere il risultato di una relazione dialettica con le convenzioni osservate dalle altre arti della scena e, analogamente, attinge il suo obiettivo trasformando la realtà, cioè trasferendo azioni e oggetti reali in una dimensione convenzionale, ove essi si mostrano nella loro qualità di *immagini*. La convenzione scenica – al pari di ogni altra convenzione artistica – è necessaria affinché l'esperienza dell'oggetto rappresentato acquisisca lo status di esperienza estetica, differenziandosi dall'esperienza comune tramite la coscienza dell'illusione artistica, cioè la coscienza della rappresentazione.

La posizione di von Humboldt era ovviamente coerente con gli intenti del progetto sotteso alla pubblicazione di «Die Propyläen», dove l'osservazione naturalistica era promossa come prerequisito di ogni pratica artistica elevata e consa-

pevole, intesa non come attività di riproduzione di modelli naturali, ma come elaborazione di modelli propri attraverso una conoscenza approfondita delle leggi naturali, come Goethe aveva esplicitato nell'introduzione al primo fascicolo della rivista.⁸ In riferimento specifico alla pratica teatrale, lo stesso Goethe aveva personalmente sviluppato, nella sua mansione di *Intendant* dello Hoftheater di Weimar, un sistema di pedagogia attoriale fondato su principi analoghi e riassunto nelle *Regeln für Schauspieler*.

L'obiettivo esplicito di queste regole consisteva in un'educazione dell'attore all'interiorizzazione fisica dei meccanismi che sottostanno alle soluzioni interpretative, fino al punto della loro assunzione come abitudini da osservare e ripetere nella vita quotidiana, affinché la loro applicazione sulla scena risultasse agevolata. La creazione di «seconda natura» – come il poeta l'aveva definita⁹ – cui l'attore deve dedicare il proprio impegno è, secondo Joseph R. Roach, la metà indicata sinteticamente da Diderot negli *Éléments de physiologie* e sottintesa nell'argomentazione nel *Paradoxe*.¹⁰ In effetti, in entrambi i casi il procedimento artistico e quello scientifico vendono visti svilupparsi secondo modalità analoghe in relazione alla comune dipendenza dalla facoltà immaginativa. Se tuttavia v'è un punto di disaccordo, esso riguarda l'autonomia dell'attore nella gestione dei suoi mezzi: per Diderot, il burattino e il burattinaio coincidono, mentre per Goethe vi è comunque la necessità di un intervento esterno in grado di comporre l'azione di più attori/burattini secondo un disegno omogeneo, per quanto essi non debbano limitarsi a seguire indicazioni prestabilite ma costruire personalmente tramite l'immaginazione il proprio ruolo.

Un altro punto di contatto di entrambe le riflessioni sull'arte scenica si manifesta nella concezione del valore sperimentale delle prove, in cui la pratica costante di controllare volontariamente movimenti, gesti e intonazioni è intesa come una forma di condizionamento per facilitare l'espressione che lo spettatore giudicherà naturale, sebbene sia frutto di un automatismo acquisito tramite l'esercizio.

8. Cfr. J.W. Goethe, *Introduzione ai «Propilei»*, in *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di S. Zecchi, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp. 88-102.

9. Id., *Regole per attori*, ivi, p. 163.

10. J. R. Roach, *The Player's Passion* cit., p. 167.

L'interpretazione attoriale, come ogni altra attività artistica, può conseguire il proprio obiettivo solo attraverso una piena conoscenza del materiale che adopera e degli strumenti per trasformarlo, che nel caso specifico sono rispettivamente il corpo e l'esercizio fisico, quest'ultimo diretto da una preventiva individuazione dei modelli e delle procedure da seguire. E l'obiettivo è un controllo dei mezzi fisici tale da rendere l'espressione *naturale*, ma della naturalezza paradossale che, secondo Diderot, emana dalle azioni di un «merveilleux pantin».

Alla luce di queste considerazioni, non dovrebbe apparire forzata una connessione con il saggio *Über das Marionettentheater* di Heinrich von Kleist, pubblicato appena pochi anni dopo la redazione delle *Regeln* goethiane, dove le azioni meccaniche delle marionette sono proposte come esempio di una perfezione artistica che i performer umani (in questo caso i danzatori) non possono attingere non a causa di un difetto, ma di un eccesso di coscienza.

Kleist usa il termine «grazia» (*Anmut*) – insieme con «mobilità», «simmetria», «leggerezza» – per definire le qualità di un'esecuzione che si caratterizza per la naturalezza e la spontaneità dei movimenti: la superiorità della marionetta sull'essere umano è spiegata attraverso l'immediata corrispondenza di ogni arto con un unico «centro di gravità» corporeo, che impedisce all'azione di non frammentarsi, determinando uno sviluppo armonico dell'impulso iniziale. Alla base di ciò sta il «vantaggio negativo» di cui gode la marionetta, e non l'esecutore umano: la sua impossibilità di affettazione è vista come la conseguenza dell'incapacità di agire senza un riferimento costante al suddetto unico centro gravitazionale interno, mentre il danzatore umano – offuscato dalla propria coscienza e soggetto alla legge di gravità – è costretto a dividere ogni azione in segmenti che fanno riferimento ciascuno a un fulcro specifico, con l'effetto di sottrarre ai movimenti la loro naturale fluidità e purezza.

Alcuni suggerimenti di Engel, come quello di studiare l'espressione nei soggetti umani meno condizionati dall'educazione, e di decomporre il movimento espressivo secondo linee vettoriali, sono qui portati al limite estremo, per quanto la relazione tra natura ed esperienza estetica sia ricondotta da Kleist all'interno di un'argomentazione dai contorni metafisici. Nei termini della sua riflessione, l'esperienza esteti-

ca è l'esperienza della purezza originaria, che si manifesta solo «in un corpo umano che non ha affatto coscienza o l'ha infinita, cioè nella marionetta o nel dio»,¹¹ ovvero – anche qui – in condizioni dove non si presentano tratti di individualità, e l'immagine corporea umana si misura con lo spazio e il tempo unicamente tramite il movimento. Nella teoria e nella pratica goethiane, la natura individuale è distillata attraverso un procedimento sperimentale che mira a conformare l'espressione esteriore secondo segni universali, acquisendo valore estetico in virtù della trasformazione da oggetto naturale a *immagine* – secondo la formulazione di von Humboldt – che isola l'essenza in ciascun frammento individualizzato. In entrambi i casi, l'esperienza estetica del fatto naturale differisce dall'esperienza ordinaria nella misura in cui la percezione si appunta sui suoi oggetti non come mere copie, quantunque prossime all'originale, ma alla luce delle relazioni tra la parte e il tutto, così che l'accuratezza della riproduzione passa in secondo piano, dal momento che l'immaginazione sostituisce la conoscenza analitica.

L'esperienza immaginativa ha come requisito necessario un approccio agli oggetti della percezione differente dall'attitudine ordinaria, poiché i dati dei sensi, benché siano riconosciuti come generati da un'imitazione, sono immediatamente trasferiti in un contesto ove ogni oggetto è distaccato dalla realtà ordinaria tramite la cornice della rappresentazione, entro la quale perde il senso della sua esistenza individuale nello spazio e nel tempo e acquisisce la qualità dell'universalità. Per questo motivo, la percezione immaginativa di una rappresentazione si fonda su uno stato di coscienza distinto da quello proprio della percezione ordinaria, per quanto utilizzi i medesimi canali sensoriali; o, più precisamente, è uno stato di coscienza caratterizzato dalla coesistenza della percezione ordinaria e da un atteggiamento di trasposizione volontaria degli oggetti della percezione in un contesto diverso. Questo atteggiamento può essere favorito dall'illusione rappresentativa, sempre che il concetto di "illusione" non sia inteso come creazione di una realtà sostitutiva, perché in tal caso si tratterebbe di una semplice trasposizione dell'esperienza ordinaria a un diverso complesso di oggetti, che non

11. *Ivi*, p. 37.

permetterebbe il coinvolgimento della facoltà immaginativa e, con esso, il verificarsi dell'esperienza estetica.

2. *Rappresentazione, coscienza e sentimento*

Coniando un'espressione a cui si fa spesso riferimento trattando dell'esperienza estetica (specialmente nel caso dello spettatore di teatro), Samuel T. Coleridge definiva «willing suspension of disbelief» la disposizione necessaria per avvicinarsi a un testo poetico. L'occasione gli era stata fornita dalla redazione della sua *Biographia Literaria* (1817), al momento di ripercorrere le circostanze della sua collaborazione con Wordsworth, e della natura del suo apporto alla raccolta delle *Lyrical Ballads*:

Si concordò che i miei sforzi fossero diretti a figure e personaggi soprannaturali, o almeno romantici; e però in tal modo da trasferire dalla nostra intima natura un interesse umano e un'apparenza di verità sufficienti a procurare a tali ombre dell'immaginazione quella volontaria sospensione dell'incredulità per il momento, che costituisce la fede poetica.¹²

aA

L'affermazione sembra in contrasto con le posizioni dei suoi contemporanei, quando espone l'obiettivo di conferire ai suoi personaggi fantastici e “romantici” – allontanati nello spazio e nel tempo – una dimensione umana, affinché il lettore possa credere alla loro esistenza reale, almeno «per il momento». Nelle opere dell'epoca dedicate alla scena, e in special modo all'attore, le indicazioni più frequenti sono, in ultima analisi, rivolte a evitare il rischio che la rappresentazione risulti insignificante per eccesso di banale realismo, e promuovono metodologie per favorire un senso di distacco dalla vita ordinaria, mediante la sottrazione dei tratti occasionali e incidentali a vantaggio di una “naturalzza” universale, come in Engel, o l'adozione di canoni stilistici di “straniamento”, come Goethe aveva sperimentato a Weimar con la sua compagnia.

In effetti, Coleridge non intendeva riferirsi alla scena rievocando la genesi delle *Lyrical Ballads*, e quando ha inve-

187

12. S.T. Coleridge, *Biographia Literaria, or biographical sketches on my literary life and opinions*, prepared for publication in part by the late H. N. Coleridge, completed and published by his widow, New York, American Book Exchange, 1881 [1817], pp. 441-442.

ce occasione di discutere specificamente della *res theatralis histrionica* – come la definisce – la sua descrizione è impostata in termini diversi, che danno conto della peculiarità dell'esperienza che lo spettatore ne trae; l'arte drammatica, nella sua visione, è il risultato del concorso di altre arti,

con una finalità propria, alla quale la finalità peculiare a ciascuna delle arti che la costituiscono, presa separatamente, si fa subordinata e dipendente: segnatamente, imitare la realtà – oggetti esteriori, azioni, o passioni – secondo un'apparenza di realtà. Perciò Claude [Lorrain] imita un paesaggio al tramonto, ma solo in quanto dipinto; mentre una scena di foresta non è presentata agli spettatori come un dipinto, ma come una foresta; e se, nel senso letterale del termine, non siamo ingannati dall'uno più che dall'altra, tuttavia i nostri sentimenti sono influenzati in modo molto diverso; ed il piacere che deriva dall'uno non è composto degli stessi elementi offerti dall'altra, anche sulla base della supposizione che il *quantum* di entrambi sia uguale. Nel primo caso, un dipinto, è condizione di ogni genuino diletto che non siamo ingannati; nell'altro, la scenografia (nella misura in cui la sua finalità principale non è in o per se stessa, come ne caso di un dipinto, ma di essere un ausilio e mezzo per una finalità esterna) il suo obiettivo specifico è produrre tanta illusione quanta la sua natura permette. Queste, e tutte le altre presentazioni sceniche, devono produrre una sorta di temporanea mezza fede, che la spettatore autoalimenta e sostiene con un apporto volontario da parte propria, poiché sa che in ogni caso ha la facoltà di vedere la cosa come realmente è.¹³

Mentre, nelle *Lyrical Ballads*, l'esigenza è *dare corpo* a entità che altrimenti non possono essere percepite come reali (ovvero come umane) per la loro natura stessa di generalizzazioni simboliche, gli elementi che compaiono in una rappresentazione scenica necessitano di un atteggiamento opposto, poiché lo spettatore è chiamato ad alimentare volontariamente l'illusione che quanto percepisce è da riferirsi a qualcosa di altro dalla sua oggettività apparente. Quantunque in questo brano, di alcuni anni precedente alla *Biographia Literaria*, l'accento sia posto sulla scenografia, per la possibilità di istituire

13. Id., *The Progress of Drama in The Literary Remains*, a cura di H. N. Coleridge, London, William Pickering, 1836, pp. 36-37.

agevolmente un paragone con la pittura, l'argomento può essere esteso – come è esplicitamente affermato – a ogni genere di “presentazione scenica”, quindi anche alla presenza fisica dell'attore.

All'atteggiamento differenziato che le diverse condizioni tecniche della rappresentazione richiedono, si accompagna un'esperienza di qualità diversa; nel caso particolare dell'arte performativa, essa acquisisce un carattere di realtà che Coleridge vede originato dall'azione fisica dell'attore, sostenendo, in un altro suo scritto dedicato alla scena, che l'immediatezza e l'efficacia della rappresentazione costituisce il vantaggio della performance teatrale sulla composizione poetica:

Ciò che apparirebbe folle o ridicolo in un libro, quando è presentato ai sensi sotto forma di realtà, e con la verità della natura, offre una specie di esperienza reale. In effetti, questo è il privilegio speciale di un grande attore su un grande poeta. Nessuna parte è mai stata eseguita alla perfezione, ma la natura ha giustificato se stessa nei cuori di tutti i suoi figli, in qualsiasi condizione fossero, eccetto l'assoluto esaurimento morale o la perfetta stupidità. Non viene dato tempo di fare domande o esprimere giudizi; siamo presi nella tempesta e, quantunque nell'arte istrionica più d'una contraffazione goffa, fatta caricando un paio di caratteristiche, possa conquistarsi l'applauso come un'interpretazione raffinata e somigliante, tuttavia mai la cosa stessa è stata rifiutata come contraffazione.¹⁴

aA

189

La rappresentazione attoriale comporta, cioè, una percezione peculiare del suo contenuto tramite la sua forma espressiva, come se dotasse di realtà e verità la sua materia – personaggi e situazioni – a prescindere dalla effettiva relazione di somiglianza che istituisce con essi. L'azione corporea è infatti una manifestazione di intenzioni, emozioni e sentimenti che lo spettatore percepisce immediatamente come espressioni di un linguaggio condiviso, anche quando l'esecuzione non si presenta sotto i crismi dell'impeccabilità, poiché «l'interesse umano e l'apparenza di verità» necessari a sospendere temporaneamente il giudizio sulla plausibilità della percezione sono favorite dalle stesse azioni motorie del corpo nello spazio; la poesia – nella misura in cui è un genere

14. Id., *The Drama Generally, and Public Taste*, ivi, pp. 51-52.

letterario – deve invece ricorrere a espedienti di vario genere per rendere le sue creazioni credibili, ovvero a conferire loro l'impronta della vita reale, senza la quale non può cogliere l'obiettivo che si prefigge.

La rappresentazione teatrale, se da una parte fruisce di questo vantaggio, dall'altro corre il rischio di annullarne gli effetti per eccesso di realtà: la posizione centrale del corpo umano in azione può sottrarre la qualità di arte allorché l'autoreferenzialità trasforma la sua sostanza in un oggetto intermedio tra l'originale e la copia – ed è esattamente questo rischio che intende evitare chi propone la formalizzazione del movimento e del gesto sulla scena, indirizzandosi a un ritratto della natura umana colta nei suoi tratti essenziali, che la scienza e l'arte in associazione sono in grado di individuare e rappresentare, così che la fisionomia risultante, perduto ogni tratto di individualità a partire dai segni fisici, possa stimolare la facoltà immaginativa.

Malgrado le numerose, anche notevoli differenze di approccio e terminologia, la riflessione sull'esperienza dell'arte performativa come esperienza estetica, in questa fase storica, condividono il concetto che essa sia connessa a uno stato della coscienza in cui la percezione sensoriale ordinaria deve essere sostenuta da un atto immaginativo o – in altre parole – dalla consapevolezza dell'interazione tra corpo e mente, o tra materia e spirito. Nuovamente, la condizione dell'attore, dove il reale (il mero agire nello spazio e nel tempo) e l'immaginale (il risultato dell'immaginazione creativa) si fondono, dando vita alla rappresentazione, è una sintesi evidente di questo stato: e in effetti, quando si inizia a indagare la natura specifica dell'esperienza estetica, tale condizione fornisce un modello tramite il quale approfondire la complessità di questo genere peculiare di esperienza cosciente.

Nelle *Observations sur Garrick*, Diderot riportava alcuni aneddoti – che sarebbero stati poi ripresi e integrati nel *Paradoxe*, a supporto della tesi sull'insensibilità del grande attore – in cui la presenza mentale che certi interpreti avevano dimostrato in alcune circostanze della loro carriera era indicata come un evidente sintomo della loro effettiva mancanza di immedesimazione nella parte, ma allo stesso tempo suggeriva la possibilità di una condizione in cui la coscienza individuale si sdoppiava tra l'esecuzione del ruolo e l'attenzione vigile sulle circostanze esterne alla rappresentazione. Nello

stesso anno, il 1770, James Boswell pubblicava in tre fascicoli successivi del «London Magazine» uno scritto in cui ancora Garrick costituiva una figura di riferimento, in questo caso come modello dell'attore assunto alla più elevata rilevanza in campo artistico e sociale.

In risposta alle inveterate e diffuse accuse sulla mancanza di dimensione morale nei professionisti della scena, Boswell presentava Garrick come prova a discarico e, sviluppando la sua argomentazione controbattendo a chi, sulla base di una versione estremizzata delle posizioni emozionaliste, sosteneva che i ruoli di grandi criminali drammatici potevano essere rappresentati adeguatamente soltanto da attori che ne condividessero l'indole. Il celebre biografo di Samuel Johnson proponeva la seguente ipotesi circa la dinamica dell'identificazione dell'interprete con il personaggio:

Se mi si consente una congettura sulla natura del potere misterioso per cui un attore è veramente il carattere che rappresenta, il mio concetto è che egli deve avere una sorta di duplice sentimento [*double feeling*]. Egli deve acquisire in forte misura il carattere che rappresenta, mentre mantiene al contempo la coscienza del proprio carattere. I sentimenti e le passioni del carattere che rappresenta devono prendere pieno possesso, per così dire, dell'anticamera della sua mente, mentre il suo carattere rimane nei recessi più profondi.¹⁵

aA

191

Il «potere misterioso» dell'attore, tuttavia, risulta essere, nella vita quotidiana, una capacità tanto poco enigmatica quanto ampiamente diffusa, che tutti sono in grado di esercitare, almeno nelle società «civilizzate», quando è necessaria la dissimulazione dei propri sentimenti reali per favorire le relazioni con gli altri, oppure quando il comportamento richiesto da una specifica posizione pubblica non si conforma perfettamente all'indole e alle disposizioni individuali. Insomma, la condizione di «double feeling», che l'attore sperimenta così apertamente, fa parte del comune comportamento umano, e si manifesta in forme e gradazioni diverse, con

certe menti che ricevono colore dagli oggetti circostanti, come gli effetti dei raggi solari attraverso un prisma; altre, come il camaleonte, che hanno solo i colori di ciò che c'è

15. J. Boswell, *On the Profession of a Player*, in «The London Magazine», XXXIX, Aug-Oct. 1770, pp. 469-470.

loro accanto. E bisogna osservare che, più un uomo è abituato ad assumere un sentimento artificiale, più probabilità c'è che egli non abbia un carattere proprio da cui dipendere, a meno che non sia in effetti nato con un grado di fermezza non comune[.]¹⁶

Non abbiamo a disposizione alcuna informazione riguardo alla possibilità che Boswell fosse potuto venire a conoscenza, nel corso delle sue visite sul continente, delle posizioni di Diderot sull'argomento; in ogni caso, il suo intervento sembra anticipare alcuni temi che appariranno, solo alcuni mesi dopo, nelle *Observations sur Garrick* e saranno poi a loro volta estesi nel *Paradoxe*. Nel contesto specifico, la concezione della capacità mimetica dell'attore come gradazione estrema del comportamento sociale umano è certamente un notevole argomento a favore della professione, a cui Boswell attribuisce lo status di arte al pari delle altre canoniche, essendo anch'essa fondata su studio, invenzione e pratica; in più, lo scritto ha il merito di suggerire elementi di collegamento tra l'esperienza dell'attore e quella dello spettatore, quando vi si osserva che la condizione di *double feeling* è tipica anche delle cerimonie religiose e civili, e in generale di ogni occasione sociale in cui le relazioni interpersonali hanno luogo in una cornice anche lievemente formale, al punto che – come viene esplicitamente sostenuto – diventa impossibile per qualsiasi individuo «rammentare una scena di vita sociale, in cui egli non sia stato più o meno consapevole di essere stato costretto ad entrare in uno stato del sentire che in condizioni naturali non avrebbe provato».¹⁷

Lasciando da parte facili e ovvie considerazioni sul carattere di rappresentazione cui le relazioni sociali sono improntate, l'aspetto più significativo di questo passo risiede nel fatto che precede immediatamente il brano citato più sopra, in cui vengono introdotte le similitudini del prisma e del camaleonte come illustrazioni dell'innata facoltà mimetica umana. Seguendo tale linea di pensiero, le condizioni di rappresentazione, cioè le convenzioni che reggono e giustificano le situazioni sociali, i raduni in cui ogni individuo assume il ruolo appropriato alla circostanza, suscitano una

16. *Ivi*, p. 470.

17. *Ibid.*

risposta mimetica istintiva che influenza direttamente lo stato di coscienza di ciascuno dei partecipanti. Poiché nella vita sociale la linea di separazione tra chi è attore e chi è spettatore è in costante spostamento, in conformità alle specifiche circostanze, si potrebbe desumere che qualsiasi situazione di interazione tra individui in un contesto sociale formalizzato induca i partecipanti a sperimentare una condizione simile a quella dell'attore durante la rappresentazione scenica; inoltre, chi assume un ruolo principale in tali occasioni si fa modello per chi è costretto ai ruoli minori: tale modello si presterà ad essere riprodotto in future occasioni analoghe da altri. Così, lo stato di *double feeling* appare come una condizione che, nel tempo, diventa sempre più agevole da gestire per via d'abitudine, come è il caso esemplare dell'attore sulla scena e, nella vita sociale, dell'*homme du monde*.

aA

A questo punto non può non emergere la questione se la risposta comportamentale mimetica sia stimolata anche quando il contesto sociale è identificato da un'assemblea di individui che assistono a una rappresentazione, cioè se tale occasione può favorire una reazione che, ripetuta nel tempo, pone le basi di un processo di apprendimento. Nella tradizione antiteatrale cristiana, specialmente nei suoi sviluppi durante la prima modernità, il fatto veniva dato per accertato, e l'effetto derivava dal predominio dei sensi sulla coscienza morale attraverso l'attivazione di disposizioni innate. Con l'affermazione della civiltà moderna, le rappresentazioni teatrali iniziano ad essere considerate un'opportunità educativa e non un'occasione di pericoli senza possibilità di discriminazione: una gestione appropriata dei loro contenuti viene ritenuta uno strumento per trarne notevoli vantaggi a livello sociale: secondo la celebre espressione schilleriana, la scena può configurarsi come un'«istituzione morale». Le passioni drammatiche stesse, prima condannate come stimolo per l'innescare di stati analoghi nell'intimo dello spettatore tramite i sensi fisici, si trasformano in potenziali strumenti per promuovere e diffondere la conoscenza della natura umana, a patto che esse siano presentate in forma veritiera ed eticamente corretta.

Riveste un certo interesse, a questo proposito, il progetto intrapreso da Joanna Baillie – drammaturga scozzese che contava nella propria ascendenza familiare sia religiosi che uomini di scienza – con i volumi della sua *Series of Plays*, il

cui sottotitolo complessivo, «nei quali si tenta di delineare le passioni della mente più forti, ciascuna essendo il tema di una tragedia e una commedia», è abbastanza eloquente circa l'intento dell'opera. Gran parte dell'introduzione al primo volume (1798) è dedicata all'esposizione del concetto di «sympathetick propensity»,¹⁸ ovvero la disposizione comune a ogni essere umano di provare interesse e curiosità per il comportamento altrui, così come si manifesta nella vita quotidiana e, specialmente, nelle situazioni in cui sollecitazione insolite determinano qualche alterazione nei modelli di comportamento consueti. Tale disposizione è strettamente connessa alle dinamiche dell'apprendimento:

Questa propensione è universale. I fanciulli cominciano a manifestarla molto precocemente; essa rientra in molti loro divertimenti, e in quella parte di essi per cui mostrano il gusto più spiccato. Molto spesso essa li tenta, anche quando maturano con gli anni, a rendersi colpevoli di inganni, vessazioni e crudeltà; eppure DIO ONNIPOTENTE l'ha impiantata in noi, come tutte le altre propensioni e passioni, a fini buoni e saggi. È il nostro istruttore migliore e più potente. Da essa impariamo le convenienze e le buone norme della vita ordinaria, e veniamo preparati alle situazioni dolorose e difficili.¹⁹

Dopo aver passato in rassegna le diverse forme di espressione e comunicazione che rispondono a questa propensione generale, toccando vari generi letterari, e affermato che il fine della scrittura drammatica non è la lettura personale, ma la scena, Baillie prosegue sostenendo che

formati come siamo con queste propensioni simpatetiche nei confronti della nostra specie, non desta affatto stupore che l'esibizione teatrale sia diventata il divertimento magnifico e favorito di ogni nazione in cui essa è stata introdotta.²⁰

18. Cfr. L.M. Crisafulli, *Dramatic Illusion and Sympathetic Curiosity in Romantic Drama*, in *Speaking Pictures: the Visual/Verbal Nexus of Dramatic Performance*, a cura di V. M. Vaughan, F. Cioni, J. Bessell, Madison-Teaneck, Fairleigh Dickinson UP, 2010, pp. 164-168. Su Joanna Baillie, cfr. P. Degli Esposti, *J. B.: il teatro della passione*, in «Il Castello di Elsinore», 57, 2008, pp. 45-70.

19. J. Baillie, *Series of Plays; in which it is attempted to delineate the stronger passions of the mind, each passion being the subject of a tragedy and a comedy*, London, Longman - Hurst, Rees and Orme, 1806⁵, p. 11.

20. *Ivi*, p. 25.

Tuttavia la rappresentazione drammatica, appunto per la sua riconosciuta efficacia nel rispondere a tale propensione, comporta rischi che non devono essere sottovalutati, e di cui sia la storia sia l'esperienza diretta offrono ampia testimonianza:

Le impressioni rese da essa vengono comunicate, in tempo istantaneo, ad un numero di individui maggiore di quelle rese da ogni altra specie di scrittura; e esse si rafforzano in ogni spettatore con l'osservazione degli effetti su coloro che lo circondano. Da questa considerazione la mente del mio lettore potrà farsi da sola un'idea di quanto sarebbe inutile, e forse anche sconveniente, per me trattare qui più distesamente. Il teatro è una scuola in cui si può imparare molto nel bene o nel male. All'inizio del suo percorso, il Dramma venne impiegato per traviare ed eccitare; e, se non fossi riluttante a far riferimento ad atti di questo tempo, potrei confermare ampiamente ciò che ho detto tramite esempi recenti.²¹

aA

Di conseguenza, sta alla responsabilità del drammaturgo adottare ogni misura possibile per impedire che il proprio lavoro contenga elementi potenzialmente nocivi, e non solo ritraendo le passioni in tutta la verità delle loro sfumature e gradazioni, ma anche mettendo in netta opposizione i personaggi positivi e quelli negativi, affinché la dimensione emozionale di questi ultimi non appaia in una luce seducente; d'altro canto, non si trova alcun accenno al contributo dell'attore alla rappresentazione drammatica, da cui non si può fare a meno di dedurre che il compito riservato all'interprete scenico è inteso come un mero servizio all'intento del drammaturgo, che dovrebbe essere illustrato inequivocabilmente dalle indicazioni esplicite e implicite nel testo.

A questo proposito, l'estensione della responsabilità del drammaturgo è giustificata osservando che il contesto sociale dove la rappresentazione si svolge ne amplifica l'effetto, giacché lo spettatore è influenzato sia da quello che viene mostrato sulla scena, sia dalle reazioni percepite negli altri spettatori. A questo scopo, secondo Baillie, i drammaturghi sono tenuti a selezionare accuratamente le impressioni che intendono trasmettere al pubblico (o almeno alla

195

21. *Ivi*, p. 57.

maggioranza degli spettatori) per prevenire possibili equivoci: da una parte, le passioni devono essere rappresentate veridicamente, in base all'osservazione accurata di come si manifestano nel comportamento comune; dall'altra, esse devono essere gestite in modo tale che possano svilupparsi nell'evoluzione drammatica secondo un disegno prestabilito, che tenga conto sia delle norme etiche che delle finalità educative.

Se l'apporto dell'attore è ritenuto trascurabile, il compito del drammaturgo è invece descritto secondo la particolare delicatezza necessaria alla sua conduzione, essendo richiesta un'attenzione alla composizione superiore a quella del narratore, poiché l'effetto della scrittura non deve essere valutato solo sul lettore come singolo individuo, ma sono da tenere in conto anche le possibili alterazioni del significato che la comunicazione tra gli spettatori è in grado di indurre al momento della rappresentazione, e che possono anche inficiare il risultato prefisso.

Quantunque Baillie non utilizzi concetti prossimi a quello di «double feeling» coniato da Boswell, la sua idea di «propensione simpatetica», nel caso specifico della rappresentazione teatrale, descrive comunque una condizione più complessa dell'esperienza quotidiana, dal momento che ammette la ricezione di impressioni da una duplice fonte, ovvero la scena e l'uditorio. La condivisione dell'esperienza (e del suo contenuto emozionale) determina un effetto di amplificazione ignoto ad altre forme artistiche che favorisce, a prescindere dal valore positivo o negativo di ciò che viene trasmesso, una forma di apprendimento facilitata. L'argomentazione della drammaturga è dichiaratamente indirizzata a sottolineare la possibilità di un utilizzo educativo della scena, per cui l'interesse estetico sembra passare in secondo piano a fronte della moralità e verità della rappresentazione; tuttavia, le ripetute indicazioni sulla necessità di un'accurata gestione del contenuto derivano da una valutazione nel senso etimologico di "estetico", cioè in termini di sensazioni e impressioni. Le dinamiche della percezione in un contesto performativo non possono essere parificate con quelle relative ad altre espressioni artistiche (anche se il discorso di Baillie non tocca le arti visive, ma paragona la scrittura per il teatro agli altri generi letterari), poiché le impressioni suscitate da una rappresentazione drammatica

sono una sommatoria di quelle trasmesse dagli attori sulla scena e quelle trasmesse dagli astanti stessi, espresse attraverso sintomi fisici del medesimo ordine.

Escludere la peculiarità del contributo attoriale alla rappresentazione, presumendo che essa si sviluppi in conformità a quanto prescritto dal testo drammatico, significa perciò eliminare un fattore importante per la valutazione dell'evento, giacché è proprio tale "traduzione" delle indicazioni testuali in movimenti, gesti, espressioni e intonazioni vocali che conferisce alla rappresentazione l'immediatezza comunicativa di cui l'opera letteraria è priva. Inoltre, il carattere di immediatezza che identifica la rappresentazione si fonda sulla medesima modalità comunicativa che pone gli spettatori in mutua connessione e che si manifesta in termini di anticipazione, quantunque vaga, della valutazione complessiva dello spettacolo, può essere influenzato da una serie imponderabile di fattori che il drammaturgo non è in grado di considerare preventivamente. Affidare solo a tale figura l'incarico di realizzare il fine educativo prefisso tramite l'invenzione drammatica equivale a sottintendere che ogni eventuale interferenza nella comunicazione, provocata dal contesto rappresentativo, possa essere neutralizzata, assorbita o minimizzata preventivamente da un accorto lavoro di composizione.

Baillie sostiene, però, che la superiorità della comunicazione teatrale sulle altre forme di espressione artistica, sta appunto in tali interferenze, la cui somma è paradossalmente un'amplificazione del "segnale", e ammette di essere pienamente consapevole della possibilità che l'effetto atteso possa anche rovesciarsi nell'esatto contrario. In sostanza, il suo intento di fare un'apologia della scena come strumento educativo si scontra con il fatto che i contenuti di una rappresentazione sono, in ogni caso, trasmessi in modo tale da favorire una forma di apprendimento, ma che la quantità di fattori coinvolti nell'occasione impediscono una predizione precisa sulle modalità di trasmissione e ricezione – che, ovviamente, influiscono sulla qualità dei contenuti stessi. Le sue riflessioni partono dalla constatazione che la rappresentazione teatrale crea le condizioni di uno stato di inconsueta ricettività, e che tale stato è in parte determinato dalle medesime disposizioni che favoriscono l'apprendimento nella vita quotidiana. In parte, perché sussistono pure le condizioni di

un'esperienza che le convenzioni rappresentative allontanano dalla vita quotidiana. Il suo progetto di sfruttare la forma drammatica per una sorta di educazione alle passioni, col richiamo costante sia alla natura che alla morale, contraddice in fin dei conti le intuizioni alla base della sua visione, poiché ogni forma di controllo sul processo, che innegabilmente si sviluppa per fasi non omogenee, è attribuita alla composizione drammatica, mentre al contempo si riconosce che altri fattori sono coinvolti con un ruolo sostanziale nel fenomeno.

Insomma, si tratta di un tentativo paradigmatico di giustificare il teatro come strumento educativo senza approfondire adeguatamente le modalità attraverso cui gli eventuali contenuti sono trasmessi e recepiti; e si tratta, al contempo, di una concezione che, pur ammettendo che quella dell'esperienza teatrale sia una condizione non ordinaria, evita di interrogarsi sulla qualità specifica di tale condizione, in un certo senso limitandosi alla constatazione che essa possa essere sfruttata per trasmettere determinati contenuti. Non è difficile individuare in questa posizione uno scarso interesse per le peculiari caratteristiche dell'esperienza, sulla cui specificità s'impenna, invece, la riflessione di coloro che, pur riconoscendo il primato della composizione drammatica, ritengono necessario intervenire, anche sensibilmente, sull'espressione scenica, e in special modo sull'aspetto attoriale.

Mentre, nei casi esposti all'inizio di questo capitolo, l'intento di differenziare natura e arte sale in primo piano, alla ricerca di un ideale reciproco controbilanciamento di forze, la cui risultante si rivolge esplicitamente alla facoltà immaginativa, in quello di Baillie il concetto di «*sympathetick propensity*» sembra confidare sulla possibilità dell'illusione scenica di essere percepita come realtà e, in aggiunta, di essere ciononostante costruita secondo i dettami rigorosi implicati dal suo obiettivo educativo.

L'accento sull'importanza del pubblico e delle sue reazioni per il risultato complessivo della rappresentazione, in questo quadro, suona discordante con le dichiarazioni d'intenti, ma è d'altra parte la ricognizione di un aspetto da cui non può prescindere qualsiasi intrapresa nell'ambito della produzione di spettacoli.

Tale ricognizione sarà imprescindibile quando, in contemporanea con lo sviluppo industriale e l'espansione dei

grandi centri urbani, le attività connesse alla scena si configureranno come un'impresa diffusa per l'intrattenimento e la comunicazione di massa, introducendo nuovi elementi nell'esperienza teatrale e, in qualche modo, trasformandone anche il carattere.

8. Emozione e spettacolo popolare

1. *Il mélodrame e i generi popolari*

Con l'inizio del XIX secolo, l'espansione dei grandi centri urbani conseguente allo sviluppo industriale pone le premesse di notevoli trasformazioni della fruizione dei fenomeni relativi allo spettacolo, il cui processo di produzione si modifica per far fronte alle mutate condizioni. Un effetto immediatamente osservabile è la crescita costante sia dell'offerta che della domanda di occasioni di intrattenimento pubblico, direttamente causata dall'espandersi del bacino di potenziali spettatori alla classe operaia, per cui la frequentazione delle rappresentazioni allestite nei teatri delle nascenti metropoli si configura come una scelta dettata dalla nuova condizione di masse urbanizzate, e scandita dai nuovi ritmi imposti da un'organizzazione del lavoro e della vita quotidiana ben diversa da quella vigente nei centri agricoli e artigianali di provenienza. Nell'area delle grandi capitali europee, in questa fase, è lo stesso processo di produzione di spettacoli che assume una dimensione industriale, al fine di rispondere all'esigenza di ridurre i tempi di lavorazione e di replicare su larga scala la sua offerta, con il risultato di una moltiplicazione di articoli che

si distinguono solitamente per lievi alterazioni su modelli strutturali invariabili.

Se il secolo precedente era stato testimone della comparsa della critica drammatica, che da una parte stabiliva i parametri del gusto corrente e dall'altra fungeva da strumento promozionale, la mutata conformazione degli uditori si allarga adesso ben oltre l'ambito dei *connaisseur* istruiti, le cui scelte potevano essere influenzate dai resoconti a stampa dedicati ai nuovi allestimenti. Le classi popolari, in realtà, sono spinte nei teatri da esigenze molto più elementari che partecipare a un'esperienza artistica certificata, giacché il motivo del loro afflusso nelle sale cittadine è l'opportunità di godere di alcune ore di emancipazione dai ritmi rigidi e sfiancanti delle condizioni di lavoro.

L'offerta di prodotti teatrali, quantunque raggiunga quantitativamente cifre rilevanti e inusitate, si focalizza quindi sulla variazione seriale di un numero limitato di prototipi, che alle volte sono concentrati in un programma "tutto compreso", concepito all'unico scopo di estendere la durata dell'intrattenimento, in conformità con il tempo libero disponibile, a fronte di un modesto biglietto d'ingresso. Di conseguenza, i processi di produzione devono riservare particolare attenzione alla distribuzione dei costi, concentrando le spese sulle componenti che si ritiene esercitino un maggior potere di attrazione sul pubblico, come ad esempio l'ingaggio di un protagonista di nome o la predisposizione di soluzioni scenografiche sensazionali e insolite. Queste scelte si riverberavano negativamente sulla qualità della scrittura drammatica, cui si affidava l'elaborazione seriale di poche strutture elementari, e sull'accuratezza dell'interpretazione d'insieme, giacché la pratica corrente più diffusa era la riduzione delle prove allo stretto necessario per contenere i costi degli ingaggi.

Non risulta quindi sorprendente che, in tutto il corso del secolo, uno degli argomenti più frequentati dalla critica sia il degrado dell'arte teatrale, e che – al contempo – da più parti si prendano in esame le possibilità di armonizzare la qualità delle rappresentazione con un adeguato ritorno in termini economici; tuttavia, anche nei limitati i casi in cui l'intervento statale sostiene le imprese teatrali, i finanziamenti pubblici servono poco più che a garantire loro il livello di sussistenza,

evidenziando la perdita d'attrazione sul pubblico delle produzioni tradizionali.¹

Paradossalmente, nello stesso momento in cui il teatro sembra aver raggiunto la piena legittimazione come attività sociale e artistica, le circostanze sociali ed economiche spingono la sua evoluzione verso esiti diversi dalla dignità estetica e la finalità educativa, giacché i modelli proposti dai generi commerciali di successo risultano assai distanti da tali obiettivi. La proliferazione di questi generi, e in special modo l'emergere di forme spettacolari dove non solo le regole canoniche sono affatto trascurate, ma anche la struttura stessa della rappresentazione ha poco di riconoscibilmente "teatrale", secondo l'ottica della tradizione recente, non può che contribuire a suscitare la disapprovazione di critici e intellettuali dinanzi a ciò che si ritiene essere un'evidente generale involuzione.

Negli anni che intercorrono tra la Rivoluzione e la Restaurazione in Francia, l'ibridizzazione è la procedura costante per la creazione di forme di rappresentazione in cui non si assiste solo alla commistione tra generi e sottogeneri – una pratica che all'epoca era già consolidata – ma anche la struttura drammatica complessiva è rivisitata facendo ricorso all'introduzione non solo occasionale di parti musicali, strumentali o cantate, alla danza e alla pantomima. La prima delle regole canoniche ad essere messa in discussione è la verosimiglianza, poiché l'evoluzione drammatica si affida estesamente alla varietà delle situazioni, e la successione e combinazione di incidenti inscenati da caratteri fissi, sbozzati su tipologie psicologiche minimali, è scandita dal brusco inserto di canzoni, *tableaux vivants* e balletti, mentre la soluzione degli snodi altrimenti inestricabili dell'intreccio è materia di improvvisi e improbabili *coups de théâtre*.

Di conseguenza, l'argomento più frequente della critica

1. Il modello francese di coinvolgimento statale, parzialmente adottato anche in alcuni stati tedeschi e nei teatri imperiali russi, inizia a mostrare i propri limiti già a partire dalla prima decade del secolo, quando si tenta di arginare la concorrenza dei teatri dei *boulevards* limitando i generi rappresentabili in ciascuno di essi. In Gran Bretagna, dove gli spazi teatrali sono gestiti da privati, il Licensing Act aveva per lungo tempo permesso soltanto al Covent Garden e al Drury Lane (con minime eccezioni occasionali) di rappresentare il «legitimate drama», ma ciò non aveva impedito – anzi, aveva favorito – il successo e la proliferazione di forme ibride, che sfruttavano la commistione di generi per aggirare le proibizioni.

contro i nuovi generi è l'assenza di una struttura drammatica plausibile e coerente, ovvero il mancato rispetto dei canoni che, sulla scorta di Aristotele, erano considerati come essenziali all'effetto della rappresentazione; purtroppo, se riesaminiamo le controversie storiche a riguardo, non si era mai raggiunto un consenso generale e condiviso sulla questione, giacché il problema mai risolto era precisamente *quale* effetto si dovesse ottenere.

Tra i generi che prosperano sulla scena primo-ottocentesca, il *mélodrame* (o *melodrama* in Inghilterra) è certamente quello che riassume nella forma migliore i caratteri di un notevole mutamento dell'esperienza delle arti performative. Gli elementi distintivi della sua forma standard, come si erano cristallizzati in Francia, erano già oggetto di bonaria ironia nel 1817, quando apparve un *Traité du Mélodrame* a registrarne il successo e la diffusione:

Per fare un buon Mélodrame, bisogna prima di tutto scegliere un titolo. Quindi bisogna adattare al titolo un soggetto qualsiasi, o storico, od originale: poi si farà comparire come personaggi principali uno sciocco, un tiranno, una donna innocente e perseguitata, un cavaliere e, nei limiti del possibile, qualche animale addomesticato, cane, gatto, corvo, gazza o cavallo.

Nel primo atto si metterà un balletto e un *tableau vivant*; una prigioniera, una romanza e delle catene nel secondo; combattimenti, canzoni, incendio ecc. nel terzo. Il tiranno sarà ucciso a conclusione della pièce, la virtù trionferà, e il cavaliere dovrà sposare la donna innocente, sventurata ecc.

Si terminerà con un'esortazione al popolo, che lo impegni a conservare la propria moralità, a detestare il crimine e i tiranni, e soprattutto si raccomanderà loro di sposare preferibilmente donne virtuose.²

Secondo i tre autori del pamphlet, il *mélodrame* trae le proprie componenti da ogni genere preesistente: «Commedia, balletto, vaudeville, opera, tragedia [...] è una macedonia di cose belle».³ Il fine di questa peculiare commistione, comunque, poteva essere definito pedagogico nella misura in cui il piano del suo sviluppo era la dimostrazione inesorabile di alcuni

2. *Traité du Mélodrame*, par MM. A! A! A! (A. Hugo, A. Malitourne, J. Ader), Paris, Delaunay-Pélicier-Planchet, 1817, pp. 9-10.

3. *Ivi*, p. 13.

basilari principi morali: la conclusione prevedeva invariabilmente la punizione del malvagio e la ricompensa dell'innocenza e della bontà. La soluzione dell'intreccio melodrammatico era infatti inevitabilmente una soltanto, quantunque il tiranno, nel suo progetto di impedire la felicità degli onesti, disponesse di soverchianti forze – e talvolta anche dell'aiuto incidentale della più ampia varietà di calamità naturali e artificiali (capitolo di spesa che assorbiva in massima parte le risorse finanziarie di ciascun allestimento). Il principio ordinatore poteva essere riassunto nel concetto che, nonostante l'inesauribile creatività del malvagio nell'escogitare i suoi intrighi contro le sue vittime innocenti, e l'incontenibile forza distruttiva delle varie catastrofi, un disegno provvidenziale arcano disponeva adeguatamente le condizioni per l'intervento decisivo di *dei ex machina* in grado di ristabilire l'ordine morale e materiale.

È stato frequentemente messo in rilievo che la netta differenziazione dei personaggi secondo l'appartenenza sociale era un incentivo naturale all'identificazione del pubblico con l'eroina (o, comunque, con il partito dei poveri ma buoni), che si manifestava in una partecipazione attiva alla rappresentazione – in certi casi, anzi, esplicitamente sollecitata – tramite svariate manifestazioni di disapprovazione delle malefatte dell'oppressore.⁴ D'altro canto, i tratti distintivi degli opposti schieramenti erano costantemente rammentati tramite più tecniche espressive, e simili effetti di ridondanza non lasciavano allo spettatore alcun dubbio su quali tra i personaggi meritassero il suo favore e quali, ipostasi del male, dovevano essere bersaglio della sua avversione.

Considerato dal punto di vista di coloro che sostenevano il fine educativo delle rappresentazioni, il *mélodrame* avrebbe potuto costituire l'esempio ideale di uno spettacolo in cui ogni potenziale influenza nociva era tenuta sotto stretto controllo, giacché le relazioni tra le qualità morali dei personaggi e la sorte che spettava loro erano materia di informazione inequivocabile. Tuttavia, lo sviluppo fin troppo lineare dell'intreccio in forma di una dimostrazione irresistibile

4. Nei paesi anglosassoni, «Hiss the villain» («fischia il cattivo») sarebbe diventata un'espressione comune per designare il *mélodrame* a tinte esagerate, riportata spesso anche nelle locandine, per anticipare il contenuto dello spettacolo e suggerire agli spettatori l'atteggiamento della loro ricezione.

degli assunti di partenza, non si adattava propriamente a un processo educativo, se tale processo s'intende come sollecitazione all'esame delle problematiche con attitudine critica: ogni singola dimensione caratteriale, infatti, comprendeva già in sé le opzioni comportamentali da adottare nelle situazioni specifiche, senza la minima possibilità che si rivelasse anche una lieve parvenza di oscillazioni emozionali, indotte magari dalla prospettiva dell'esercizio di libero arbitrio.

In altre parole, la struttura drammatica determinava l'evolversi dell'intreccio sulla base dell'unica opzione esplicita nelle premesse: il dato personaggio, messo di fronte a una data situazione e chiamato alla scelta tra opzioni di comportamento, conteneva già nel carattere la prescrizione della linea di condotta da tenere, che avrebbe intrapreso al di là di ogni ragionevole dubbio. Su tali basi, lo sviluppo drammatico può acquisire sostanza e interesse solo se progredisce tramite una serie di situazioni costantemente variata, dal momento che ogni singolo personaggio può rapportarsi alle circostanze secondo l'unica modalità permessa dalla tipologia caratteriale cui appartiene. Se il fondamento della funzione educativa della scena risiede nella sua capacità di ritrarre, attraverso i diversi personaggi, le passioni in tutti i loro sintomi e sfumature, tali tratti comprendono anche le transizioni tra stati emozionali, che si manifestano nei dettagli dell'interpretazione che, ad esempio, possono rivelare esitazioni o ritrosie nell'adottare determinati comportamenti suggeriti dalle circostanze drammatiche – elementi essenziali affinché lo spettatore riconosca le manifestazioni delle passioni e ne faccia uso nelle circostanze dell'esistenza personale in cui esse si presentano.

L'algoritmo dello sviluppo melodrammatico, invece, non prevede la possibilità di un'azione sospesa o ritardata dai conflitti interiori del personaggio, ma giustappone ogni episodio in successione lineare, sollecitando l'attenzione dello spettatore con la novità e l'eccezionalità di una situazione piuttosto che con l'esposizione delle reazioni emozionali del personaggio, che sono in fondo già prescritte dalla tipologia che lo identifica. Se nella scrittura drammatica tradizionale un personaggio è presentato sotto l'influsso di passioni contrastanti, e le circostanze sono sfruttate per mostrare come ciascuna di esse determini oscillazioni del suo stato e dell'azione, nel *mélodrame* il carattere incarna una o poche

passioni, assimilabili per affinità, e le manifesta secondo la loro espressione più vivida e meno sfumata.

Da parte dell'attore, la caratterizzazione richiede un ritratto a tutto tondo delle passioni pertinenti alle diverse tipologie, e ciascuna di esse deve essere espressa secondo i suoi segni più inequivocabili: è un compito che non esige una particolare versatilità, ma la capacità di rappresentare una gamma limitata di stati d'animo nei termini della maggiore intensità espressiva, anche a rischio di mettere a repentaglio la verosimiglianza. Gli interpreti dei personaggi umili e oppressi hanno la funzione di suscitare nel pubblico una partecipazione empatica alla loro sorte, che si sviluppa come una teoria inesorabile di vicissitudini pressoché prive di soluzioni di continuità: le loro espressioni più frequenti variano dal terrore all'angoscia impotente, che sono tanto più coinvolgenti per lo spettatore quanto più sono rese in termini di dismisura. Tale intensità di espressioni non appare però tanto essenziale all'effetto quanto la circostanza stessa che la richiede, e che solitamente è una situazione che fissa l'attenzione del pubblico in proporzione all'entità delle inevitabili e potenzialmente letali conseguenze che evoca, benché le dinamiche dello sviluppo drammatico forniscano a ogni situazione una soluzione temporanea, affinché l'intreccio possa procedere, sulla linea di tensione della suspense, verso il suo definitivo *happy ending*.

L'apporto degli attori alla rappresentazione non deve perciò essere considerato dal punto di vista qualitativo: le passioni e le emozioni melodrammatiche non richiedono un'espressione per sfumature e transizioni, ma devono conformarsi all'atmosfera generale, che è improntata all'eccesso e all'esagerazione. Secondo i criteri dei trattati sull'attore settecenteschi, gli interpreti di *mélodrame* difficilmente sarebbero risultati conformi ai parametri di valutazione elaborati nel periodo. E, in effetti, la critica dell'epoca, quando si occupa dei beniamini del pubblico popolare, rileva solo raramente l'esistenza di talenti genuini e potenzialmente utilizzabili a fini più nobili, giacché l'impegno principale della performance melodrammatica risiede nell'intensificare e sottolineare i tratti inflessibili della maschera immutabile del ruolo.⁵

5. Cfr. P. Ginisty, *Le Mélodrame*, Paris, Michaud, 1910, pp. 195-201, per una panoramica sui più celebri interpreti melodrammatici.

L'opinione che il *mélodrame* trovasse séguito esclusivamente tra le classi popolari recentemente urbanizzate le quali, scarsamente istruite e prive di alternative, frequentavano i teatri in cerca di emozioni a basso prezzo e di un contesto di socialità quasi festivo, è accettabile solo in parte, dato che anche gli spettatori di più lunga tradizione non sfuggivano all'attrattiva del nuovo genere, e le sale del Boulevard du Temple (ribattezzato *Boulevard du crime*)⁶ esercitavano una forma di concorrenza assai svantaggiosa per i teatri più titolati, come la Comédie-Française e l'Opéra.

Anche quando vennero intrapresi tentativi di regolamentare le rappresentazioni in relazione ai generi, come negli ultimi anni dell'era napoleonica, e la gamma degli spettacoli permessi sulle scene dell'Ambigu e della Gaité venne rigorosamente ristretta (il Porte-Saint-Martin subì anche un periodo di chiusura temporanea) in favore dei teatri nazionali, tali misure non risolsero il problema, che in effetti si manifestava nello scarso richiamo del repertorio canonico sul pubblico. Dato che l'*appeal* dei nuovi generi, di cui il *mélodrame* era la punta di lancia, non poteva essere attribuito né all'eccellenza degli attori né alla qualità delle pièce rappresentate, altri elementi sono stati adottati per dare ragione del fenomeno e, nel caso specifico del *mélo*, la posizione più diffusa è che il suo successo fosse dovuto alla sua impostazione moralistica, che offriva, con l'enfasi sulla ricompensa finale della virtù e dell'onestà, un senso confortante sicurezza in un momento storico contrassegnato da continui mutamenti politici e sociali.⁷

aA

207

6. L'«Almanach du Spectacles» nel 1823 dava conto della ragione del soprannome con il numero di delitti commessi sulla scena melodrammatica che ammontavano – comprese beninteso le repliche – a cifre più che prossime all'esagerazione: «Tautin è stato pugnolato 16.302 volte, Marty ha subito 11.000 avvelenamenti di vario genere, Fresnoy è stato immolato in modi diversi 27.000 volte», ecc. Cfr. H. Beaulieu, *Les théâtres du Boulevard du Crime*, Paris, Dragon, 1905, pp. 5-6.

7. Questa visione costituiva il fulcro dell'introduzione di Charles Nodier all'opera drammatica di Pixérécourt ancor prima della metà del secolo *Théâtre choisi de G. de Pixérécourt*, Paris, Tresse, 1841, pp. I-xvI); Julia Przyboś (*La Conscience populaire et le mélodrame en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, in «The French Review», 3, 1984, pp. 300-308) l'ha sviluppata in riferimento alla «crisi acuta d'anomia» successiva alla Rivoluzione. Peter Brooks (*The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven-London, Yale UP, 1976) parla della «modalità melodrammatica» come un «tentativo disperato di ritrovare il contatto con gli sparsi frammenti etici e psichici del Sacro attraverso la rappresentazione di una realtà decaduta, insistendo sul fatto che dietro la real-

Tuttavia, certi aspetti delle rappresentazioni melodrammatiche erano giudicati all'epoca, specialmente dopo gli anni Venti, decisamente incongruenti con la trasmissione di sani principi, e alcuni critici osservavano che, nonostante l'inevitabile trionfo finale dei buoni e degli onesti, i personaggi negativi non erano sempre ritratti in modo da suscitare la disapprovazione del pubblico, e che anzi l'accurata descrizione delle loro malefatte sulla scena poteva svolgere la funzione di una guida illustrata alla perpetrazione di delitti, con l'accessoria indicazione degli espedienti cui ricorrere per restare impuniti.⁸ E già durante la restaurazione successiva all'epoca napoleonica, l'immagine dell'aristocrazia che emergeva dalle pièce, sempre improntata all'arroganza e alla prepotenza, era stata considerata una potenziale fonte di turbamento della convivenza sociale sotto l'ordine ristabilito.

In ogni caso, se la qualità di una rappresentazione doveva essere giudicata in base all'interesse e all'emozione che era in grado di provocare (e su questo il consenso è sempre stato generale), il semplice paragone tra gli uditori settecenteschi e le platee melodrammatiche evidenzia che sia l'attenzione che la rispondenza delle seconde aveva come unico riferimento la rappresentazione. Mentre nell'iconografia e nei resoconti settecenteschi sul comportamento del pubblico l'atmosfera scanzonata e gaudente sembra trasformare la sala nell'effettivo centro dell'interesse, mentre l'atteggiamento degli spettatori di *mélo* ha sempre la scena come punto focale, con il corpo proteso in una postura quasi rapita, mentre talvolta donne di eccessiva suggestionabilità sono ritratte o descritte in condizione di deliquio, incapaci di sopportare il carico emozionale della rappresentazione.⁹ Anche nei momenti

tà, nascosto da essa ma da essa indicato, c'è un regno dove operano grandi forze morali, dove devono essere fatte grandi scelte sull'esistenza» (pp. 21-22).

8. Uno storico dei teatri popolari francesi sintetizza come segue le critiche più comuni alla moralità dei *mélodrammes*: «Certo, il vizio finisce sempre per essere punito e la virtù ricompensata; però, nel corso del dramma, in cui quadri spaventosi abitano la gente a osservare a sangue freddo l'assassinio e gli assassini, è il personaggio più abile a raggirare la polizia ed eludere le sue ricerche che raccoglie più degli altri applausi e acclamazioni. Simili a una sala d'udienza del tribunale penale, le sale dell'Ambigu e della Gaité servono troppo spesso al delinquente e al malfattore come posto in cui studiare l'arte di sottrarsi al rigore delle leggi» (M. Albert, *Les Théâtres des Boulevards (1789-1848)*, Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, p. 247).

9. *L'effet du mélodrame* di Louis-Léopold Boilly (1830) e *Mélodrame* di Honoré Dau-

in cui la disapprovazione per il comportamento del tiranno viene manifestata in forma accaloratamente sonora, e la separazione tra scena e platea sembra sgretolarsi, l'attenzione si focalizza comunque sulla rappresentazione.

Tutto ciò che ha luogo all'interno della cornice scenica, che fino a tempi recenti era frequentemente disturbato dall'intrusione di elementi incongrui, come lamentavano Rémond de Sainte-Albine e altri, quando deploravano la consuetudine di accomodare alcuni spettatori ai margini della scena, può svilupparsi adesso senza inconvenienti; il rischio di incidenti di altro ordine magari si presentava al termine dello spettacolo, quando – riportano numerose testimonianze – l'attore che aveva interpretato il ruolo del *vilain*, dopo aver pagato le conseguenze dei suoi delitti nell'ultimo atto, era talvolta obbligato a sgattaiolare via dal teatro, perché certi spettatori particolarmente esagitati ritenevano che costui meritasse un punizione aggiuntiva e – cosa più spiacevole – reale.

Gli aneddoti circa episodi di questo tenore, o gli spontanee esplosioni d'indignazione collettiva in difesa dell'eroina, suggeriscono che nulla, in termini di interpretazione, tradiva elementi di complessità caratteriale o, in special modo, le dinamiche di una relazione dialettica tra attore e personaggio, che avrebbero certo favorito un'esperienza di tipo diverso; d'altro canto, gli osservatori erano sorpresi del coinvolgimento generale, dell'atteggiamento di profonda attenzione alla rappresentazione che il pubblico popolare manteneva anche nelle occasioni in cui la Comédie-Française o altri teatri maggiori avevano loro aperto le porte per spettacoli promozionali gratuiti.¹⁰

Le testimonianze a nostra disposizione sembrano indicare che, tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, l'accesso agli spettacoli della classe lavoratrice determina un mutamento osservabile nell'esperienza delle arti performative: il loro approccio ingenuo alla scena mette in luce l'esigenza

mier (fine anni Cinquanta) sono gli esempi più noti di dipinti che ritraggono le reazioni degli spettatori all'emozione melodrammatica. Per una descrizione del comportamento del pubblico popolare in Francia, cfr. F.W.J. Hemmings, *The Theatre Industry in Nineteenth-century France*, Cambridge, Cambridge UP, 1993, pp. 117-132.

10. *Ivi*, p. 124.

di un assorbimento completo nella rappresentazione, tanto assoluto da trascurare i confini tra realtà e finzione. Tale esigenza trova soddisfazione in un'offerta apparecchiata da un sistema che si struttura come un'embrionale moderna industria dell'intrattenimento, le cui risorse sono indirizzate a sviluppare le componenti spettacolari individuate come fonte di attrazione all'interno di una struttura atta a esaltarle, anche se il processo invalida ogni legge e norma della buona pratica drammatica.

Il termine "dozzinale" è stato appropriatamente impiegato per definire il livello medio dei materiali testuali che, invariabilmente, trovavano accoglienza sulle scene e favore del pubblico; tuttavia, mai come in questi casi la scrittura drammatica è servita come pretesto per eventi performativi i cui punti forti erano condensati in accorgimenti scenici capaci di stimolare la reazione emozionale degli spettatori. In ultima analisi, se i testi erano elaborati seguendo le linee essenziali di un canovaccio grezzo e pressoché immutabile, che subiva soltanto le alterazioni minimali sufficienti a conferire una patina di novità alle singole produzioni, senza operare alcun intervento notevole sulla tipologia dei personaggi o sullo sviluppo dell'intreccio, il motivo di tale opzione deve presumibilmente essere stato determinato dal fatto che la elementare semplicità della struttura drammatica non necessitava migliorie per suscitare l'interesse dello spettatore. Tale interesse, poi, non sembrava decrescere in proporzione alle reiterazioni di un identico schema drammatico: anzi, era come rafforzato dalla consapevolezza della sua inalterabilità, e quindi focalizzato sullo sviluppo delle singole situazioni, che la produzione si impegnava a sfruttare secondo la loro possibilità di suscitare sensazioni forti. Alla ricerca esclusiva di questo genere di sensazioni si imputa generalmente la scarsa qualità estetica del prodotto melodrammatico, essendo indirizzato solo a determinare una reazione *emozionale*, se s'intende l'emozione, in questo caso, come la risultante di un'attitudine ingenua e acritica nei confronti della rappresentazione scenica.

Valutazioni di questo tenore danno – e hanno dato – adeguatamente conto dei limiti del testo melodrammatico, se analizzato alla luce dei parametri della letteratura teatrale; tuttavia, dal punto di vista della funzionalità, tali limiti non influenzano negativamente l'effetto della rappresentazione,

perché la riduzione della complessità allo stretto necessario, nel disegnare sia l'intreccio che i personaggi, può rivelarsi un incentivo importante per una fruizione "emozionale" della rappresentazione. In aggiunta, poco interesse è stato riservato alla qualità delle emozioni nell'esperienza del *mélodrame*, come se la disposizione ingenua del pubblico – ovvero, la sua scarsa levatura intellettuale e culturale – fosse una limitazione dell'esperienza a una condizione di coinvolgimento stupefatto e fanciullesco, in cui l'intensità della sensazione prevale su qualsiasi altra considerazione. Questa condizione è stata anche ritenuta la ragione sostanziale del successo prolungato del genere, e del suo proporsi a modello di forme spettacolari successive.¹¹

2. *Il «genere geniale» come pura arte performativa*

Come è stato osservato, le emozioni suscitate da una tragedia o da un *mélodrame* differiscono per qualcosa di più essenziale che sfumature o gradazioni, poiché la pietà e la paura non hanno come unico referente le vicissitudini dell'eroe e dell'eroina, ma la presenza attiva di un antagonista le trasforma in avversione, le misura in cui il tiranno o *vilain* è direttamente responsabile delle sventure delle sue vittime.¹² La personificazione di un principio negativo, che funge da causa efficiente delle peripezie dei personaggi positivi, incrementa l'atteggiamento di simpatia nei loro confronti, sollevandoli da ogni responsabilità circa la loro condotta, mentre l'antagonista si assume il ruolo che, secondo i canoni, dovrebbe essere ascrivibile al fato.

Sulla base di questo schema, la simpatia del pubblico per l'eroe o l'eroina non nasce e cresce sulla partecipazione ai loro insolubili dilemmi suscitati dalle circostanze drammatiche, espressi in termini di conflitto tra volontà e circostanze, ma incrementa in proporzione all'aspettativa del continuamente procrastinato *happy ending*. Poiché non si dà possibilità che gli incidenti lungo il percorso favoriscano una qualche

11. Per una sintetica ma illuminante rassegna della letteratura accademica sul genere melodrammatico sino alla metà del xx secolo, cfr. J. John, *Melodrama and its Criticism: an Essay in Memory of Sally Ledger*, in «19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century», 8, 2009, pp. 1-20 [http://www.19.bbk.ac.uk].

12. Cfr. K.G. Gallagher, *Emotion in Tragedy and Melodrama*, in «Educational Theatre Journal», 3, 1965, pp. 218-219.

trasformazione dei caratteri principali e, conseguentemente, una revisione degli assunti morali iniziali, l'interesse degli spettatori, e con esso le loro simpatie o avversioni, si appunta esclusivamente sulla modalità di risposta alle loro aspettative, ed è alimentato dalla costante tensione tra la meta prefissa e gli ostacoli che, di volta in volta, si frappongono, attraverso una successione di *coups de théâtre* più o meno sensazionali a legare tra di esse situazioni che, direttamente o indirettamente, minacciano l'esistenza dei beniamini del pubblico.

Le dinamiche che spingono verso la conclusione provvidenziale sono perciò tanto più funzionali all'effetto quanto più il loro sviluppo trova ostacoli e la via alla soluzione appare impervia e arcana: l'apparente inestricabilità delle situazioni, le catastrofi imminenti, e il senso di una lotta ardua contro potenze inesorabili sono gli ingredienti necessari a una condizione di ricezione che oscilla tra fasi alterne di rilassamento e suspense. L'intima affinità di questa condizione con quella suscitata dalle esibizioni di acrobati e funamboli – un altro genere spettacolare assai seguito – non sembra essere frutto di mera coincidenza; anzi, i numeri mozzafiato costituiscono in un certo senso il paradigma di riferimento per gli intrecci, costituiti anch'essi dal susseguirsi di situazioni escogitate per provocare sensazioni forti;¹³ la dimensione visiva è in entrambi i casi prevalente: gli allestimenti di *mélo* utilizzano ogni nuovo ritrovato scenografico, affidandosi anche alla tecnica dei *panoramas* e *dioramas* per assegnare all'ambiente in cui opera l'attore una dimensione di soverchiante e minacciosa imponenza, sfruttata in special modo nelle scene catastrofiche.

Inversamente, il senso dell'udito passava decisamente in secondo piano, come sottolineava all'epoca il celebre critico Geoffroy – peraltro, meno prevenuto contro il *mélodrame*

13. Seguendo un percorso inverso, M.me Saqui, al Théâtre des Associés (poi Spectacle de M.me Saqui) elaborò i numeri della propria compagnia di acrobati in forma di pantomime, aggiungendo alla suspense un elemento patetico (cfr. J.-M. Thomasseau, *Il Boulevard du Crime*, in «Biblioteca Teatrale», 30/32, 1993, pp. 173-174). Trattando della «danse de corde», il critico Geoffroy scriveva all'epoca: «Ci sono poche tragedie che ispirino un terrore più vero; perché momento per momento si trepida per il timore che l'eroe si rompa le costole, e gli applausi che gli vengono prodigati sono segni inequivocabili della gioia che si prova a vederlo sfuggire felicemente a tanti pericoli» (*Cours de littérature dramatique, ou recueil par ordre de matières des feuilleton de Geoffroy*, Paris, Blanchard, 1820, t. V, p. 441).

rispetto alla maggioranza dei suoi colleghi –, se considerato in relazione soltanto alla voce dell'attore come espressione dell'essenza stessa della rappresentazione, cioè della scrittura drammatica;¹⁴ il contributo della musica, invece, era di importanza sostanziale, accompagnando lo sviluppo dell'intreccio con interventi di accentuazione o contrappunto di ciascuna situazione.

Valutata nel suo complesso, la poetica melodrammatica riassume gli elementi di una riflessione sulla necessità di un nuovo equilibrio delle componenti della rappresentazione, allorché i direttori e organizzatori teatrali dovettero affrontare e risolvere le problematiche connesse con l'esigenza di indirizzare le loro produzioni a uditori vasti, principalmente, quantunque non esclusivamente, composti da membri delle classi popolari; l'enfasi sulla dimensione visiva è una conseguenza logica dell'opzione di intrattenere ampie platee in sale proporzionate per grandezza, ma è anche determinata dalla ricognizione dell'efficacia del suo appello ai sensi, giacché l'imponente grandiosità della struttura scenica favoriva il coinvolgimento emozionale del pubblico, immergendolo in un'esperienza che sfidava la loro percezione della realtà.

Scrivendo in anni ormai decisamente lontani dall'apogeo del Boulevard du Crime, Mallarmé individuava proprio nel *mélodrame* uno dei generi di spettacolo che più ubbidiva al «solo principio» teatrale per cui, secondo il suo enunciato, «un'opera drammatica mostra la successione delle esteriorità dell'atto senza che un momento solo conservi realtà e che in fin dei conti accada qualcosa».¹⁵

La sua descrizione dell'esperienza personale, che non è redatta in riferimento a una specifica rappresentazione, ma si concentra sull'effetto suscitato generalizzando il discorso al complesso delle produzioni melodrammatiche, propone diversi spunti interessanti per affrontarne l'analisi secondo

14. Le rappresentazioni nei *petits théâtres*, sosteneva il critico, «sono spettacoli d'ottica, di meccanica e d'industria mimica, assolutamente estranei all'arte del teatro propriamente detta; le parole sono in soprammercato: quello che si dice è un accessorio senza valore; ciò che si vede è l'essenziale, e si paga per quello» (*ivi*, p. 362).

15. S. Mallarmé, *Notes sur le théâtre*, in «La Revue Indépendante», 9, juillet 1887; trad. it. in E.G. Carlotti, *Gli scritti teatrali di Stéphane Mallarmé*, Acireale-Roma, Boinanno, 2010, p. 69.

un'ottica diversa dal consueto, focalizzata non tanto sul dialogo tra il testo e la scena, ma tra la musica e la scena:

Il vecchio *Mélo-drame* che, unitamente alla Danza e sotto la gestione parimenti del poeta, occupa la scena, si onora di soddisfare questa legge. Impietositi, la perpetua sospensione di una lacrima che non può mai formarsi tutta né cadere (ancora il lampadario) scintilla in mille sguardi, ora un sorriso ambiguo ti deride il labbro per la percezione di impertinenze nei cantini o nel flauto che rifiutano la loro complicità a un dolore empatico dello spartito e vi aprono fessure di luce e di speranza: ammonimento arguto e filo mai interrotto anche se malignamente termina, tu non ometti di attendere o di seguirlo, lungo il labirinto dell'angoscia che complica l'arte non per veramente opprimerli come se non bastasse la tua sorte! spettatore che assisti a una Festa, ma per rituffarti da qualche parte nel popolo affinché tu sia nel santo della Passione dell'Uomo e per liberartene secondo una fonte melodica dell'anima. Tale impiego della Musica che la mantiene preponderante come maga, visto che confonde e interrompe o conduce la nostra divinazione, insomma dispone dell'interesse, la rende adatta solo al teatro: istruirebbe i compositori prodighi a caso e senza l'esatta intuizione del loro magnifico dono di sonorità. Nessuna ispirazione perderà a studiare l'umile e profonda sagacia che regola in virtù d'un bisogno popolare i rapporti dell'orchestra e del palcoscenico in questo genere geniale e francese. Vi si leggono gli assiomi, incisi da nessuno; uno su tutti gli altri! che ogni situazione insolubile come resterebbe supponendo che il dramma fosse altro da apparenza o tranello per la nostra irriflessione, reprime, dissimula e sempre contiene il riso sacro che la risolverà. Questo gioco perpetuato dai Pixéricourt [*sic*] e Bouchardy di nascondere nel gesto d'apparato devoluto all'attore tragico la diteggiatura sottile di un giullare, è tutta la scienza. Il drappeggio funebre della loro immaginazione non si oscura mai al punto d'ignorare che l'enigma dietro il sipario non esiste se non grazie a un'ipotesi tortuosa poco a poco risolta qua e là dalla nostra lucidità: meglio del gas o dell'elettricità la gradua l'accompagnamento strumentale, dispensatore del Mistero.¹⁶

L'integrazione tra musica e scena sintetizza, con la sua giustapposizione di elementi talvolta in lieve contraddizione se

16. *Ivi*, pp. 69-70.

non in aperto mutuo contrasto, il procedimento che, in termini di poetica, giustifica l'operato dei più noti autori melodrammatici. Tale integrazione si presta infatti a riassumere un concetto che si rivela nell'esperienza della rappresentazione: la percezione dell'assoluta autonomia delle componenti drammatiche nel disegnare un percorso di fruizione che non implica per passi successivi una dimostrazione, ma si sviluppa unicamente attraverso la partecipazione emozionale dello spettatore, guidata in un labirinto che contiene nei suoi stessi meandri le indicazioni per la via d'uscita.

Nelle parole del poeta francese, la risoluzione della vicenda drammatica – il «riso sacro» – è contenuta come *en abîme* nelle situazioni che si succedono verso l'esito, le quali, mentre inducono a «un'ipotesi tortuosa», insieme favoriscono l'acquisizione di una «lucidità» adeguata a scioglierla, mediante la ricognizione della sostanziale finzione cui obbedisce il tutto. Secondo questa concezione, l'evoluzione drammatica del *mélodrame* acquisisce significato nella misura in cui la sua fruizione prescinde da una rigorosa separazione tra disposizione critica e coinvolgimento emozionale, perché l'una e l'altro coesistono nell'atto stesso della partecipazione allo spettacolo, e sono ugualmente stimolati da segnali che li rendono interdipendenti e, nel contempo, necessari all'esperienza.

Più che di una partecipazione ingenua, la descrizione di Mallarmé dà conto di un atteggiamento di volontaria resa agli stimoli indotti dalla rappresentazione – una resa che, però, non può mai essere considerata completa, dal momento che ogni situazione, per quanto insolubile appaia, ha tra le sue pieghe elementi sufficienti a far balenare gli indizi della sua soluzione.

Disporsi preliminarmente all'analisi, per individuare il piano su cui si sviluppa, concettualmente, l'ordito dell'intreccio, equivarrebbe a sottrarre al dramma la sua stessa sostanza fittizia, riferendone ogni sviluppo alla realtà, o meglio a una interpretazione delle dinamiche che la regolerebbero; al contrario, la sostanza del *mélodrame* si consolida temporaneamente nella sua autonomia di finzione che esorbita la convenzione, cioè, in fin dei conti, nell'istituzione di un sistema di corrispondenze tra ciò che si rappresenta e il referente di una realtà condivisa.

In altri termini, le regole del gioco a cui ubbidisce tale genere teatrale sono quelle di una realtà che, per quanto pos-

sa apparire inverosimile, trae consistenza proprio dalle sue innumerevoli possibilità di trasformazione, anche per forzature della logica abituale: non diverso in questo dalla *féerie*, il suo impianto se ne differenzia dacché si struttura intorno a situazioni che, almeno nei primi campioni della produzione, prescindono dal fantastico e vertono su circostanze che – per quanto spinte al limite del verosimile nella loro concatenazione – hanno una loro plausibilità nella coscienza popolare.

La dominante tragica, che risuona generalmente sul termine dell'atto iniziale, evoca così la prospettiva del sovvertimento di un ordine elementare, sulla cui legittimità ideale non si possono nutrire dubbi: la progressione degli accadimenti in tale direzione incentiva la partecipazione alle peripezie dei personaggi che ne esemplificano la composizione essenziale, nei termini della condizione che dà l'avvio a un intreccio da commedia, ovvero la prefigurata unione dei due giovani protagonisti.

Diversamente dalla commedia, però, il *mélo* costruisce la propria attrattiva non sulla inesorabilità della logica che accompagna la felice soluzione della vicenda dosando i passaggi da una situazione all'altra, ma sull'altrettanto inesorabile intervento provvidenziale che risolve le circostanze più inestricabilmente compromesse; o, meglio, sulla condizione dell'attesa di tale intervento, della suspense che induce lo spettatore a trattenere il fiato dinanzi a un numero rischioso di acrobazia circense, diluito e protratto per tutta la durata della rappresentazione.

Tuttavia, se nella performance dell'acrobata è il corpo dell'artista che, misurandosi con le leggi fisiche, trasmette un senso di pericolosa precarietà, determinato dalla percezione che il confronto sia apparentemente perduto, gli intrecci melodrammatici necessitano di svariati espedienti scenici per attrarre l'interesse del pubblico, dal momento che le informazioni che devono essere trasmesse riguardano la condizione dell'errore o dell'eroina in la lotta con circostanze che – di nuovo: apparentemente – sono al di là delle forze umane, e inesorabili come le leggi naturali, quando non sono letteralmente catastrofi naturali. In entrambi i casi, la percezione diretta dello spettatore induce a una partecipazione empatica alla sorte del performer il quale, quando ha il compito di rappresentare un personaggio in un intreccio di una certa estensione, suscita l'apprensione per le sue vicis-

situdini, come davanti all'esecuzione di una serie di numeri pericolosi.

L'esperienza del *mélodrame* da parte del pubblico popolare era presumibilmente favorita dall'inabilità di percepire quanto all'epoca di Mallarmé era ormai convenzione consolidata, e che era evidente già negli anni in cui veniva pubblicato il *Traité du Mélodrame*: agli albori del genere, prevaleva il senso di stupore, che attraeva l'attenzione degli spettatori verso eventi in grado di ingannare temporaneamente la loro coscienza della realtà.

L'esperienza descritta da Mallarmé, in effetti, ha alla base la distanza estetica, e individua il piacere della rappresentazione non nel totale abbandono alla finzione, ma nell'equilibrarsi di un profondo coinvolgimento emozionale con la percezione lucida degli elementi che, nella rappresentazione stessa, in qualche modo alleviano il carico delle emozioni, attutendo l'effetto del «drappoggio funebre della [...] immaginazione» con l'inserimento di segni deliberatamente in contrasto. È da notare, in particolare, che nell'espressione «genere geniale e francese» non sembra celarsi alcun accenno d'ironia, tanto che essa suggerisce che l'esperienza e l'abilità dell'artista possono trovare motivi di interesse anche ciò che generalmente viene valutato come un intrattenimento senza alcuna ambizione "culturale"; anzi, si può anche dedurre dalle sue parole che il processo produttivo all'origine della rappresentazione melodrammatica prevedesse intenzionalmente l'inserimento di elementi contrastanti in considerazione della carattere peculiare dell'esperienza da trarne, benché nessun indizio di questo processo, pertinente alla dimensione performativa, risulti evidente nel testo drammaturgico. Il *mélodrame* è un genere «sotto la gestione [...] del poeta», ma il senso della sua poesia non si realizza tramite l'atto della scrittura.

Analizzare il genere soltanto sulla base dei testi drammaturgici non può che indurre a una valutazione negativa, dal momento che l'analisi del fenomeno sarebbe in tal caso limitata soltanto a una delle sue componenti – ed esattamente quella che, in paragone con la tradizione della letteratura drammatica, evidenzia i suoi limiti e la sua qualità di prodotto seriale. L'approccio di Mallarmé al *mélodrame* non è, come magari si sarebbe potuto supporre, nel caso del poeta "del libro", l'approccio del critico letterario – e ciò risulta

evidente dal complesso dei suoi interventi in qualità di critico teatrale nella «Revue Indépendante»¹⁷ – ed è appunto il carattere peculiare del suo approccio, che potrebbe essere definito come fenomenologico *ante litteram*, che gli permette di metter in luce certi aspetti dell'arte performativa che erano solitamente trascurati o non percepiti.

Tale approccio, benché non sia molto frequentato nella tradizione critica, può offrire una spiegazione diversa del successo del *melodrame*, cui il pubblico "popolare" decretò una voga di circa un secolo; tale persistenza, alla luce dell'intuizione mallarmiana, non può essere liquidata come espressione d'un gusto rudimentale e privo di educazione, ma richiede un supplemento d'inchiesta. Si può concordare che la stagione del *mélodrame* e degli altri generi ibridi, valutata secondo i parametri dell'"esperienza teatrale" ottocentesca, costituisce una marcata involuzione in quel che concerne il contributo della drammaturgia e dell'interpretazione attoriale. Tuttavia, il fatto stesso che ad altre componenti della rappresentazione si assegni la responsabilità di svolgere un compito tradizionalmente affidato ai drammaturghi e agli attori, e che ciò risulti funzionale allo scopo, creando una forma di intrattenimento performativo che risponde efficacemente a profonde esigenze collettive, impone alcune osservazioni.

In primo luogo, riguardo alla natura delle risposte emozionali del pubblico, che vengono riportate come insolite per intensità e fonte alle volte di comportamenti eccessivi o addirittura grotteschi: ci si può chiedere se la loro base fosse soltanto – come sembrava essere – l'incapacità di discernere tra realtà e rappresentazione, o se invece la ricerca di un profondo coinvolgimento in ciò che era rappresentato non fosse la conseguenza dell'esigenza di fare esperienza di una realtà alternativa, nella quale l'esistenza ordinaria della classe lavoratrice era trasferita, attraverso gli umili eroi dei drammi, in una dimensione quasi mitica. In secondo luogo, riguardo ai mezzi tramite cui si suscitavano le reazioni emozionali: la scrittura drammatica e l'interpretazione attoriale, come si è visto, erano reputate irrilevanti ai fini dell'effetto, poiché l'aspetto visivo e musicale (inclusi gli effetti sonori) erano il fulcro del potere suggestivo della rappresentazione, tanto

17. Cfr. E.G. Carlotti, *Gli scritti teatrali* cit., pp. 77-139.

che sembrava essere intervenuto un mutamento della tradizionale “configurazione oggettuale” del fenomeno. Sorge il dubbio che l’esperienza stessa si fosse trasformata in qualcosa di diverso.

Dal momento che una risposta a questi interrogativi è presumibilmente impossibile, resta però da osservare che la maggior parte di questi mutamenti nella ricezione della rappresentazione teatrale sono sopravvissuti depositandosi nella nostra attitudine moderna verso le rappresentazioni tecnologicamente mediate, e parzialmente sono stati introdotti funzionalmente nell’ambito del teatro; e da chiedersi a quali dinamiche s’impronti l’esperienza della rappresentazione performativa nella contemporaneità.

9. Natura e rappresentazione

1. L'attore "naturale" e la fisiologia

Un aspetto significativo nell'evoluzione della scena, che inizia a manifestarsi sensibilmente intorno alla metà del XIX secolo, è la tendenza alla rappresentazione realistica, conseguenza di un mutamento generale nelle pratiche artistiche, ove l'imitazione di modelli preesistenti perde la sua valenza di strumento privilegiato della produzione estetica, che si conforma a processi meno formali e accademici; la scrittura drammatica, passata la stagione romantica, abbandona gradualmente commedia e tragedia canoniche per un nuovo genere che può essere definito soltanto con il termine omnicomprensivo di «dramma», e che ha come caratteristica principale l'interesse per vicende e situazioni della vita contemporanea borghese.

Le condizioni di tale evoluzione sono determinate dalla ricognizione dell'inadeguatezza delle forme teatrali correnti ai cambiamenti nel gusto che accompagnano l'affermazione sociale della borghesia, che diventa al contempo il referente e il destinatario della rappresentazione teatrale, giungendo a costituire la componente prevalente nella composizione del pubblico, al termine di un percorso che vedrà l'industria dello spettacolo diversificare i propri prodotti su basi sostanzialmente sociali.

I generi nati insieme al secolo continueranno a esercitare il loro appello sulle classi popolari, mentre le platee del nuovo dramma “realista” si restringeranno alla classe media e medio-alta, che si configurerà comunque come un bacino di utenza adeguato al successo del nuovo genere, la cui attrattiva non risiedeva unicamente nella scelta dei soggetti drammatici, ma anche (e forse più significativamente) in un’importante trasformazione delle condizioni stesse della frequenza agli spettacoli, che diventa un’occasione di socialità per una definita classe.

Questo cambiamento, che nell’Inghilterra degli anni Sessanta prende il nome di «riforma», non è meno sensibile in Francia, anche se il suo processo si sviluppa attraverso una lenta trasformazione dei generi in direzione del modello della *pièce bien faite*, e si configura nei termini di una differenziazione del pubblico assai meno cospicua che Oltremarina. Malgrado la denominazione di “realismo” che il nuovo corso assume, ciò che veniva presentato sulla scena era assai lontano da una rappresentazione di vita reale, e il termine, in ultima analisi, costituiva una semplificazione per indicare prodotti drammatici dedicati alla vita contemporanea, dove tuttavia consolidate procedure convenzionali erano ampiamente sfruttate per arricchire gli intrecci con elementi d’interesse e di suspense.

Nel complesso, però, indiscutibili segni di novità, o quantomeno tentativi in tale direzione, erano percezione comune oltre la comparsa sulla scena di ambienti e interni contemporanei “reali”, specialmente in relazione all’interpretazione attoriale, dal momento che le mutate condizioni della rappresentazione esigevano una riconsiderazione delle questioni stilistiche, ed erano necessari nuovi metodi per affrontare compiti cui la tradizione non offriva soluzioni praticabili. In un certo senso, se non erano le passioni e le emozioni che dovevano essere trasformate, lo erano almeno i loro segni esteriori, che dovevano essere espressi secondo le linee comportamentali distintive della condizione umana civilizzata e progredita.

La parola chiave per un’interpretazione adeguata del dramma realista era – ancora una volta – *naturale*, di cui non si poteva certo lamentare l’assenza nella tradizione recente, giacché essa appariva praticamente in ogni trattato sull’attore; tuttavia, allora come prima, si prestava facilmente a fraintendimenti, poiché il suo orizzonte di riferimento non era

la natura, quantomeno nel senso di modelli universali, ma il comportamento in società delle classi agiate e istruite.

Tale modello, adottato e sviluppato in special modo dagli attori che intrapresero la carriera tra gli anni Cinquanta e Sessanta, aveva ovviamente poco in comune con le interpretazioni sia della tragedia e della commedia tradizionali, sia dei nuovi generi popolari, poiché il concetto aggiornato di verosimiglianza si basava sul presunto comportamento "naturale" nelle occasioni sociali e, di conseguenza, all'attore era richiesto di presentarsi come in situazioni credibili e quotidiane. Le emozioni e le passioni dovevano perciò dispiegarsi in forme controllate, trattenute o, se si vuole, secondo modalità più sottili e indirette che nella consueta pratica scenica. In certi casi questo nuovo stile d'interpretazione spingeva ad avanzare dubbi, specialmente da parte degli spettatori di lunga esperienza, se tali performance appartenessero davvero all'arte della rappresentazione, giacché l'eccessiva compostezza del comportamento appariva inadatta all'espressione scenica.

Tra le voci critiche su questa nuova tendenza, George Henry Lewes era indubbiamente una delle più lucide e convincenti, come risulta dai suoi resoconti sulla scena – non soltanto britannica – dell'epoca, dai quali emerge una teoria dell'interpretazione attoriale ove una lunga frequentazione del teatro (non solo in veste di spettatore, ma anche di drammaturgo e, in età giovanile, di attore), si unisce sia a un approccio fenomenologico, sia a solide basi di fisiologia; le sue osservazioni non costituiscono soltanto un'approfondita disamina del lavoro dell'attore, ma offrono anche spunti rilevanti per affrontare la questione dell'esperienza della rappresentazione teatrale come forma di comunicazione in cui corpo ed emozioni rivestono un ruolo centrale.

On Actors and the Art of Acting, la sua raccolta di scritti scelti, pubblicata nel 1875, che copre un periodo di circa quattro decenni, dalle reminiscenze giovanili delle interpretazioni Edmund Kean alle stagioni più recenti, era stata dichiaratamente composta con l'intento di «invitare la parte riflessiva del pubblico a fare un tentativo di discriminare le fonti dell'emozione teatrale»,¹ giacché quella dell'attore «è un'Ar-

1. G.H. Lewes, *Gli attori e l'arte della recitazione*, a cura di E.G. Carlotti, Genova, costa&nolan, 1999, p. 40.

te, ma [...], come ogni altra arte, è ingorgata da una massa di opinioni non sistematizzate, che si fa chiamare critica». ² L'obiettivo della raccolta è quindi quello di fare chiarezza su tutti i pregiudizi che impediscono al pubblico di distinguere tra ciò che è prodotto delle capacità dell'attore e ciò che invece è da ascrivere al drammaturgo; a questo scopo, il requisito essenziale è una chiara ricognizione di quali sono le peculiarità dell'interpretazione attoriale, ovvero quali regole deve osservare e quali abilità sono necessarie:

La mancata ricognizione degli ostacoli dell'Arte deriva da una mancata ricognizione delle condizioni sotto cui l'artista produce i suoi effetti. Noi dobbiamo conoscere quali sono le esigenze ed i limiti della presentazione scenica prima di essere in grado di decidere se l'attore ha mostrato capacità. L'ignoranza di questi è alla base delle confusioni correnti rispetto alla recitazione naturale. L'ignoranza di questi attribuisce pregi o difetti alla mente dell'attore, quando in realtà essi dipendono solamente dai suoi mezzi di espressione fisica. Se non c'è pathos nei toni, l'anima dell'attore può essere tutta un singhiozzo, ma noi rimarremo indifferenti. ³

aA Bastano queste annotazioni introduttive a classificare Lewes tra i sostenitori della posizione di Diderot, anche se il *philosophe*, curiosamente, non trova mai menzione nei suoi scritti, anche quando l'argomentazione si sviluppa per punti inequivocabilmente simili. ⁴ Anzi, la sua distanza dalla prospettiva emozionalista è forse, se possibile, ancor più marcata di quella di Diderot, e si rivela nella posizione secondo cui l'apporto dell'attore alla rappresentazione deve essere considerato essenzialmente in termini di mezzi fisici e addestramento, mentre la capacità creativa in senso intellettuale e poetico di cui comunemente lo si ritiene dotato deve essere attribuita, nella maggioranza dei casi, soltanto al drammaturgo. L'attore, in ogni caso, è tenuto a mettere a frutto le proprie doti fisiche esercitandosi su una concezione precisa del personaggio e delle sue caratteristiche, come Lewes aveva

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. La prima traduzione inglese del *Paradoxe* verrà pubblicata soltanto nel 1883, a cinquant'anni dalla pubblicazione postuma e cinque dalla morte di Lewes, che nei suoi scritti rivela un'ottima conoscenza della lingua e della cultura teatrale francese.

dettagliatamente esposto in "The Leader" in occasione del ritiro di Macready dalle scene, in un articolo intitolato *Was Macready a Great Actor?*:

Per comporre una maschera o, se volete, per interpretare un personaggio, ci sono tre fondamentali requisiti necessari, che chiamerò – 1. *Intelligenza Concettuale*; 2. *Intelligenza Rappresentativa*; 3. *Vantaggi Fisici*. Il primo requisito è necessario per *capire* il personaggio, gli altri due sono in diverso grado necessari per rappresentare il personaggio. Elevata cultura poetica, conoscenza della natura umana, simpatia con gli stati elementari della passione, e tutto ciò che intendiamo con intelletto raffinato, assisteranno l'attore nel suo *studio* del personaggio, ma non faranno altro. L'intelletto più raffinato del mondo non renderebbe capace nessuno di interpretare raffinatamente Amleto od Otello. Lo stesso Shakespeare non ci riusciva, ma saggiamente si sceglieva la parte (Oh! che lezione per gli *actor-managers!*) dello Spettro. Oltre la concezione ci sono altri requisiti. C'è il secondo (che ho chiamato *intelligenza rappresentativa*), in cui si può includere l'osservazione e la riproduzione intelligenti di gesti, espressioni, toni *tipici* – la facoltà mimetica di imitare le peculiarità. Gli attori sono più sovente in possesso di questo che del primo. Senza un intelletto raffinato crea attori rispettabili; spinto ad un certo grado e accompagnato da certi vantaggi fisici crea attori notevoli, specialmente sul versante comico. Il terzo requisito, che ho denominato *vantaggi fisici*, comprende la persona, il portamento, la voce e la forza fisica. A questo viene dedicata troppo poca considerazione, ma basta in sé a fare o rovinare un attore. Tutto l'intelletto al mondo, tutta l'intelligenza rappresentativa al mondo, non permetterebbe mai a nessuno con la voce debole, d'estensione limitata, a meno che non sia compensata da peculiari effetti di tono, di interpretare con successo Otello, Macbeth, Shylock ecc. Mentre una presenza nobile, una bella voce, ed una moderata quantità di *intelligenza rappresentativa*, senza neppure un'apprezzabile dose di *intelligenza concettuale*, sono bastate a richiamare la città prima d'ora, e hanno anche fatto credere ai critici che fosse apparso un grande attore.⁵

La combinazione ideale dei tre requisiti fa il grande attore, ma i «vantaggi fisici» e l'«intelligenza rappresentativa» pos-

5. *Dramatic Essays by John Forster and George Henry Lewes*, reprinted from the "Examiner" and the "Leader," with notes and an introduction by W. Archer and R. W. Lowe, London, Walter Scott, 1896, pp. 130-131 (corsivi originali).

sono compensare la mancanza di «intelligenza concettuale» e permettere il successo, mentre la carenza di requisiti fisici dovrebbe sconsigliare una carriera sulle scene. Questi vantaggi fisici, ovviamente, non sono intesi, in senso emozionalista, come sensibilità o disposizione interiore al sentimento, ma sono strumenti artistici pertinenti alla conformazione organica individuale.

Il concetto basilare della visione di Lewes del lavoro attoriale è *rappresentazione*, intesa come l'essenza di ciò che ha luogo nelle condizioni tecniche specifiche della scena, la cui conoscenza approfondita è a sua volta il requisito per formulare un parere consapevole sulle capacità di un attore, dal momento che la qualità di un'interpretazione può essere valutata in base all'efficacia espressiva e non per comparazione con la vita reale. Conseguendo l'effetto, cioè la commozione dello spettatore, dall'espressione delle emozioni da parte dell'attore, la questione risiede sostanzialmente nello stabilire le sue relazioni con la causa.

Ciò che viene percepito come commovente è riconosciuto immediatamente come *naturale*, ma il termine non ha lo stesso significato sulla scena e nella vita reale, come espone *On Natural Acting*, dedicato a discutere lo stile del nuovo "realismo soprabito-e-panciotto" (*coat-and-waistcoat realism*):

La suprema difficoltà di un attore è rappresentare il personaggio ideale con fedeltà tale che ci influenzi come reale, non trascinare il personaggio ideale a livello volgare. La sua arte è della rappresentazione, non dell'illusione. Deve usare espressioni naturali, ma deve sublimarle; i simboli devono essere del tipo che possiamo interpretare simpateticamente, e a questo scopo devono essere le espressioni del sentimento umano reale: ma proprio come il linguaggio è poesia, o prosa d'arte, purificato dalle esitazioni, incoerenze e imperfezioni dello sciatto parlare quotidiano, così la sua espressione deve essere misurata, musicale e incisiva – il suo comportamento tipico e pittorico. Se il linguaggio si allontana troppo dalla logica della passione e della fedeltà, lo chiamiamo magniloquenza [*bombast*]; se l'elevatezza dello stile dell'attore non è sostenuta dal sentimento naturale, lo chiamiamo declamazione artificiale ed enfatica [*mouthng and rant*]; e se il linguaggio non raggiunge la passione lo chiamiamo prosaico e piatto, così come chiamiamo l'attore monotono [*tame*] se non ci presenta il personaggio in modo tale da interessarci. L'errore più comune degli autori, e degli

attori, è l'enfasi più che la piattezza. Lo sforzo di essere efficaci induce facilmente all'errore dell'esagerazione. Ma non segue affatto, come certi sembrano dedurre, che, perché l'esagerazione è una pecca, la monotonia è un merito. L'esagerazione è una pecca perché è un'infedeltà; ma nell'arte è facile essere infedeli sia scendendo sotto che salendo sopra la naturalezza.⁶

Sebbene le espressioni «sentimento umano reale» o «sentimento naturale» sembrano suggerire che l'efficacia dell'espressione risieda nella sua stretta corrispondenza con i suoi modelli nell'esperienza quotidiana, il contesto delle osservazioni specifica che l'attore, nel suo approccio al personaggio, deve evitare di riprodurre tali modelli di comportamento, che sulla scena risultano affatto inefficaci. «Sublimazione» e «simbolo» sono rispettivamente il processo e il prodotto dell'arte dell'attore, la cui espressione deve sempre conservare una certa distanza dalla vita reale, poiché

[t]utta l'arte è simbolica. Se presentasse l'emozione nella sua espressione reale smetterebbe di commuoverci in quanto arte; talvolta non ci commuove più affatto, o ci muove solo al riso. C'è un allontanamento dalla realtà in tutti gli accessori scenici. La situazione, il personaggio, il linguaggio, sono tutti in disaccordo con l'esperienza quotidiana. L'emozione non si esprime in versi né in frasi accuratamente scelte; e dire versi con la negligenza della prosa è una colpa seria.⁷

Per quanto queste affermazioni non siano soggetto di discussione relativamente a personaggi e drammi che nascono già deliberatamente allontanati dalla vita reale, può sorgere qualche dubbio riguardo alla loro applicabilità nella rappresentazione di pièce ambientate nella contemporaneità, scritte in prosa e dedicate a vicende e situazioni comuni; ma anche questi casi non si configurano come eccezioni particolari, perché l'elaborazione artistica dell'interpretazione

non si mostra nel rendere un tono da conversazione e una pacatezza da salotto, ma nel presentare vividamente il personaggio, senza al contempo mai violare le proporzioni ri-

6. G.H. Lewes, *Gli attori* cit., p. 118.

7. *Ivi*, p. 109.

chieste da una parte dall'*optique du théâtre*, dall'altra da ciò che l'uditorio riconoscerà come verità.⁸

L'espressione «*optique du théâtre*», tratta dalle *Memoires* dell'attore Molé, fa da complemento a ciò che altrove è indicato come «condizioni tecniche della rappresentazione», e sottolinea la differenza sostanziale tra ciò che è efficace sulla scena e la vita ordinaria. Riconoscere come verità ciò che viene mostrato sulla scena implica che l'espressione è stata precedentemente elaborata e sublimata in riferimento all'*optique du théâtre*, e che i segni di cui si compone hanno attinto una condizione di tipicità e generalità.

Affinché la sua posizione non si presti a fraintendimenti, Lewes si premura di precisare che la sua non è una difesa di uno stile di interpretazione codificato e formalizzato, che si esplicita in una forma di rappresentazione meccanica e convenzionale – «contraffazione senza vita», la definisce –, e tiene a sottolineare che le emozioni devono essere espresse secondo i loro segni *naturali*. Dal momento che questi segni sono il risultato di una scelta, operata successivamente a un'osservazione attenta delle loro differenti tipologie nella vita reale in termini di sublimazione in simboli riconoscibili, il compito dell'attore dovrebbe quindi consistere nella riproduzione a comando di tali simboli sulla scena. La sua concezione, tuttavia, si sviluppa secondo un'argomentazione più complessa, perché una buona interpretazione deve fare ricorso a strumenti espressivi più sottili, senza i quali il processo non può essere portato a completamento.

I segni dell'emozione non sono riconosciuti soltanto in base alle loro manifestazioni più macroscopiche, come gli accessi passionali, ma sono percepiti anche nei loro sintomi più minuti, che sono peculiari alle transizioni tra emozioni diverse, o tra un impeto di passione e uno stato di calma; Lewes introduce le categorie di «espressione dell'*emozione decrescente*» o «emozioni secondarie della passione decrescente» per la definizione di una condizione in cui «una forte emozione, dopo essersi scaricata in una corrente massiccia, continua per un certo tempo ad essere espressa in correnti più deboli»,⁹ attraverso residui «tremori» nervosi.

8. *Ivi*, p. 120.

9. *Ivi*, p. 46. La definizione «secondary emotions of subsiding passion» si presenta in *Dramatic Essays* cit., p. 253.

La sua prima esperienza del fenomeno risaliva alle performance di Edmund Kean («per quanto affezionato, sin troppo affezionato, alle transizioni brusche»)¹⁰ e si era ripetuta assistendo alle rappresentazioni di Rachel all'apice della carriera, esemplificazioni entrambe di capacità attoriali che permettono all'emozione di essere espressa secondo tutte le sue «fluttuazioni», – altra caratteristica che costituisce un parametro di valutazione della naturalezza esecutiva.

Tali termini, e altri affini, sono utilizzati da Lewes in un altro contesto, ovvero il suo saggio psico-fisiologico intitolato *The Physical Basis of Mind*, in particolare quando espone la propria idea circa il «meccanismo» tramite cui l'organismo elabora gli stimoli sensoriali:

Quando riflettiamo sugli innumerevoli stimoli ai quali l'organismo è soggetto da tanti vari punti, e ricordiamo poi che ogni stimolo *si lascia dietro un tremore che non decresce immediatamente, possiamo capire qualcosa dell'eccessiva complessità del meccanismo*, e meravigliarci di come nel caos si ristabilisca un qualche ordine. Dobbiamo impiantarci saldamente nella mente che il meccanismo è essenzialmente un meccanismo *fluttuante*, i cui elementi sono combinati, ricombinati e risolti secondo variazioni infinite di stimoli.¹¹

La complessità stessa del meccanismo implica che il processo di elaborazione non è meccanico come appare, perché l'infinita varietà di stimoli corrisponde ad altrettante variazioni nelle reazioni che, a loro volta, non hanno soltanto risultati differenti in varietà, ma anche gradazioni diverse di manifestazione; su queste basi, anche una riproduzione esatta del processo attraverso il quale lo stimolo si trasforma in una reazione fisica – sempre che esista qualcuno in grado di eseguirlo sulla scena – sarebbe affatto inutile, dal momento che riguarderebbe le modificazioni corporee proprie a un singolo individuo. In altre parole, a prescindere dall'esattezza della copia, l'espressione delle emozioni non corrisponde a una mera riproduzione di sintomi.

Si ripresenta quindi la questione intorno alle capacità dell'attore, cioè se esse siano dovute unicamente a qualità

10. G.H. Lewes, *Gli attori* cit., p. 46.

11. Id., *The Physical Basis of Mind*, 2ª serie di *Problems of Life and Mind*, Boston and New York/Cambridge, Houghton, Mifflin & Co./Riverside Press, 1891 [1877], p. 341 (corsivi originali).

di tipo fisico, quantunque sfruttate in conformità a una definita concezione del personaggio e all'osservazione della vita reale, o se traggano la loro forza espressiva dall'esperienza in prima persona dell'emozione nel corso della performance. Lewes dedica gran parte del suo scritto su *Shakspeare as Actor and Critic* a precisare la sua posizione a riguardo, iniziando con l'osservare che il bardo non era probabilmente un grande attore, giacché lo si ricorda soltanto in ruoli minori, ma era decisamente un critico di prim'ordine, come si può dedurre dalle istruzioni di Amleto alla compagnia invitata a Elsinore.

Le indicazioni di Amleto agli attori sono rivisitate e analizzate in rapporto alla declamazione e all'espressione gestuale, seguendo un'argomentazione che sfocia nella discussione del coinvolgimento emozionale dell'attore; per Lewes, Shakespeare coglie precisamente il nucleo della questione, che riguarda l'equilibrio appropriato tra la passione da esprimere e il controllo dei mezzi espressivi:

Mette in guardia l'attore specialmente contro l'eccessiva veemenza e la freddezza. Ricordando che l'attore è un artista, insiste sull'osservanza di quel principio cardinale in ogni arte, la subordinazione dell'impulso alla legge, la regolazione di ogni effetto con lo sguardo diretto alla bellezza. "Nello stesso torrente, tempesta [...]".¹² Cos'è questo se non un riconoscimento della padronanza dell'arte, mediante cui l'intelletto dominatore e creatore fa uso di simboli della passione, e li subordina ad un fine gradevole? Se l'attore fosse davvero preso dalla passione la sua voce sarebbe un grido, i suoi gesti furiosi e disordinati; presenterebbe uno spettacolo penoso, non estetico. Deve perciò scegliere dalla varietà delle espressioni della passione quelle che possono essere armoniosamente subordinate ad un tutto complessivo. Deve essere al contempo appassionato e moderato: tremante di emozione, ma con la mente in supremazia vigile che controlla l'espressione, che *dirige* ogni intonazione, espressione del volto, e gesto.¹³

In questi termini, però, la questione resta irrisolta, giacché il "giusto mezzo" tra il sentimento della passione e il controllo dell'espressione si presenta come una nozione vaga, nella misura in cui si ammette che l'attore è realmente coinvolto emozionalmente, ma solo in un certo grado. Quindi, Lewes

12. *Hamlet*, III, 2.

13. G.H. Lewes, *Gli attori* cit., pp. 106-107. Corsivo originale.

sviluppa il suo discorso citando l'esperienza di attori, come Molé e Talma, che avevano esplicitamente dichiarato di avere percepito l'eccesso di emozione come ostacolo all'esecuzione delle loro parti, e fa riferimento, tra gli altri, a Colley Cibber e Lessing, proponendo le loro considerazioni sui rischi che comporta un controllo inadeguato dei mezzi espressivi, per concludere provvisoriamente che l'attore

finge, e noi sappiamo che finge; sta rappresentando una finzione che deve commuoverci in quanto finzione, e non straziare la nostra partecipazione come la strazierebbe l'angoscia di un nostro simile che soffre alla nostra presenza. le lacrime che versiamo sono lacrime che sgorgano da una fonte di partecipazione empatica [*sympathetic*]; ma la loro amarezza è tolta, ed il loro dolore è piacevole.¹⁴

Se lo scritto terminasse qui, potremmo semplicemente annoverare Lewes tra i seguaci della visione diderotiana, dal momento che nulla di nuovo sembra essere aggiunto ai punti salienti del *Paradoxe*; tuttavia, questa osservazione non è tanto una conclusione quanto uno stadio intermedio dell'argomentazione:

Ma adesso sorge l'antinomia, come la chiamerebbe Kant – la contraddizione che sospende il giudizio. Se l'attore perde ogni potere sulla propria arte sotto l'influsso disturbante dell'emozione, perde anche ogni potere sulla sua arte in proporzione all'insensibilità all'emozione. Se davvero sente, non può recitare; ma non può recitare se non sente. Tutti gli sforzi assurdi degli attori che declamano ampollosamente ed enfaticamente per produrre un effetto, tutto il tedio della fredda rappresentazione convenzionale – contraffazione senza vita – li sappiamo dovuti al talento senza passione dell'attore. Osservate: non dico alla sua natura senza passione. È affatto possibile che un uomo di sensibilità squisita sia ridicolmente monotono nella sua recitazione, se non ha il talento indispensabile all'espressione, o non ha imparato a modularla in modo tale da darle l'effetto dovuto.¹⁵

L'equazione diderotiana tra l'efficacia dell'interpretazione e l'assoluta mancanza di sensibilità dell'attore è qui messa in discussione, dal momento che si sostiene che l'effetto stesso

14. *Ivi*, p. 110.

15. *Ibid.*

può variare in relazione alla sua qualità emozionale, e gli spettatori possono agevolmente distinguere una mera contraffazione convenzionale dai sintomi reali di un'emozione; l'antinomia – che in fondo non è altro se non una formulazione nuova del *Paradoxe* – deve perciò essere risolta facendo ricorso a ipotesi diverse.

L'assunto di partenza imposta la questione come un fatto di «grado» dell'emozione sperimentata, con un parallelismo tra l'attore e il poeta, che

non può scrivere con gli occhi colmi di lacrime, mentre i nervi gli tremano per il collasso mentale, e i suoi pensieri precipitosi sono troppo agitati per disporsi in canali precisi. Ma deve aver sentito, altrimenti i suoi versi saranno una mera eco. È dalla memoria dei sentimenti passati che trae la bella immagine della quale ci diletta. È ancora tremante per l'emozione ricordata, ma è un tremore gradevole, e non disturba in alcun modo la chiarezza del suo intelletto. È spettatore del suo stesso tumulto; e pur essendone commosso, può comunque dominarlo in modo tale da scegliere soltanto quegli elementi che si addicono al suo intento. Noi siamo tutti spettatori di noi stessi; ma è peculiarità della natura artistica indulgere a tale introspezione anche nei momenti della passione più disturbante, e trarre di lì materiali per l'arte.¹⁶

aA

231

Allo stesso modo, l'attore trae dalle emozioni sperimentate in precedenza il «tremore gradevole» che ne permette la rappresentazione scenica verosimile, ricorrendo a una disposizione all'introspezione che è descritta come un tratto caratteristico delle personalità artistiche, le quali hanno la capacità di rendersi «spettatori di se stessi» anche in preda alle emozioni più forti; l'esperienza personale, in tal caso, può essere immagazzinata nella memoria e richiamata quando le circostanze lo richiedono.

Bisogna osservare che, se il problema riguarda il grado d'esperienza dell'emozione, esso è considerato qualitativamente e non solo in relazione alla sua intensità, giacché si riferisce a una coscienza diversa dell'emozione originale, essendo una ri-percezione dello stato psicofisiologico priva di sensazioni sgradevoli, o quantomeno di sensazioni che possono impedire il controllo dell'espressione.

L'attore deve quindi sfruttare la disposizione a rendersi spettatore di se stesso per registrare i cambiamenti interni che sperimenta negli stati di profonda emozione, per essere in grado di riprodurli accuratamente quando il contesto della rappresentazione impone l'espressione di emozioni analoghe; ma ciò non è sufficiente, perché ogni segno espressivo deve essere passato al vaglio dell'osservazione attenta di stati simili, così come si manifestano nell'esistenza reale, per operare poi la scelta dei sintomi dell'emozione che l'organizzazione fisica personale permette di riprodurre in forma universalmente riconoscibile.

Lewes parla di «qualcosa di simile a una valutazione intellettuale delle sequenze del sentimento nelle loro modalità di manifestazione»,¹⁷ e descrive la condizione dell'attore durante la performance nei termini di

qualcosa del genere: Egli è in uno stato d'eccitazione emozionale sufficientemente forte da fornirgli gli elementi dell'espressione, ma non abbastanza forte da turbare la sua coscienza col fatto che sta solo immaginando – sufficientemente forte da dare alla sua voce il tono necessario e l'aspetto necessario ai suoi lineamenti, ma non abbastanza forte da impedirgli di modulare l'uno e disporre gli altri secondo un modello preconcelto. La sua passione deve essere ideale – simpatetica, non personale.¹⁸

L'impiego reiterato di «something like» rivela la consapevolezza che l'argomentazione è obbligata a svilupparsi per approssimazione, dal momento che non sussiste nella vita reale una condizione analoga cui riferirsi per via comparativa; tuttavia, la menzione di "immaginazione" e "simpatia" può essere d'ausilio nel fare un poco più di luce sul problema, dato che entrambi i termini hanno un significato ben preciso negli scritti fisiologici di Lewes.

«Sympathic», che è utilizzato deliberatamente in luogo di «sympathetic» per evitare eventuali fraintendimenti, è opposto a «idiopathic» nella terza serie dei *Problems of Life and the Mind* («Problem the third: the sphere of sense and the logic of feeling»), dove i due termini denotano due diverse modalità di reazione agli stimoli:

17. *Ivi*, p. 112.

18. *Ivi*, pp. 112-113.

Una sensazione è idiopatica quando causata dalla stimolazione diretta del suo organo speciale, simpatica quando sorge per associazione con un'altra sensazione in un organo diverso, o con un'emozione o un'idea. Quando un'idea ne suggerisce un'altra, una parola richiama una frase, o una concezione porta una conclusione, l'eccitazione è cerebrale e idiopatica – delirio, sogni, rêverie, serie di pensieri astratti, ne sono le illustrazioni; ma quando l'idea sorge connessa ad un sentimento [*feeling*] sensoriale o a un sentimento sistemico, e non in virtù della sua connessione con un'idea precedente, l'eccitazione è simpatica.¹⁹

Una sensazione *simpatica* deriva perciò da una stimolazione indiretta del cervello, cioè non è una percezione che sorge nei centri nervosi superiori, ma ha origine in stimoli del sistema nervoso periferico o del sistema nervoso autonomo, che a loro volta sono trasmessi al sistema nervoso centrale. La differenza tra una risposta simpatica e idiopatica è la stessa tra una reazione spontanea e una meccanica, poiché la prima «essendo dovuta a un'eccitazione indiretta, può essere variata da un'altra e controllata da un'altra». ²⁰ In base a questa concezione, ad esempio, le lacrime dell'attore sono *spontanee*, in quanto prodotte da sensazioni ripristinate attraverso l'allenamento e la pratica, o meglio ri-prodotte come condizioni necessarie al risultato prestabilito, in conformità alla particolare organizzazione fisica individuale e alle disposizioni acquisite dal soggetto tramite reiterazione di atti specifici.

Nella sezione della medesima opera intitolata «Problem the second: Mind as a function of the organism», Lewes espone anche il suo concetto di immaginazione, che non è abbandonato passivo alle sensazioni, ma l'elaborazione e la gestione di dati esperienziali:

Quantunque i suoi elementi siano residui di esperienze, essa [l'immaginazione] è sempre un ripristino con un intento. Questo intento può essere pratico, speculativo o estetico, e l'Immaginazione può essere l'invenzione di progetti di condotta nell'esistenza, o di conquista della Natura; l'invenzione di formule, come gratificazione di desideri speculativi, come spiegazione della Natura tramite la ricombinazione ordinata di esperienze isolate; l'invenzione di forme, scene, personag-

19. Id., *Problems of Life and Mind*, 3ª serie, London, Trübner, 1879, p. 403.

20. *Ivi*, pp. 403-404.

gi, eventi, per la gratificazione di esigenze estetiche. Come nel Ricordo noi respingiamo tutte le suggestioni emergenti che non si armonizzano con il fine desiderato, nell'Immaginazione respingiamo tutte le immagini che non sentiamo coerenti al nostro intento dominante. Nell'Immaginazione pratica e speculativa questo rifiuto è imperativo – qualsiasi aggiunta di immagini che non rappresentano l'ordine reale del fatto esterno è d'intralcio, forse fatale al successo. Ma nell'Immaginazione estetica c'è maggiore libertà: essendo l'obiettivo un effetto piacevole, se esso è assicurato da uno scostamento dall'ordine reale, lo scostamento è autorizzato. Ma è necessaria una squisita sensibilità estetica per decidere quale grado di scostamento permetterà questo effetto piacevole in qualsiasi caso particolare.²¹

La funzione dell'immaginazione è organizzare le esperienze precedenti secondo un ordine, ridisponendo i dati in funzione dell'obiettivo da attingere; il lavoro dell'attore, in questi termini, è un duplice ripristino di esperienze, in cui l'immaginazione elabora e gestisce l'ordine dei fatti esterni e la simpatia li dota della vividezza di eventi reali. La sensibilità estetica – e il significato del termine "sensibilità" è qui evidente – è il requisito essenziale per selezionare che cosa debba essere espresso e collocarlo al suo posto nell'ordine, come quando è necessaria una scelta e disposizione attenta degli elementi per soddisfare altre esigenze, come la spiegazione dei fenomeni naturali o la risoluzione di problemi pratici, con il vantaggio che in ambito estetico si gode di una maggiore autonomia d'azione.

In un certo senso, il lavoro dell'attore sembra seguire un «intento speculativo» – come Lewes lo definisce – quando è diretto a individuare tra le espressioni naturali dell'emozione solo quelle che hanno una loro efficacia in quanto non individuali ma universali:

è ovvio, a chiunque rifletta un momento, che la natura è spesso così reticente – che uomini e donne esprimono così poco coi volti e coi gesti, che una copia perfetta delle espressioni di quasi tutti gli uomini sarebbe assolutamente inefficace sulla scena. È l'arte dell'attore esprimere in simboli ben conosciuti che cosa si pensa provi un individuo, e

21. *Ivi*, pp. 122-123.

noi, spettatori che riconosciamo queste espressioni, siamo spinti in uno stato di comprensione empatica [*sympathy*].²²

In altre parole, il compito dell'attore è trovare "formule" estetiche che, attraverso la combinazione di «simboli ben conosciuti», presentino allo spettatore la stessa natura umana, così come può essere riprodotta, cioè rappresentata, sulla scena, poiché la natura frequentemente resta nascosta, per così dire, dietro le sue manifestazioni nell'esistenza reale, che non sono sempre in grado di indurre l'osservatore in uno stato di simpatia. Di conseguenza, qualsiasi tentativo di copiare la natura, a prescindere dalla perfezione stessa della copia, non rientra nel campo dell'estetica, e stimola necessariamente un'altra modalità di esperienza che, essendo causata da un fenomeno reale all'interno di una cornice convenzionale, non è neppure una vera e propria esperienza della realtà.

Lo stesso può esser detto in riferimento alle rappresentazioni teatrali che mettono in scena personaggi e situazioni della vita reale, che necessitano una distillazione in termini ideali:

aA

Maggiore è l'approssimazione alla realtà quotidiana implicata dall'autore nei suoi personaggi e nel suo linguaggio – più accurato è il realismo soprabito-e-panciotto del dramma – più accurata deve essere l'imitazione attoriale del comportamento quotidiano; ma anche qui egli [l'attore] deve idealizzare, *i.e.* scegliere ed elevare – e sta al suo tatto determinare quanto.²³

235

La nozione lewesiana di interpretazione *naturale* – o se vogliamo di interpretazione *tout court* – si sviluppa da queste coordinate, tracciate in conformità sia alla sua esperienza di critico sia ai suoi studi fisiologici, i quali gli permettono di affrontare il problema secondo una prospettiva naturalistica, nel cui ambito il termine *naturale* assume un significato meno vago che nelle concezioni dell'epoca sul rapporto tra attore e rappresentazione, poiché i confini tra natura e arte acquisiscono contorni più precisi, e l'interpretazione di un personaggio sulla scena è chiaramente descritta come un procedimento essenzialmente artistico.

22. Id., *Gli attori* cit., pp. 124-125.

23. *Ivi*, p. 125.

Inoltre, per quanto l'obiettivo degli scritti di Lewes non sia la discussione dell'esperienza dello spettatore, nelle sue pagine sono disseminati molti indizi (e certi ricorrono anche nei brani qui citati) dai quali è possibile almeno ricostruire in termini generali il suo punto di vista in proposito; del resto, la prefazione a *On Actors and the Art of Acting* dichiarava che il motivo della pubblicazione risiedeva nell'intento di favorire «un tentativo di discriminare le fonti dell'emozione teatrale»,²⁴ come a indicare che essa è pertinente soltanto a circostanze particolari. Ovvero, se lo spettatore è commosso da una rappresentazione ma «identifica l'attore con il personaggio, e attribuisce al genio dell'attore un risultato dovuto principalmente al drammaturgo»,²⁵ la sua emozione non avrebbe diritto di essere definita teatrale, dal momento che proviene da una fonte diversa, cioè la scrittura drammatica; e lo stesso potrebbe essere detto se l'emozione fosse suscitata, ad esempio, dagli effetti scenici, o dalla musica, o da qualsiasi componente della rappresentazione diversa dall'interpretazione dell'attore, giacché lo spettatore ordinario è di solito incapace di distinguere tra le varie cause della propria emozione: secondo Lewes, l'emozione teatrale è sempre legata al contributo attoriale alla rappresentazione.

L'apporto dell'attore deve infatti essere considerato l'elemento necessario del fenomeno teatrale, perché grazie ad esso si rivela la distanza tra la rappresentazione e la realtà, che costituisce la base dell'esperienza dello spettatore; questa distanza, che può apparire un concetto paradossale, dal momento che l'evento teatrale ha luogo in un contesto ove chi assiste ha una percezione diretta degli oggetti, è tuttavia intrinseca alla presenza stessa dell'attore, nella misura in cui si colloca sulla soglia tra due identità diverse. Né il personaggio né l'attore esistono in quanto tali, e se lo spettatore identifica ciò che ha davanti con l'uno o l'altro, il contesto stesso non può essere legittimamente definito teatrale, giacché perde la sua connotazione di rappresentazione per configurarsi come reale.

La peculiarità dell'intervento dell'attore nella rappresentazione, su cui Lewes insiste ripetutamente, risiede nel fatto

24. *Ivi*, p. 41.

25. *Ivi*, p. 39.

che ciò che appare dinanzi agli occhi del pubblico è frutto di elaborazione artistica e purificato da caratteri accidentali, e questa qualità implica una coscienza che le azioni eseguite non sono reali nel senso comune del termine, ma *come se* fossero reali su un piano di percezione diverso. L'interpretazione attoriale, nella misura in cui è il centro del processo rappresentativo, poiché la natura umana è al contempo oggetto e soggetto di rappresentazione, deve costantemente sottolineare la distanza tra la realtà e la sua sublimazione in termini artistici.

Di conseguenza, l'eccellenza di un'interpretazione non può essere valutata per via di comparazione con la realtà, secondo un raffronto con situazioni che lo spettatore ha in precedenza sperimentato personalmente, o di cui è stato testimone, poiché nessuno può vantare un'esperienza diretta di tutte le varietà fenomenologiche secondo le quali la realtà si manifesta;²⁶ ma ognuno è in grado di apprezzare come le emozioni sono elaborate e rese dall'arte dell'attore in quanto carattere comune della specie umana. Controintuitivamente, una buona interpretazione attoriale consiste non nell'appiattire, ma nell'enfatizzare la differenza tra realtà e rappresentazione, poiché le emozioni possono essere riconosciute in rapporto alla loro essenza ideale, generalizzata.

Lo «stato di simpatia» (o empatia) dello spettatore, che Lewes descrive come la condizione in cui ha luogo il riconoscimento, è uno stato privo di sensazioni dolorose: una condizione che può essere assimilata a quella che, nell'attore, accompagna il ripristino dello stato che gli permette di produrre i suoi effetti. Come non è difficile rendersi conto, le osservazioni di Lewes non divergono sostanzialmente, almeno in linea generale, da quelle di Aristotele e di Abhinavagupta in merito all'esperienza estetica, anche se nel suo caso il punto di focalizzazione privilegiato è l'apporto dell'attore alla rappresentazione e non la risposta dello spettatore. Tale scelta risponde all'intento di mettere in evidenza la qualità

26. «Se l'attore non segue abbastanza la natura da scegliere i simboli che sono riconosciuti come naturali, non riesce a commuoverci; ma riguardo alla minuziosa fedeltà nel copiare il comportamento reale di assassini, avari, vendicatori, padri col cuore infranto ecc., in realtà noi abbiamo così poca esperienza di tali personaggi che non possiamo valutarne la fedeltà; quindi l'attore è obbligato ad essere tipico quanto lo è il poeta» (*ivi*, p. 125).

specifica dell'esperienza della rappresentazione teatrale, in circostanze storico-culturali dove le sensibili trasformazioni nella produzione spettacolare sono il risultato di altrettanto sensibili cambiamenti nella domanda, imposti dalla diversificazione del bacino d'utenza spettatoriale. Descrivendo la propria epoca come «un periodo di degrado teatrale»,²⁷ Lewes si era risolto a pubblicare una selezione dei suoi scritti con l'auspicio che potessero essere di qualche utilità in vista di una rinascita dell'arte dell'attore, che il successo londinese di alcuni allestimenti recenti sembrava promettere;²⁸ sfortunatamente, non ebbe tempo sufficiente per verificare se i suoi auspici si sarebbero effettivamente realizzati, perché morì appena tre anni dopo l'uscita di *On Actors and the Art of Acting*.

2. *Maschere e volti: per una psicologia dell'attore*

Il nome di George Henry Lewes ricompare, nei tardi anni Ottanta, in *Masks or Faces? A Study in the Psychology of Acting* di William Archer, che riassume e discute i dati raccolti nel corso di un'ampia inchiesta, condotta su un numero significativo di attori e attrici in attività, interpellati sulla loro personale esperienza dell'emozione nella pratica professionale. Il critico e traduttore, noto per la sua opera di diffusione dei drammi di Ibsen in terra britannica, accogliendo il suggerimento del direttore del «Longman's Magazine» (ove l'inchiesta verrà inizialmente pubblicata), aveva preparato e sottoposto un questionario contenente una serie di dettagliate domande, in larga parte elaborate in base alle questioni salienti espresse nel *Paradoxe* di Diderot, che era apparso da pochi anni nella prima traduzione inglese;²⁹ l'intento era di utilizzare informazioni di prima mano sulla relazione tra emozione ed espressione nel lavoro dell'attore, per verificare la sostenibilità dell'argomentazione diderotiana.

27. *Ivi*, p. 41.

28. Lewes cita esplicitamente le interpretazioni di Tommaso Salvini di Amleto e Otello, che ebbero luogo nella capitale britannica nella primavera del 1875. Non è possibile sapere, se nella frase «con *Amleto* e *Otello* che richiamano folle entusiaste per un'intera stagione» (*ibid.*) sia implicito un riferimento anche al successo di Irving al Lyceum, dove anch'egli aveva esordito con Amleto alcuni mesi prima.

29. *The Paradoxe of Acting*, translated with annotations from Diderot's *Paradoxe sur le comédien* by W. H. Pollock, with a preface by H. Irving, London, Chatto & Windus, 1883.

Introducendo il volume, Archer critica esplicitamente l'approccio con cui Diderot affronta il problema, e in particolare la scelta di comporre il *Paradoxe* come un dialogo tra «un dogmatico “Primo” e un remissivo “Secondo”», affermando che gli interlocutori avrebbero invece dovuto essere «uno psicologo qualificato e un attore versatile e d'esperienza»,³⁰ con Lewes e Garrick come modelli ideali nei rispettivi ruoli:

Se questi due uomini avessero potuto incontrarsi di persona, con uno stenografo dietro un divisorio della stanza, il loro colloquio sarebbe stato illuminante, se non addirittura conclusivo. Ma le prove portate da un solo attore, foss'anche lo stesso Garrick, sono ovviamente insufficienti.³¹

Di conseguenza, sono esposte le ragioni della scelta di intervistare un campione relativamente vasto di professionisti, e di utilizzare come complemento aneddoti e fatti provenienti da fonti pubblicate, al fine di «giungere alle leggi che governano il temperamento mimetico medio o tipico»³² e «far luce sui processi mentali coinvolti nell'arte mimetica».³³

L'ipotesi di lavoro, dichiarata nell'introduzione, è che la posizione di Diderot possa essere, se non definitivamente confutata, almeno messa seriamente in discussione attraverso testimonianze avverse di professionisti esperti, le cui osservazioni personali siano riferite sia a loro stessi che ai colleghi con cui hanno lavorato; allo scopo, Archer sceglie di concentrare l'attenzione su attori e attrici di cui non può essere contestata la presa sul pubblico, evitando il circolo vizioso secondo cui il grande attore è colui che manca di sensibilità e viceversa, sul quale egli vede impostata gran parte dell'argomentazione del *Paradoxe*; in più, include nell'inchiesta non solo coloro cui erano affidati solitamente i ruoli principali, ma anche chi aveva costruito la propria carriera sulle parti secondarie, poiché «ogni artista intelligente che studia se

aA

239

30. W. Archer, *Masks or Faces? A Study in the Psychology of Acting*, London, Longman's, Green & Co., 1888. p. 3.

31. *Ibid.* Archer ricorda che una conversazione simile era stata immaginata da H. D. Traill, nell'edizione 1884 di *The New Lucian* (London, Chapman and Hall, 1884, pp. 268-286), dove tra gli argomenti in discussione tra i due erano le performance di Henry Irving, allora all'apice della fama.

32. *Ibid.*

33. *Ivi*, p. 6.

stesso e gli altri ha diritto di essere ascoltato sulle questioni trattate». ³⁴

I risultati dell'inchiesta sono riportati come discussione delle risposte a ciascun punto del questionario e, affiancati dalla memorialistica a disposizione, mostrano – secondo l'analisi di Archer – che l'emozione è una caratteristica costante nell'esecuzione attoriale e si manifesta frequentemente non solo attraverso sintomi fisici involontari, ma anche influenzando sensibilmente lo stato psicofisico, tanto che i suoi effetti debbono essere, in certi casi, gestiti attentamente affinché il controllo dell'espressione possa essere mantenuto. Tra le domande sottoposte agli intervistati, Archer ne aveva inserita una riguardante i «due o più strati di coscienza, o linee di pensiero, che devono coesistere» nella mente dell'attore durante l'interpretazione, spiegando il senso del «devono coesistere» in questi termini:

Ho considerato la duplice azione del cervello come una questione di esperienza universale, un dato di fatto che deve essere presupposto come quello che l'uomo normale ha due gambe. Non l'ho vista come una propensione peculiare degli attori, ma come qualcosa di comune a tutti. Mi è sembrato, però, che il lavoro dell'attore sulla scena debba generare forme particolari di questa attività multipla, e ho sperato di ottenerne illustrazioni chiare e convincenti. ³⁵

La sua speranza si era tuttavia realizzata solo parzialmente: mentre diversi attori e attrici ammettevano di sperimentare fino a quattro distinti «strati di coscienza» sulla scena, altri, «in numero sorprendente», dichiaravano di non aver avuto mai alcun sentore del fenomeno. Dal momento che Archer era convinto che tale fenomeno fosse la chiave per dare una soluzione al paradosso dell'attore, cioè per spiegare la compatibilità dell'emozione reale con il controllo sull'espressione, egli aveva a tal fine elaborato l'ipotesi che la coscienza multipla si potesse presentare anche come un «flusso latente di involontaria e inconscia autocritica che scorre in parallelo all'azione». ³⁶ Inoltre, siccome alcuni degli intervistati sembravano manifestare un certo imbarazzo nel confessare che, in

34. *Ivi*, p. 4.

35. *Ivi*, p. 151.

36. *Ivi*, p. 156.

determinate situazioni, le loro performance si erano svolte in una condizione di assoluta distrazione dal loro compito, e che non avevano nel caso percepito alcuna differenza di reazione nel pubblico, rispetto a interpretazioni più partecipate, viene suggerita la possibilità che le ripetute repliche possano favorire l'automatismo e, conseguentemente, una modalità di interpretazione meccanica, quantunque «vi sia talvolta, ovviamente, una certa difficoltà di distinguere tra l'azione automatica e l'attività mentale cosciente o subconscia cui si riferisce la mia domanda».³⁷

Il modello ideale di attore, in questi termini, dovrebbe sperimentare almeno due «strati di coscienza», di cui il primo è la coscienza del personaggio, che è determinata dalle emozioni, e l'altro la coscienza dell'artista, che permette il controllo dell'espressione; il punto controverso è se «un'attività mentale cosciente o subconscia» ha diritto al nome di coscienza in entrambi i casi, dal momento che ciò che è automatico (o, se si vuole, meccanico) non dovrebbe essere soggetto allo scrutinio della coscienza.

aA

L'argomentazione di Archer sembra risentire di una circolarità simile a quella che egli riscontra nell'equazione diderotiana tra grande attore e mancanza di sensibilità, quando sostiene che un'interpretazione efficace sia determinata dall'emozione gestita da una forma di controllo espressivo, e suggerendo che tale controllo sia esercitato in modalità inconscia, se l'attore nega di farvi ricorso volontariamente. Del resto, come alcuni attori e attrici confessavano quasi colpevolmente di avere talvolta percepito l'automatismo delle proprie interpretazioni, considerandolo un sintomo di distacco e meccanicità, cioè di scarsa sensibilità artistica, così Archer si preoccupa di eliminare qualsiasi indizio della possibilità di processi automatici nel lavoro dell'attore, per non essere costretto a fare concessioni alle teorie di Diderot. Se avesse fatto riferimento all'opera dello «psicologo qualificato» da lui menzionato nell'introduzione, Archer avrebbe probabilmente trovato una diversa soluzione all'impasse, dal momento che Lewes aveva affrontato la questione dell'automatismo in termini chiari:

241

Nel complesso di eccitazioni che segue qualunque im-

37. *Ivi*, p. 154.

pressione vi sono tremori neurali di ogni grado d'intensità, – ci sono sentimenti e sentimenti nascenti, con contrazioni e tremori contrattili eccitati da essi – ci sono disposizioni cosce e inconscie che determinano la risultante. Ogni sensazione, ogni pensiero, ha il suo séguito di pensieri e sensazioni nascenti. Ed è importante osservare che mentre tanti psicologi sono inclini a limitare i fenomeni psichici agli stati della Coscienza, gli psicologi biologici trovano ragione di concludere che gli stati inconsci svolgono il ruolo di gran lunga maggiore nella vita mentale. Con l'integrarsi e l'organizzarsi delle impressioni, si verifica una discesa graduale dallo stato conscio a quello inconscio, tanto che la perfezione dei processi mentali, come quella di altri processi organici, è il loro diventare automatici.³⁸

È tuttavia difficile pensare che questa posizione sarebbe stata di effettivo aiuto, dal momento che è molto più in linea con il pensiero di Diderot che non con quello di Archer, il quale sembra sospinto da un interesse a distinguere precisamente le qualità fisiche e mentali dell'attore, dato che le seconde sono considerate una prova dell'insussistenza di fenomeni di automatismo o meccanicità, e quindi strettamente connessi all'esperienza emozionale.

Rispetto all'importanza dell'emozione nella performance attoriale, si potrebbe dire che William James abbia riposto implicitamente ad Archer nei suoi *Principles of Psychology*, dopo aver elogiato la sua «inchiesta statistica assai istruttiva»³⁹ e citato alcuni estratti dal «Longman's Magazine»:

La spiegazione della discrepanza tra gli attori è probabilmente quella suggerita da queste citazioni, La parte *viscerale e organica* dell'espressione può essere soppressa in alcuni, ma non in altri, ed è probabile che la parte principale dell'emozione sentita dipenda da questo. Coquelin e altri attori che sono interiormente freddi sono probabilmente capaci di influenzare la dissociazione in maniera completa.⁴⁰

L'enfasi ripetuta della "probabilità" della spiegazione è abbastanza eloquente riguardo alla possibilità di giungere a risultati conclusivi senza un'analisi più approfondita dei casi specifici; comunque, il co-fondatore della cosiddetta teoria

38. G.H. Lewes, *The Physical Basis of Mind* cit., pp. 16-17.

39. W. James, *The Principles of Psychology*, New York, Holt, 1913 [1890], pp. 464.

40. *Ivi*, p. 465.

James-Lange non aveva interesse ad addentrarsi negli elementi di relazione tra l'emozione provata dall'attore e l'effetto estetico della performance, che è invece l'argomento centrale di Archer.

La teoria di James, come è noto, ipotizza che «*le alterazioni corporee seguono direttamente la percezione del fatto che li eccita, e che il nostro sentimento delle stesse alterazioni mentre avvengono È l'emozione*»,⁴¹ dove il fatto che le eccita può essere reale come immaginato, e che

il numero immenso di parti modificate in ciascuna emozione è ciò che ci rende così difficile riprodurre a sangue freddo l'espressione totale e integrale di ciascuna di esse. Possiamo trovare il modo con i muscoli volontari, ma non ce la facciamo con la pelle, le ghiandole, il cuore, e altri visceri.⁴²

Quindi, dopo aver affermato che ogni alterazione corporea è comunque sentita, benché secondo vari gradi d'intensità, James procede quello che definisce il «punto vitale» della sua teoria, cioè che «*se noi immaginiamo un'emozione forte, e poi cerchiamo di sottrarre dalla nostra coscienza di essa i sentimenti dei suoi sintomi corporei, scopriamo che non ci rimane nulla*».⁴³

Se proviamo ad applicare le linee di questa teoria alla questione della sensibilità attoriale, non possiamo fare a meno di notare che entrambe le posizioni – emozionalista e anti-emozionalista – perdono la loro ragion d'essere, perché l'emozione è i suoi segni: segue certe alterazioni corporee che, a loro volta, possono essere innescate da sintomi esterni, anche in mancanza degli oggetti che le eccitano; le differenze individuali possono essere considerate come una questione di gradazione più che di sostanza, così come le tecniche individuali per attingere la condizione dell'espressione. Se il processo che porta all'espressione è stato "incorporato", cioè ha assunto una condizione di automatismo attraverso una pratica costante, ciò non implica l'annullamento dell'emozione, ma l'acquisizione del controllo sull'espressione.

In sostanza, la concezione dell'emozione di William James non si oppone minimamente alle osservazioni sull'attore di

41. *Ivi*, p. 449 (corsivi e maiuscola originali).

42. *Ivi*, p. 450.

43. *Ibid.* (corsivi originali).

Lewes, la cui «insistenza sull'essenziale unità tra processi psicologici e fisiologici», secondo J. R. Roach, «aiutò a preparare la strada alla teoria James-Lange dell'emozione»,⁴⁴ e l'affinità delle loro posizioni è frutto di un approccio condiviso alla questione, basato sulle ricerche psicologiche e fisiologiche ottocentesche. La nozione che l'emozione è i suoi segni esteriori, e che tali segni inducono il riconoscimento immediato – fondato su facoltà innate – della qualità dell'emozione stessa (quantunque non della natura delle alterazioni che producono i segni) era uno degli argomenti centrali della *Expression of the Emotions* di Darwin (1872), che James cita estesamente nella sua opera; Lewes, che condivide con James numerosi riferimenti bibliografici, non fa menzione dell'opera di Darwin sulle emozioni, anche se ha una buona conoscenza della teoria evoluzionistica, cui dichiara esplicitamente di aderire in *Problems of Life and Mind*. Del resto, un riferimento fondamentale per entrambi era *The Anatomy and Philosophy of Expression (as connected to the fine arts)* di Charles Bell, dove l'espressione delle emozioni era analizzata in rapporto al sistema nervoso, e alle funzioni biologiche basilari, come ad esempio il processo della respirazione.⁴⁵

Nella prospettiva dell'unità dei processi psicologici e fisiologici, della facoltà innata per il riconoscimento delle emozioni, la risposta di un uditorio teatrale ai segni trasmessi dall'interpretazione attoriale può essere considerata dipendente da un'immediata – *automatica* – identificazione dei sintomi dell'emozione, sempre che essi non siano limitati alle indicazioni macroscopiche che anche i gesti, le posture e le intonazioni convenzionali comunicano, ma siano integrati dalle manifestazioni più sottili di eccitazione emotiva che sono pertinenti al sistema nervoso simpatico e parasimpatico, giacché anche queste sono percepite, quantunque in maniera inconscia e automatica. La plausibilità delle emozioni, e di conseguenza il loro effetto commovente, dipende da questo meccanismo di riconoscimento, che – secondo Lewes – sottende la condizione di «simpatia» tra lo spettatore e l'attore-personaggio, nei termini di un procedimento simile a quello con cui la «simpatia» tra l'attore e il personaggio dà origine

aA

44. J.R. Roach, *The Player's Passion* cit., p. 192.

45. Cfr. Ch. Darwin, *L'espressione delle emozioni* cit., pp. 1-3.

a un'espressione emozionale plausibile. Per come ricorre negli scritti teatrali di Lewes, il termine «simpatia» è utilizzato come un'utile approssimazione per descrivere uno stato in cui le percezioni sensoriali, sia cosce che inconscie, favoriscono il riconoscimento e l'identificazione con le emozioni dell'attore-personaggio, mentre la coscienza dell'illusione rappresentativa e la generalizzazione dell'espressione svolgono una sorta di costante funzione di controllo. Questa coscienza, non diversamente che nel caso dell'attore, sembra coesistere con la coscienza elementare della percezione sensoriale nella produzione dell'effetto peculiare all'esperienza dello spettatore.

Archer, ovviamente ben informato sugli studi di Darwin, e consapevole della percezione inconscia dei sintomi emozionali più lievi, al momento di trarre le conclusioni della sua inchiesta aveva fatto ricorso all'espressione «sympathetic contagion» per descrivere il fenomeno dell'emozione rappresentata, e «imaginative sympathy» per indicare il processo che porta l'attore all'identificazione con lo stato del personaggio, che è «the superimposed phantom of his imagination»,⁴⁶ collegando la qualità mimetica allo sviluppo della specifica facoltà e assimilandone gli effetti a quelli prodotti da circostanze reali. Tuttavia, l'esito dell'inchiesta, da cui si deduce che la qualità dell'emozione rappresentata è identica e quindi una sorta di riproduzione della sua fenomenologia reale, lascia aperta la questione della sua sostanziale differenza, ovvero l'assenza di sensazioni dolorose, da quanto si manifesta per «simpatia», che è la chiave essenziale dell'esperienza sia dell'attore sia dello spettatore.

Alcuni anni dopo *Masks or Faces?*, lo psicologo francese Alfred Binet – noto come ideatore dei primi test d'intelligenza – pubblicava col titolo di *Réflexions sur le Paradoxe de Diderot* i risultati di un'indagine condotta su attori francesi, sulla falsariga di una procedura analoga a quella di Archer, cui tuttavia si faceva riferimento soltanto in relazione alle citazioni contenute nei *Principles of Psychology* di William James. Le informazioni raccolte, nelle quali prevaleva la comunicazione orale sulla forma scritta, avevano spinto Binet alla stessa confutazione della teoria diderotiana, e il concetto di

46. W. Archer, *Masks or Faces?* cit., pp. 201-210.

«coscienza duplice», su cui gli attori francesi insistevano molto più decisamente dei loro colleghi intervistati da Archer,⁴⁷ sembrava fornire convincenti elementi all'argomentazione.

Lasciando da parte la questione se tale concetto costituisca effettivamente un punto di forza contro Diderot, l'aspetto più interessante nella trattazione di Binet è che esso è utilizzato per descrivere l'esperienza dello spettatore teatrale, in rapporto a uno spunto offerto da Hyppolite Taine, che nel saggio *De l'intelligence* aveva toccato la questione:

Il lettore osservi se stesso quando vede una nuova commedia di Dumas *filis*; venti volte per atto noi abbiamo uno o due momenti di completa illusione; c'è la tale frase vera che, sostenuta dal gesto, dall'accento, dalle circostanze, vi ci induce. Siamo turbati o rallegrati, siamo quasi per alzarci dalla poltrona; poi, tutt'un tratto, la vista della ribalta, le figure nelle logge di proscenio, ogni altro possibile incidente, ricordo, sensazione, ci ferma e ci tiene al nostro posto. È l'illusione teatrale, che muore e rinasce incessantemente; in ciò consiste il piacere dello spettatore [...] ; per un attimo crede, poi smette di credere, poi ricomincia a credere, poi smette di nuovo di credere; ciascun atto di fede inizia con una smentita, e ciascuno degli slanci di simpatia finisce abortito; ciò comporta una serie di credenze frenate ed emozioni attenuate; di volta in volta si dice: «Povera donna com'è sfortunata!» E appena dopo: «Ma è un'attrice, interpreta benissimo il suo ruolo!»⁴⁸

Il passo di Taine viene tuttavia proposto come esempio di un approccio «purement théorique et systématique»,⁴⁹ smentito dall'osservazione reale del fenomeno, che indica piuttosto quella dello spettatore non come un'esperienza di due stati di coscienza opposti in rapida alternanza, ma una condizione

47. Va ricordato che Archer inizialmente aveva predisposto un questionario anche in francese, ma quando si era rivolto al collega Francisque Sarcey per avere il suo aiuto nel sottoporlo, il celebre critico del «Temps» aveva rifiutato il suo appoggio, dichiarando che tale procedimento era «fâcheux à la critique et à l'art». Allo stesso modo, un secondo collega – non esplicitamente menzionato per ovi motivi – aveva declinato la sua assistenza sostenendo che «few actors have the intelligence, and none the sincerity» per fornire risposte attendibili alle domande. Di conseguenza, vi sono pochi riferimenti ad attori e attrici francesi nel volume. Cfr. *Masks or Faces?* cit., pp. 7-9.

48. H. Taine, *De l'intelligence*, cit. in A. Binet, *Réflexions sur le Paradoxe de Diderot*, in «L'année psychologique», 3, 1896, pp. 293-294.

49. *Ivi*, p. 294.

psicologica più complessa, ove coesistono simultaneamente «un'emozione da spettatore, un sentimento dell'illusione, un giudizio da critico sull'interpretazione dell'attore e il valore della pièce, e molte altre cose ancora». ⁵⁰ Secondo Binet, la condizione descritta da Taine non sarebbe definibile come coscienza duplice, ma descriverebbe l'alternarsi di due stati di coscienza, ovvero il coinvolgimento nell'illusione e la consapevolezza della finzione; inoltre, sostenendo che quest'ultima ha la funzione di apportare una necessaria rettifica del carico emozionale imposto dall'altra, come se le emozioni suscitate dalla rappresentazione fossero addirittura più intense che nella vita reale, e dovessero essere necessariamente controllate e mitigate. La posizione dello psicologo francese è invece, affine a quella di Du Bos, poiché la sua ipotesi è che la partecipazione a livello emozionale sia sempre accompagnata da una coscienza latente («conscience sourde») della finzione, aggiungendo che tale condizione «possa metterci sulla strada di ciò che accade nella mente dell'attore». ⁵¹

aA

Binet concludeva le sue riflessioni introducendo un nuovo elemento che – a suo parere – avrebbe potuto influenzare la ricerca a venire sulla condizione attoriale durante la rappresentazione, ovvero l'apporto della suggestione all'interpretazione del personaggio: a tal scopo venivano sommariamente ricordati i risultati degli esperimenti del suo collega Richet su pazienti isteriche che, spinte ad assumere ruoli diversi sotto ipnosi, assolvevano adeguatamente il loro compito grazie alla «sincerità» ingenua del loro approccio; nella misura in cui l'emozione è sintomo di sincerità, la differenza tra il paziente sotto suggestione ipnotica e l'attore non è ritenuta una questione qualitativa, ma solo di gradazione d'intensità: l'attore sarebbe cioè in grado di sottoporsi autonomamente a una condizione simile, mantenendo la coscienza latente di stare operando in un contesto di rappresentazione.

Il termine «suggestione», nella forma di «auto-suggestione» era comparso anche nel volume di Archer in rapporto alla facoltà dell'attore di provare emozioni durante la performance; il critico scozzese lo traeva da Eduard von Hartmann, e lo integrava con «innervazione» (questo tratto dall'*Expres-*

247

50. *Ivi*, p. 295.

51. *Ibid.*

sion of the Emotions di Darwin) per intitolare un capitolo della sua inchiesta.⁵² L'occasione era offerta dalla discussione delle varie tecniche che alcuni attori dichiaravano di utilizzare quando dovevano rappresentare una determinata emozione, e che spesso apparivano come meri metodi meccanici per simularne i sintomi, al fine di innescare il processo e raggiungere il "calore" necessario per gestire la particolare situazione. Non mancavano, tuttavia, le testimonianze di altri attori che sostenevano di poter "entrare" nel personaggio (o avere visto colleghi farlo) per via immediata, tramite un semplice atto di volontà e senza alcuna forma di preparazione. La ragione di tali differenze (che non implicavano giudizi di merito sul risultato) erano reputate principalmente questione di diverse conformazioni psicologiche e fisiche individuali, che incidevano sulle modalità d'innescio del processo: in entrambi i casi, però, a prescindere dalla via scelta, lo sviluppo del processo in una serie complessa di azioni successive, quantunque innescato da un input volontario e deliberato, era affidato a una meccanica inconscia, attivata per autosuggestione come *innervazione* fisica.

248

Lo stretto e intricato legame tra natura e arte, nel suo complesso gioco di specchi, non poteva non risaltare ancor più all'evidenza allorché in Occidente si va affermando la tendenza alla rappresentazione del reale e del naturale come standard estetico e, al contempo, il concetto di inconscio inizia a fare la sua comparsa nell'ambito della psicologia. L'intrinseca contraddizione tra la ricerca della riproduzione esatta del reale e la consapevolezza dell'esistenza, dietro ciò che appare, di un substrato psichico di "azioni" non coscienti, particolarmente evidente nella persona dell'attore sulla scena, non poteva non spingere a riconsiderare quale fosse effettivamente l'oggetto della rappresentazione teatrale, e al contempo l'essenza della realtà di cui lo spettatore fa esperienza.

aA

52. W. Archer, *Masks or Faces?* cit., pp. 133-149.

10. Tra natura e simbolo

aA

1. *Scena della società e scena-laboratorio*

Negli ultimi decenni del XIX secolo, la ricerca di una rappresentazione esatta della realtà sulla scena può essere considerata in parallelo all'affermarsi del movimento che, in altri campi artistici, aveva già prodotto notevoli seppur gradualmente mutamenti del gusto generale, che si riflettevano nell'atteggiamento diffuso a riconsiderare i fenomeni estetici alla luce delle più recenti scoperte scientifiche sui processi percettivi, nonché delle trasformazioni indotte, in special modo nell'esperienza visiva, dalle condizioni di vita moderne.¹ Tuttavia, se "realismo" era diventata la parola chiave di opere il cui valore estetico era misurato sulla base all'accuratezza con cui i fenomeni erano osservati e ri-presentati secondo le dinamiche della loro manifestazione nell'esistenza quotidiana, gli effettivi risultati mostravano un'evidente impronta ideologica che spesso si sovrapponeva alle istanze di oggettività. In linea

249

1. A questo proposito risultano di assoluto interesse gli studi di Jonathan Crary, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Torino, Einaudi, 2013 [ed. or. *Techniques of the Observer. Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, 1990] e *Suspensions of Perception*, MIT Press, 2001, che analizzano l'argomento in particolare riferimento delle arti visive.

generale, l'aspirazione al realismo si realizzava nel tentativo di superare convenzioni e modelli di rappresentazione ormai logori e inadeguati, e ampliare la materia artistica alla totalità delle manifestazioni della vita, in special modo quelle tradizionalmente escluse dal privilegio della rappresentazione.

Nelle arti performative, laddove la cornice convenzionale era essenziale all'espressione artistica, come nella danza, nella musica e nel teatro musicale, l'influenza dell'estetica realistica poteva dirsi insignificante, o comunque limitata ad aspetti di secondo piano; nel caso del teatro drammatico, la questione era indubbiamente più complessa, dal momento che più fattori interagivano nello sviluppo di forme nuove, benché sia assai arduo sostenere, anche riferendosi agli autori più schiettamente impegnati nell'opera di rinnovamento, che il metodo della ricerca scientifica dirigesse i loro sforzi, giacché non era affatto raro individuare, dietro i loro dettagliati quadri di vita contemporanea, la permanenza di strutture d'intreccio tradizionali e collaudate.

Il panorama della scena tra gli anni Cinquanta e Sessanta, in special modo nelle grandi città metropolitane, aveva infatti mostrato che l'impulso dietro la trasformazione dell'offerta di intrattenimenti teatrali non era tanto determinato dall'aspirazione al rinnovamento di soggetti e metodi quanto la celebrazione dell'esistenza borghese come modello di civiltà: la fonte dell'interesse drammatico passa da situazioni e azioni eccezionali alle vicissitudini della vita domestica, risolte in conformità alla morale corrente, che è solitamente al di là d'ogni discussione o, quando appaiono negli intrecci elementi in grado di evidenziarne eventuali contraddizioni, la logica della risoluzione si sviluppa invariabilmente come una dimostrazione della sua legittimità di bastione della convivenza sociale.

L'ambientazione realistica che faceva da cornice ai drammi, composta d'interni, costumi e comportamento tipici del *milieu* borghese, non era solo un incentivo all'identificazione con le situazioni rappresentate, ma agiva anche come una sorta di superficie riflettente per i presenti in sala, dal momento che la scena riproponeva, nei limiti del possibile, il modello ideale e normativo dell'esistenza delle classi agiate. Stéphane Mallarmé, nelle sue *Notes sur le théâtre* pubblicate dalla «Revue Indépendante», aveva immaginato questa trasformazione, che unificava la rappresentazione e l'uditorio, nei termini di un racconto aneddotico:

Che fecero però i Signori e le Signore venuti a modo loro per assistere, in assenza di qualsiasi funzionamento di gloria o di magnificenza, secondo il loro unanime desiderio preciso, ad un'opera teatrale: si dovevano divertire nonostante tutto; avrebbero potuto, mentre rideva sul punto di scaturire la Musica, accordarvi qualche passo monotono dei salotti. Ma l'orchestra gelosa non si presta ad altro che a significati ideali espressi dalla scenica silfide. Consapevoli di essere lì per guardare, se non il prodigio del Sé o la Festa! almeno se stessi così come si conoscono per strada o a casa, ecco al pietoso levarsi della tela di porpora dipinta, che invasero, i più impazienti, il proscenio, accettando di comportarvicisi come quotidianamente e dappertutto: avrebbero salutato, avrebbero chiacchierato a voce superficiale dei niente di cui con precauzione è fatta la loro esistenza, durante la qual cosa gli altri rimasti nella sala si sarebbero compiaciuti, voltando la testa il minuto di lasciar scintillare diamanti da orecchi che ciarlano *Io sono pura da ciò che accade sulla scena* o la linea dei favoriti tagliare d'ombra una guancia come con un *Non è di me che si tratta qui*, convenzionalmente e distrattamente di sorridere all'intrusione sull'assito divino: il quale, da parte sua, non poteva sopportarla con impunità, a causa d'un certo fulgore sottile, straordinario e brutale per veracità che contengono i suoi lumi a gas mal dissimulati e che subito illuminano, negli atteggiamenti generali dell'adulterio o del furto, gli attori imprudenti di questo sacrilegio banale.²

aA

251

Nella prospettiva di Mallarmé, per cui il teatro è «la maestosa apertura sul mistero la cui grandezza si è al mondo per scrutare»,³ tale invasione di spettatori impazienti che salgono sul palcoscenico e vi si conducono come nell'esistenza quotidiana, è un «sacrilegio banale» contro la natura divina della scena, poiché l'esibizione delle inezie dell'ordinaria vita domestica e sociale sostituisce, come mero intrattenimento per le ore d'aria serali, la «gloria o [...] magnificenza» che avrebbe diritto di manifestarsi nel suo luogo deputato.

Per quanto queste possano apparire considerazioni inevitabili, espresse da una distanza che, più che estetica, è innanzitutto culturale, esse contengono, nella loro formulazione

2. S. Mallarmé, *Notes sur le théâtre* in «La Revue Indépendante», 4, février 1887, in E.G. Carlotti, *Gli scritti teatrali* cit., pp. 35-36.

3. *Ivi*, p. 35.

paradossale, interessanti elementi utili a una descrizione dell'effetto del realismo ottocentesco sul proprio pubblico privilegiato. Il rispecchiamento quasi perfetto tra la rappresentazione e l'uditorio sembra infatti favorire, più che la partecipazione alle vicende inscenate, un'attitudine distaccata dinanzi a ciò di cui si è testimoni, e che anzi sembra espletare adeguatamente la funzione di intrattenimento proprio nella misura in cui chi osserva può rivendicare la sua perfetta estraneità rispetto a ciò che è osservato.

Tale attitudine, così come è descritta, sembra conferire alla partecipazione a una rappresentazione l'aura di un test di rispettabilità, in cui la personale conformità alle normative comportamentali si verifica tramite ciò che ha luogo sulla scena, e che tratta di ordinarie vicende domestiche borghesi, solitamente incentrate su casi di adulterio e questioni economiche; la loro attrattiva di intrattenimenti appare fondata su un processo di riduzione dal generale al particolare, poiché non è richiesta l'identificazione con i personaggi e le loro vicissitudini, e ciò che passa sulla scena, per quanto comune, deve essere percepito come pertinente ad altri.

In un certo senso, una tale esperienza potrebbe essere assimilata alla partecipazione da osservatore a bonarie esecuzioni pubbliche, in cui la pena non è capitale, ma consiste nella gogna a cui si espongono i colpevoli d'infrazione alla morale corrente, da tutti professata in società come cifra di rispettabilità, pur con la consapevolezza diffusa, dal vissuto personale di ciascuno, che le dinamiche dell'esistenza sono sospinte dall'impulso di istinti e desideri accuratamente occultati nella sfera del privato. E i gesti fugaci di diniego, che Mallarmé coglie tra i sorrisi assenti e di circostanza del pubblico, sono le reazioni involontarie ma significative a una rappresentazione che, magari inintenzionalmente, mette in mostra la contraddizione tra la sua *raison d'être* e il suo effetto: come se lo stesso spazio teatrale, costretto ad accogliere una forma d'intrattenimento che non è la propria, si rivalesse sugli spettatori, inducendoli comunque a percepire qualcosa che riguarda le loro esistenze, quantomeno sotto la forma di un senso passeggero di disagio. I «mal dissimulati» becchi del gas sembrano essere predisposti per rivelare non quanto accade sulla scena, ma la rappresentazione di cui è protagonista il pubblico, nella sala come nella vita.

Le trasformazioni conseguenti l'affermazione del dram-

ma borghese ottocentesco furono particolarmente sensibili in paesi, come l'Inghilterra e la Francia, dove una domanda significativa nelle aree metropolitane ne permetteva lo sviluppo come forma di intrattenimento rivolta alla borghesia; al contempo, però, l'aspirazione al realismo andò a manifestarsi in conformità a posizioni più radicali, secondo cui le convenzioni – non solo teatrali, ma anche e soprattutto morali – contornavano ancora la rappresentazione dell'esistenza, escludendovi tutto ciò che poteva essere percepito come spiacevole o anche offensivo.

Le controversie che seguirono, in Francia, la campagna di Zola per il naturalismo teatrale, e le prime rappresentazioni dei drammi di Ibsen in Inghilterra, sono solo alcuni esempi della distanza che ancora intercorreva tra il "realismo" di metà secolo e la vita contemporanea reale, dal momento che sia l'esibizione delle condizioni delle classi meno agiate, sia l'esposizione delle contraddizioni dell'esistenza borghese, erano considerate inopportune come soggetti drammatici.

Nel suo manifesto del 1881, Zola aveva affermato che il movimento naturalista nelle scienze e nelle arti avrebbe dovuto estendersi anche al teatro, anche se confessava di non averne ancora riscontrato significativi utilizzi del metodo nella letteratura teatrale, mentre, nella narrativa, le opere di Balzac avevano già da tempo indicato la strada da seguire; Dumas *fiils* e Augier erano, tra i drammaturghi, coloro che, nei loro studi di caratteri, avevano tentato di liberarsi delle convenzioni traendo il loro materiale dall'osservazione diretta della vita, ma le loro opere potevano essere considerate soltanto fasi iniziali di un percorso che ancora doveva svilupparsi. Nella loro semplicità, le indicazioni generali di Zola evidenziano i problemi metodologici fondamentali:

Provate a prendere l'ambiente contemporaneo, e a farvi vivere degli uomini: scriverete belle opere. È indubbiamente necessario impegno: bisogna trarre dal guazzabuglio della vita la formula semplice del naturalismo. Sta qui la difficoltà: lavorare in grande con soggetti e personaggi che i nostri occhi, abituati allo spettacolo quotidiano, sono arrivati a vedere piccoli.⁴

4. É. Zola, *Le naturalisme au théâtre*, Paris, Charpentier, 1895 [1881], p. 21.

Il teatro naturalista deve estrarre la sua formula «dal guazzabuglio della vita», nello stesso modo in cui lo scienziato deriva le leggi naturali dall'osservazione dei fenomeni; tuttavia, la scelta stessa dei termini in questo passo sembra implicare una difficoltà aggiuntiva: infatti la questione non è limitata all'invenzione di formule appropriate, ma presuppone che si trovino simboli adeguati con cui costruirle, perché l'intento generale è magnificare lo «spettacolo quotidiano», la cui essenza poetica resta solitamente inavvertita da occhi abituati a osservarlo. In altre parole, è necessario escogitare nuove convenzioni, giacché il risultato prefisso è una rappresentazione della natura, e non la natura stessa, come avviene anche nel caso della scoperta delle leggi cui i fenomeni sembrano obbedire.

Ovviamente, non può essere il passato a fornire i nuovi strumenti di rappresentazione, giacché le sue convenzioni si sono dimostrate incapaci di dare concretezza scenica a un'immagine della realtà contemporanea; il compito di trovare le formule adeguate al nuovo genere non è affidato esclusivamente ai drammaturghi, ma deve essere attribuito anche ai professionisti teatrali. Non è certo una semplice coincidenza che, nei medesimi anni, la figura del *metteur en scène* acquisisca un'importanza sempre più centrale nell'allestimento dei drammi, assumendosi, oltre alla funzione di coordinamento, anche una responsabilità creativa in merito alle scelte artistiche.

L'esperienza del Théâtre Libre di André Antoine, che introduce la messinscena naturalista in Francia, è un esempio di pratica scenica ove i vecchi cliché sono messi in discussione in base a nuovi metodi ed estetiche, con l'obiettivo di mettere il pubblico davanti a *tranches de vie* allestite dietro lo schermo trasparente (ma per gli attori opaco) di una «quarta parete» che separa gli spettatori dalla scena. La nozione diderotiana di «quarta parete», nella prospettiva di Antoine, è essenziale per l'esperienza che si intende far provare al pubblico, modificando sia le condizioni di ricezione sia i metodi di messinscena, dal momento che la separazione virtuale tra uditorio e attori era la conseguenza di scelte ben precise: dal momento che ogni rappresentazione era accuratamente preordinata in ogni suo dettaglio, il suo effetto poteva essere ottenuto solo se l'attenzione degli spettatori non fosse soggetta a elementi di disturbo, come quelli determinati da un'interazione palese tra scena e sala.

L'idea di teatro promossa da Antoine si fondava sulla nozione che la rappresentazione della vita sulla scena potesse essere realizzata solo attraverso un processo di revisione radicale dei metodi scenici tradizionali, giacché qualsiasi tentativo di allestire un dramma naturalista nei termini della pratica corrente, fosse quella della Comédie-Française o dei Boulevard, avrebbe comunque sortito un effetto indesiderato, trasformando la pièce in un ulteriore esempio del deprecato convenzionalismo. Era, a suo parere, necessario un profondo cambiamento del concetto stesso di *optique théâtrale*, che avrebbe dovuto essere modificato secondo una nuova prospettiva: l'efficacia della rappresentazione doveva poggiare direttamente sugli elementi còliti attraverso l'osservazione della realtà così come si manifesta, e non su ciò che la tradizione aveva stabilito essere il correlativo scenico della realtà.

Jean Jullien, critico e drammaturgo che aveva contribuito con alcune sue opere alle prime stagioni del Théâtre Libre, si era impegnato a precisare, evitando deliberatamente l'uso del termine «naturalismo», quali avrebbero dovuto essere i metodi e i procedimenti di ciò a cui aveva dato nome di «théâtre vivant». La sua teoria condivideva i medesimi principi della pratica scenica sperimentata da Antoine, e può esserne considerata come il tentativo di sistematizzazione, in particolare nella forma in cui è esposta nell'introduzione alla versione a stampa de *L'Echéance*, atto unico messo in scena nel 1889, dove la critica del convenzionalismo tradizionale è spinta all'affermazione che nessuna convenzione teatrale può essere ritenuta necessaria sulla scena, perché l'osservazione diretta della vita può garantire al «teatro vivente» sia i materiali sia i metodi per il suo sviluppo.

L'osservazione diretta è essenziale sia al drammaturgo che all'attore, dato che il loro compito comune consiste nell'elaborarne i dati in una «sintesi della vita», che è il nucleo della rappresentazione, e si affida più all'azione che alle parole per mostrare l'apparenza della vita; la dimensione visiva è quindi chiamata ad assumere una posizione fondamentale nel processo, divenendo il centro dell'attenzione degli spettatori:

Il pubblico deve perdere per un momento il sentimento della sua presenza in un teatro, e per questo io ritengo necessario, quando il sipario si alza, di fare il buio in sala: il quadro si evidenzierà con maggior vigore, e lo spettatore

rimarrà attento, non oserà chiacchierare e diventerà quasi intelligente.⁵

L'oscuramento dell'uditorio, che all'epoca si stava diffondendo dai primi esperimenti di Wagner a Bayreuth alla pratica generale della scena, era ovviamente un espediente per canalizzare l'attenzione del pubblico esclusivamente sulla rappresentazione, limitando l'intrusione di stimoli incongrui: l'obiettivo principale era porre le condizioni per un sentimento diverso di presenza, che a sua volta favorisse la consapevolezza della separazione tra la rappresentazione e il contesto in cui essa era allestita; ma tra i motivi che ne consigliano l'adozione a Jullien vi sono anche personali esperimenti sulla reazione del pubblico agli stimoli visivi e uditivi provenienti dal palcoscenico.

Nel suo articolo *Les effets du théâtre*, infatti, il drammaturgo riporta i risultati di una "ricerca sul campo", condotta in collaborazione con il collega J. L. Croze, basata sulla registrazione delle reazioni degli spettatori a specifici passaggi di una pièce rappresentata, individuati preventivamente come suscettibili di suscitare risposte osservabili nel pubblico; le possibili modalità di reazione erano state in partenza suddivise per qualità (favorevoli o sfavorevoli) e intensità (silenzio, mormorii, fischi, applausi ecc.). Come soggetti erano stati scelti gli spettatori di una prova generale e di una prima rappresentazione della stessa pièce, in un teatro «sans claque payée», e il tempo di reazione delle risposte era stato misurato al cronometro.

I dati evidenziavano le differenze tra effetti relativi a tre diverse fonti di stimoli, rispettivamente gli sviluppi dell'azione, parole e dizione, movimenti e gesti:

Abbiamo riscontrato che i primi, richiedendo un certo ragionamento, un'applicazione mentale più costante, raramente pervengono a manifestazioni rumorose che, nel caso specifico, si producono 3, 4, 5 e anche 6 secondi dopo l'emissione; suscitavano però intense reazioni di attenzione e di freddezza. Gli effetti delle parole, più superficiali, non richiedendo né grande impegno intellettuale, né attenzione costante, trovano la loro reazione *un secondo, un secondo*

5. J. Jullien, *Le théâtre vivant. Essai théorique et pratique*, Paris, Charpentier, 1892, p. 10.

e mezzo al massimo dopo l'emissione, le manifestazioni sono rumorose e vanno dal mormorio agli applausi: per gli effetti del gesto la reazione nella sala è *immediata*. I segni di disapprovazione sono in tutti i casi più rapidi dei segni d'approvazione.⁶

Di conseguenza, si constatava che i tempi di reazione aumentavano in proporzione al grado di applicazione mentale necessario alla comprensione dello specifico "effetto"; ciò che richiedeva la capacità di stabilire connessioni tra elementi diversi, come le varie situazioni dell'intreccio, provocava una risposta dopo un intervallo (effettivamente esteso) che poteva arrivare a sei secondi, mentre le reazioni ai gesti risultavano immediate, e l'intervallo era limitato entro due secondi nel caso delle parole dette.

La ricerca non era, però, focalizzata in particolare sui tempi di reazione, ma sulle conseguenze che tali risposte potevano esercitare sulle rappresentazioni successive, perché il punto specifico dell'indagine risiedeva nell'individuazione delle differenze tra prova generale e prima rappresentazione, e riguardava la percezione degli attori delle reazioni del pubblico. Qui emergeva che gli attori erano sensibilmente influenzati da come gli spettatori rispondevano alle parole e ai gesti – ciò che provocava reazioni più immediate e evidenti – e, generalmente, tendevano a sfruttare nella performance successiva tutti gli espedienti per ottenere reazioni simili, scegliendo spesso soluzioni che privilegiavano una approvazione momentanea dei loro exploit personali al successo della rappresentazione nella sua interezza, giacché il silenzio dell'attenzione o della freddezza solitamente appariva non avvertito o anche frainteso. Per Jullien, questa tendenza non era che una conseguenza diretta delle pratiche tradizionali di pedagogia attoriale, determinate, a loro volta, dall'usanza consolidata di sostituire alle espressioni naturali i cliché; nel complesso, si innescava un circolo vizioso per cui gli attori si affidavano a espressioni manierate, ritenendole indiscutibilmente efficaci, mentre gli spettatori si sentivano in dovere di rivolgere esclusivamente ad esse le loro manifestazioni di approvazione o disapprovazione. Era perciò necessario un cambiamento sia sulla scena che tra il pubblico, tramite cui

aA

257

6. *Ivi*, pp. 62-63. Corsivi originali.

queste convenzioni fossero rimpiazzate, da una parte, da gesti ed emissioni vocali naturali; dall'altra, da una ricezione che considerasse tutta la complessità dell'azione scenica, e non soltanto tali espedienti d'effetto:

L'azione resa più nitidamente sarà compresa con maggiore facilità, e ci avvicineremo di più a quella logica del pubblico che per essere impressionato dallo spettacolo delle passioni *umane* chiede che siano presentate *umanamente*. L'autore sarà così più sicuro dei suoi effetti, e l'attore non perderà nulla nel cambio; se durante l'atto la sala rimanesse attenta e silenziosa, le manifestazioni rumorose non potrebbe che essere più vive alla discesa del sipario, e l'azione non avrebbe sofferto per la vanità degli interpreti.⁷

La «logica del pubblico» di cui si tratta è riferita alla constatazione che un'interpretazione attoriale "naturale", purificata dalle convenzioni e improntata sul comportamento comune, sembra avere un effetto più intenso che un'esibizione di cliché, giacché è dipendente da dinamiche al contempo «più semplici» e «inconsce»⁸, analogamente all'esperienza della vita reale. Per ripetere tale esperienza, essa dovrebbe essere percepita in condizioni di separazione assoluta tra la scena e la sala, perché l'opacità della quarta parete dalla parte degli attori è il requisito essenziale allo sviluppo dell'azione, che potrebbe altrimenti essere ostacolato dalla percezione delle reazioni degli spettatori; senza soffermarsi a discutere se la mèta intravista da Jullien fosse effettivamente raggiungibile nel contesto della rappresentazione dal vivo, si può osservare che l'aspetto più significativo della sua proposta riguarda la natura stessa dell'esperienza che egli ritiene che il pubblico debba ricevere dalla rappresentazione teatrale, sulla base della semplice assunzione che attori e spettatori debbano coesistere come due realtà indipendenti. L'aspirazione di Jullien (e di Antoine) alla quarta parete, proprio nella misura in cui non poteva effettivamente tradursi nella pratica scenica, suggeriva i termini di una revisione radicale dell'esperienza, configurando il rapporto tra uditorio e scena come una comunicazione unidirezionale di contenuti che può essere apprezzata propriamente solo se l'azione scenica ha modo

7. *Ivi*, p. 66. Corsivi originali.

8. *Ivi*, p. 65.

di svilupparsi seguendo linee prestabilite, senza elementi di disturbo al suo svolgimento. Questi elementi sono individuati principalmente nella percezione da parte dell'attore del feedback spettatoriale a certi passaggi dell'azione, che spinge a operare improvvisate "correzioni" del piano prestabilito e, quasi invariabilmente, a inficiare l'effetto complessivo della rappresentazione. Non c'è bisogno di supplementi d'indagine per osservare che l'obiettivo di tale concezione della rappresentazione poteva essere perseguito solo se la separazione tra scena e sala non fosse rimasta ideale, ma si fosse concretizzata in termini materiali. In breve, era la prefigurazione dell'esperienza del cinema.

2. *I limiti dell'umano nella riflessione simbolista*

La presenza dell'attore sulla scena, che nel caso di Jullien può essere di ostacolo all'effetto complessivo della rappresentazione, se non vengono adottati adeguati provvedimenti per controllarne l'azione, dal punto di vista tradizionalmente ritenuto opposto, ovvero quello dei poeti e drammaturghi simbolisti dell'epoca, è considerata in pura contraddizione con l'esperienza estetica. Ciò che Jullien vede come mera «vanità» è, nel loro caso, un aspetto secondario di una questione teorica più ampia, che sorge dall'opposizione tra la presenza umana sulla scena e la possibilità di percepire le implicazioni di un trattamento simbolico degli elementi della rappresentazione.

La posizione dei simbolisti viene illustrata in dettaglio per la prima volta da Maeterlinck in un articolo ne «La Jeune Belgique» del settembre 1890, dove il drammaturgo si esprimeva nei seguenti termini:

La scena è il luogo dove i capolavori muoiono, perché la rappresentazione di un capolavoro tramite elementi *accidentali e umani* è antinomico. Ogni capolavoro è un simbolo e il simbolo non sopporta mai la presenza attiva dell'uomo. C'è una divergenza costante tra le forze del simbolo e quelle dell'uomo che vi si agita. Il simbolo del poema è un centro ardente i cui raggi divergono all'infinito, e questi raggi, se hanno origine da un capolavoro assoluto come quello di cui si tratta qui, hanno una portata limitata solo dalla potenza dell'occhio che li segue. Ma ecco che dentro il simbolo avanza l'attore. Si produce immediatamente, in rapporto al soggetto passivo del poema, uno straordinario fenomeno

di polarizzazione. Non vede più la divergenza dei raggi, ma la loro convergenza: l'accidente ha distrutto il simbolo, e il capolavoro, nella sua essenza, è morto per il tempo di questa presenza e delle sue tracce.⁹

Il capolavoro cui si riferisce l'articolo è l'*Amleto*, di cui viene ricordata l'esperienza di una rappresentazione presumibilmente recente: utilizzando citazioni dal celebre saggio di Charles Lamb sull'irrappresentabilità dei drammi shakespeariani, Maeterlinck sviluppa l'argomentazione intorno alla contraddizione intrinseca tra l'essenza simbolica dell'opera poetica e la scena, sulla quale la dimensione personale dell'attore sembra opporsi, con la sua semplice presenza, alla tendenza del simbolo a favorire una «divergenza» della percezione, per cui gli oggetti perdono ogni tratto incidentale o peculiare per espandersi all'infinito; il corpo dell'attore risalta come un elemento incongruo nella rappresentazione simbolica, poiché con la sua stessa presenza reca i segni di una storia individuale precisa, di un *principium individuationis* definito in termini spazio-temporali.

Questa posizione, in parte condivisa (e probabilmente ispirata) da Mallarmé,¹⁰ può essere considerata il punto di partenza della fascinazione che le avanguardie novecentesche nutrono per la figura non umana come elemento centrale della rappresentazione teatrale; per Maeterlinck, infatti, un'alternativa alla presenza intrusiva dell'attore era il ricorso a qualcosa che potesse «avere la sembianza della vita senza essere vivo»,¹¹ e i riferimenti espliciti erano le maschere

9. M. Maeterlinck, *Menus propos: le théâtre*, in *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*, Bruxelles, Labor, 1985, p. 86. Corsivi originali.

10. Mallarmé era considerato unanimemente il punto di riferimento teorico di quello che veniva definito movimento simbolista, quantunque non avesse mai espresso le proprie opinioni in forma di una teoria estetica sistematica. Tuttavia, il concetto di *suggestione* è centrale nel suo pensiero estetico, e presuppone che l'esperienza di un'opera d'arte sia ostacolata dall'individualizzazione netta dei suoi elementi costitutivi, come – in riferimento al teatro – espone chiaramente il suo resoconto dell'*Amleto* alla Comédie Française, con Mounet-Sully nel ruolo principale. L'articolo di Maeterlinck prende molto probabilmente spunto dalla medesima produzione, che presentò per la prima volta in Francia una versione integrale del dramma. Mallarmé, d'altro canto, non si può dire condividesse pienamente l'aspirazione a escludere l'attore dalla scena e vedesse invece – ancora nella suddetta recensione – la possibilità di un attore “impersonale”, una sorta di interprete-critico. Cfr. E.G. Carlotti, *Gli scritti teatrali* cit., pp. 77-82.

11. M. Maeterlinck, *Menus propos* cit., p. 86.

del teatro greco, o le convenzioni del teatro elisabettiano o del *grand siècle* francese, come strategie di rappresentazione capaci di indebolire l'effetto della presenza umana; in pratica, il drammaturgo ammetteva di non detenere soluzioni definite, indicando le «impressioni strane provate nei musei delle cere» come approssimazione dell'esperienza artistica che egli immaginava. Più che nella sua drammaturgia (che, comunque, comprende drammi «pour marionnettes» e si sviluppa intorno a situazioni che trasmettono un senso di straniamento dalla vita quotidiana), esperimenti in tale direzione possono essere riscontrati negli allestimenti delle sue pièce (e di altri) al Théâtre d'Art e al Théâtre de l'Œuvre, ove la gestualità minimale e la recitazione salmodiante, frequentemente circoscritte da impianti scenici dominati dall'essenzialità e talvolta avviluppati dalla penombra, contribuivano a creare un'atmosfera rarefatta e stralunata.¹²

aA

Posizioni estreme come quella maeterlinckiana non erano certo soggette a una ricezione favorevole da parte del mondo della scena, giacché mettevano in discussione non solo le pratiche consolidate, ma anche la stessa *raison d'être* del teatro, che si affidava alla presenza dell'attore come canale primario per il coinvolgimento emozionale dello spettatore: l'oggetto stesso della rappresentazione – la condizione umana – appariva offuscato dal ricorso a convenzioni reputate pre-moderne e, effettivamente, non era facilmente concepibile un'alternativa all'attore che fosse in grado di suscitare con efficacia un «interesse umano» – secondo l'espressione di Coleridge – anche approssimativamente comparabile. D'altra parte, bisogna osservare che il terreno di coltura di queste posizioni era un ambiente in cui erano rari i professionisti della scena e che, in ogni caso, anche l'idea di riforma promossa da Antoine e Jullien, che implicava una riconsiderazione radicale della funzione dell'attore, e insieme dei punti di riferimento consolidati nella pratica tradizionale, non aveva avuto una ricezione entusiastica nel mondo teatrale.

261

Solo pochi anni dopo i primi esperimenti del Théâtre d'Art, però, l'allestimento all'Œuvre di *Ubu roi* (10 dicembre 1896) pareva ribadire i concetti espressi da Maeterlinck re-

12. Cfr. J. Robichez, *Lugné-Poe*, Paris, L'Arche, 1955, pp. 52-54 e E.G. Carlotti, *La scena del simbolo: i primi drammi di Maeterlinck (1899-1895)*, Lucca, maria pacini fazzi editore, 2002, pp. 48-51.

alizzandoli sulla scena, quantunque la pièce di Alfred Jarry fosse percepita inizialmente come una sorta di grottesca parodia delle tematiche e dei metodi cari ai simbolisti; tuttavia, l'autore aveva esposto le proprie opinioni in termini molto affini, se non addirittura coincidenti, nei suoi interventi teorici, e in particolare in *De l'inutilité du théâtre au théâtre*, apparso nel «Mercure de France» appena tre mesi prima del debutto di Ubu, dove aveva incoraggiato all'adozione della maschera come alternativa al volto e mezzo di espressione universale:

La *ribalta* illumina l'attore secondo l'ipotenusa di un triangolo rettangolo di cui il corpo dell'attore è uno dei lati dell'angolo retto. Ed essendo la ribalta una serie di punti luminosi, cioè una linea che si prolunga indefinitamente, in rapporto alla strettezza della faccia dell'attore, a destra e a sinistra dell'intersezione del suo piano, la si deve considerare come un solo punto che illumina, posto a una distanza indefinita, come se essa fosse *dietro* il pubblico.

Quest'ultimo è distante a causa di un infinito minore, ma non abbastanza minore perché non si possano considerare tutti i raggi riflessi dall'attore (cioè tutti gli sguardi) come paralleli. E praticamente ogni spettatore vede personalmente la maschera in modo *uguale*, con differenze certo trascurabili, in confronto alle idiosincrasie e alle attitudini a capire in modo diverso, che è impossibile attenuare – e che d'altronde si neutralizzano in una folla in quanto mandria, cioè folla.

Con lenti tentennamenti dall'alto in basso e dal basso in alto e librazioni laterali, l'attore sposta le ombre su tutta la superficie della sua maschera. E la esperienza prova che le sei posizioni principali (e altrettante per il profilo, che sono meno nette) bastano per tutte le espressioni. Non ne porteremo esempi, perché esse variano a seconda dell'essenza prima della maschera, e perché tutti coloro che hanno saputo vedere un Guignol hanno potuto constatarle.

Perché sono espressioni semplici, esse sono universali. L'errore grave della pantomima attuale consiste nell'arrivare al linguaggio mimato convenzionale, faticoso e incomprensibile. Esempio di questa convenzionalità: una ellissi verticale intorno al volto con la mano e un bacio su questa mano, per dire la bellezza che suggerisce l'amore. – Esempio di gesto universale: la marionetta testimonia il proprio stupore arretrando con violenza e urtando il cranio contro le quinte.¹³

13. A. Jarry, *L'inutilità del teatro a teatro*, in *Essere e vivere*, a cura di C. Rugafiori, Milano, Adelphi, 1984, pp. 157-158. Corsivi originali.

Curiosamente, Jarry sembra trarre immagini e concetti da Maeterlinck («raggi», «luce», «infinito») per svilupparli in termini pressoché tecnici, per indicare che l'illuminazione della superficie di una maschera può fornire una varietà di espressioni sufficiente per dispensare l'attore dall'uso dei muscoli facciali, permettendo di operare con stati emozionali universali, ciascuno riferito a particolare tipo umano che la maschera rappresenta, mentre il volto rimanda invariabilmente al carattere individuale.

Inoltre, come indica chiaramente l'«esempio di gesto universale», che chiama in causa i movimenti delle marionette, l'espressione delle emozioni è il risultato dell'azione di tutto il corpo, in corrispondenza con le linee direzionali che esso segue rapportandosi allo spazio: il movimento su queste linee, in termini di allontanamento da o avvicinamento a un oggetto, dovrebbe essere immediatamente percepito come indice dell'emozione che mette in relazione il soggetto in azione con l'oggetto, secondo una prospettiva che rimanda sia alla decomposizione per linee dell'espressione fisica delle emozioni proposta da Engel, sia alla precisione geometrica delle marionette kleistiane.

aA

La marionetta o il burattino, in effetti, costituivano il modello ideale della teoria e della pratica di Jarry, come quest'ultima era stata seguita nella produzione di *Ubu roi* da Lugné-Poe, in cui tutto il lavoro attoriale era stato ispirato dall'idea di presentare i personaggi principali come marionette grottesche, con maschere e costumi che nascondevano i corpi degli interpreti; la veemente reazione del pubblico di fronte all'anticonvenzionalismo di queste e altre scelte ne testimoniò l'effetto dirompente, benché tutto accadesse in un teatro da cui non erano certo da attendersi proposte tradizionali; eppure i metodi seguiti erano improntati a un evidente convenzionalismo, spinto fino all'uso di cartelli esposti di volta in volta a indicare le ambientazioni delle diverse scene.

Per quanto non sia possibile precisare nel dettaglio che cosa aveva provocato gli spettatori, tra l'allestimento scenico o il testo (a partire dal celebre «Merdre!» d'esordio), le reazioni alla rappresentazione segnano un caposaldo nella storia del teatro moderno per quanto riguarda l'interazione tra l'uditorio e lo spettacolo. Mentre stava emergendo un modello di esperienza in cui la condizione ideale della ricezione era individuata nell'erigere dinanzi alla scena una

barriera protettiva contro gli elementi di disturbo esterni, l'*Ubu roi* dell'Œuvre si proponeva come un evento teatrale in cui, come ha sostenuto Jacques Robichez, «il pubblico mette tutto ciò che vuole, [...] in cui la sala e la scena devono necessariamente collaborare». ¹⁴ Non era certo quello il primo caso in cui le reazioni eccessive della sala erano, se non previste come parte integrante dello spettacolo, almeno deliberatamente provocate tramite varie forme di *battage* preventivo, come già avevano mostrato la famosa «battaglia di *Hernani*» nel 1830 e, in anni più recenti, certe serate all'insegna dello scontro "Naturalisti vs. Simbolisti"; tuttavia, se in tali casi i tumulti erano il terreno di confronto per asserire la supremazia di una certa scuola o un certo movimento, la peculiarità dell'*Ubu roi* sta nel fatto che non era in questione un metodo o un'estetica, ma il concetto stesso di "teatrale". Paradossalmente, il motivo delle reazioni più accalorate non andava individuato, come era d'uso nel caso dei *mélo* e dei loro uditori popolari, nell'eccesso di identificazione con i personaggi, ma nell'esatto opposto, in ciò che era percepita come un'irriducibilità tra la rappresentazione e un'esperienza condivisa della realtà.

Tale percezione, d'altronde, era il motivo addotto dalla critica per la disapprovazione delle pièce naturaliste o simboliste, delle quali si biasimava l'assenza, sia negli intrecci che nei personaggi, di elementi riconducibili a ciò che era concepito come vita reale, ma che in realtà era la sua immagine nella rappresentazione teatrale, nella misura in cui era ritenuta corrispondere genuinamente alla vita. Vagliato attraverso i parametri del "realismo" tardo-ottocentesco, che in fin dei conti contemplava come modelli ideali la *pièce bien faite* e il dramma a tesi, quanto esorbitava il concetto di rappresentabilità da essi espresso era reputato conseguentemente infedele, poiché – per opinione comune – non aveva alla base l'osservazione della vita, ma pregiudizi ideologici. Era il caso, ad esempio, delle vicende ambientate tra le classi popolari, dove non si riscontravano i benefici della civilizzazione e del progresso, ma anche ogni sguardo sul mistero dell'esistenza in quanto tale, senza ottiche prestabilite: la sfera della rappresentabilità, per così dire, sembrava escludere tutto ciò

che non si conformava alla *Weltanschauung* da cui la stessa forma drammatica traeva le fondamenta, e alla quale ogni intreccio e personaggio doveva obbedire a mo' di concreta esemplificazione.

Negli stessi anni, le accese polemiche che salutano le prime rappresentazioni inglesi dei drammi di Ibsen in versione integrale non dipingono un quadro sostanzialmente diverso, dal momento che il centro del dibattito è il concetto di rappresentabilità, considerato dal punto di vista dell'etica sociale, come se la vita reale fosse destinata a plasmarsi sulla sua immagine rappresentata. A dispetto delle apparenti affinità, l'attitudine tardo-ottocentesca dinanzi all'eventualità di conseguenze sociali negative indotte dalle rappresentazioni teatrali differisce sensibilmente da quella della prima modernità, nella misura in cui non è in questione tanto una regolamentazione degli sviluppi drammatici, attenta a garantire l'adeguata punizione ai comportamenti repressibili dettati dalle passioni, quanto le implicazioni sociali e ideologiche viste in controluce, quasi che le passioni stesse – che costituivano, comunque, l'essenza della rappresentazione – avessero attraversato una fase evolutiva, suddividendosi tra regolate e irregolari. Tale suddivisione non andava a toccare la loro natura, ma il loro grado o forma di manifestazione, e soltanto le prime erano giudicate sufficientemente depurate da pulsioni istintuali da essere accolte come oggetto di rappresentazione.

In altri termini, ciò che era stato foggato dalle convenzioni sociali nella forma del comportamento civilizzato normalizzato aveva diritto ad essere rappresentato, mentre ciò che è percepito situarsi al di sopra o al di sotto di tali normative era in conflitto con la stessa idea di civiltà, intesa come prodotto di ragione e progresso. Più nello specifico, ciò riguardava ogni rappresentazione che introducesse elementi in contraddizione con la *Weltanschauung* corrente, suggerendo sia che l'immagine dell'esistenza borghese non esauriva in sé il concetto di umanità, sia che il tutto tondo della composizione era in realtà attraversato da ombre profonde, che riflettevano istinti e impulsi in attività perenne, nonostante qualsiasi tentativo di rinnovare costantemente la patina di rispettabilità distesa per nasconderli.

Il dramma naturalista, come qualsiasi altra forma di rappresentazione che affronta la vita reale evitando di ricorrere a cliché prestabiliti, è sottoposto al medesimo giudizio di con-

danna, che adesso convalida l'accusa di utilizzare la forma artistica a fini di propaganda sovversiva, poiché l'opinione pubblica conformista individua in tali deviazioni dalla morale sociale vigente una minaccia per l'ordine costituito; la replica usuale di chi è imputato di anteporre la critica sociale all'arte è, naturalmente, che l'arte trova il suo senso nell'approfondire il suo sguardo sulla realtà e che, d'altro canto, le produzioni teatrali *mainstream* hanno perduto da tempo ogni diritto di essere denominate artistiche. Ne è riprova il gran numero di iniziative indipendenti, che in buona parte dei paesi europei, nascono negli anni tra l'Ottocento e il Novecento intitolando la loro ragione sociale con il termine "arte"; e il numero ancora maggiore di trattati e *pamphlet* che promuovono l'urgenza di riforma in nome dell'"arte del teatro".

Tra *fin de siècle* e primi decenni del «secolo breve» si definisce una congiuntura storica in cui, nel contesto sociale e culturale, le arti sono sottoposte a mutamenti radicali del loro statuto, e in un certo senso anche della loro stessa *raison d'être*, giacché il loro oggetto trascorre dalla superficie dell'esistenza a ciò che si cela dietro la superficie e si manifesta solo a momenti, o a occhi in grado di percepirlo. Le arti performative – e specialmente l'arte drammatica – possono beneficiare, in questa situazione, della nascita di media come il cinema, focalizzando i loro esperimenti sulla loro finalità artistica specifica, come le arti visive si erano indirizzate approfittando dell'invenzione della fotografia.

3. *Le possibilità dell'umano: l'attore in Russia e nell'Unione Sovietica*

Con l'attenuarsi del predominio dell'estetica naturalistica, nei primi decenni del secolo le avanguardie storiche aprono la strada alla ricerca di forme espressive che siano dispensate dal «reggere lo specchio alla natura» nel senso letterale dell'espressione, e usufruiscano della libertà di rappresentare ciò che è intravisto alla radice dell'esistenza umana; mentre per le arti visive il movimento si caratterizza per l'abbandono della figuratività, le arti performative – pur perseguendo una loro via all'astrazione – rimangono comunque legate alla componente essenziale della loro "configurazione oggettuale", ovvero al corpo dell'esecutore.

L'orizzonte ideale del performer meccanico, marionetta o burattino, può essere considerato alla base dell'impianto teo-

rico che accompagna la ricerca e la riflessione novecentesca sui mezzi espressivi dell'attore, anche nei casi in cui l'interesse sembra focalizzarsi su ciò che è più alieno al concetto di marionetta, cioè la personalità e la volizione. Sebbene la nozione di "meccanico" rammentasse (e rammenti) una performance affidata a cliché superficiali e convenzionali, gli studi psicologici e fisiologici avevano da tempo messo in evidenza l'apporto fondamentale delle routine motorie automatiche anche nell'esecuzione di azioni complesse, in virtù di processi adattivi innescati dall'interazione dell'organismo con l'ambiente. L'interesse per le azioni riflesse condurrà alle ricerche seminali di Pavlov e della scuola russa, che saranno un punto di riferimento sia per Stanislavskij che per Mejerchol'd, nonostante le rispettive note differenze di approccio al lavoro dell'attore.

Il concetto di marionetta, benché appaia centrale esclusivamente nelle teorie e pratiche d'impronta antinaturalistica è in realtà, in ambito teatrale, un utile accorgimento teorico per affrontare il tema della natura in forma più estensiva; come indicava la ricerca scientifica e filosofica, la conoscenza della natura non poteva essere limitata a ciò che risultava dai dati raccolti tramite gli strumenti e i metodi di osservazione consueti, ma richiedeva sia l'elaborazione di nuove tecnologie, sia prospettive di osservazione variate. Il progresso delle scienze positive aveva generato la loro stessa crisi, nel momento in cui il metodo empirico aveva dimostrato la propria insufficienza come una modalità di approccio alla complessità umana e naturale.

Il burattino o la marionetta poteva allora costituire, non solo come orizzonte di riferimento filosofico, ma anche in termini pratici, il punto dove convergevano più percorsi di riflessione, ciascuno secondo le proprie peculiarità, in vista, se non di una risposta, almeno di una base condivisa da cui tentare una definizione dell'oggetto dell'arte performativa, in special modo teatrale. Se il fine era «reggere lo specchio alla natura», il paragone tra il performer umano e quello meccanico poteva dimostrare un'utilità nell'identificare gli elementi della rispettiva espressività corporea che potevano essere giudicati "naturali", e i punti di intersezione tra naturalezza ed efficacia dell'interpretazione attoriale.

Senza ripercorrere i diversi metodi e procedimenti seguiti dalla ricerca novecentesca sull'attore, l'elemento che

li accomuna può essere individuato nel rilievo che assume la riflessione sul processo comunicativo, che si focalizza al contempo su contenuti e canali, nel caso dell'attore coincidenti, giacché l'oggetto dell'espressione attoriale è inerente ai mezzi espressivi: il repertorio dei segni fisici che trasmettono gli stati emozionali. Al fondo della questione sta che cosa debba essere considerato "meccanico", allorché il significato del termine si arricchisce di sfumature, una volta che l'importanza delle dinamiche inconsce nel comportamento viene ad essere generalmente accolta come un fatto accertato.

Il performer umano ha sulla marionetta il vantaggio della volizione, cioè di un'azione autonoma, che esclude l'intervento di una volontà esterna a controllarne i movimenti; tale vantaggio, però, può rovesciarsi nel suo opposto quando i movimenti non possono essere sottoposti a un controllo volontario adeguato, capace di regolare le manifestazioni della micro-alterazioni fisiche su cui agisce il sistema nervoso autonomo. Questi segni, quantunque apparentemente impercettibili, sono in ogni caso colti dall'osservatore come parte integrante dell'espressione delle emozioni: l'attore dovrebbe perciò essere in grado di riprodurli deliberatamente, cioè riprodurre volontariamente lo stato corporeo interno di cui essi sono sintomo. L'emozione è il problema centrale, giacché la sua rappresentazione dovrebbe originare, se non dal sentimento reale, da uno stato decisamente affine.

Sulla base del concetto di «*mémoire affective*», elaborato dallo psicologo Théodule Ribot, Stanislavskij aveva introdotto nella sua pedagogia attoriale la «memoria emozionale» come via alla *pereživanie* – termine di difficile traduzione, riferito alla partecipazione emozionale a un'esperienza, e comunemente, ma non appropriatamente, associato all'immedesimazione per «reviviscenza». In effetti, questa traduzione sembra improntata sul *revivescence* di Ribot, che lo utilizzava – secondo una delle sue accezioni – per indicare il ripristino di un'emozione tramite un atto (volontario o involontario) dell'immaginazione. Lo psicologo distingueva precisamente tra memoria affettiva e intellettuale, per cui

il ricordo affettivo [...] ha la caratteristica particolare di accompagnare stati organici e fisiologici che lo rendono un'emozione reale. [...] [*D*]eve essere così, perché un'emozione senza la sua risonanza in tutto il corpo non è altro

che uno stato intellettuale. Chiedere che ci si rappresenti realmente uno stato affettivo senza che rinascano anche le sue condizioni organiche, è chiedere l'impossibile; è porre il problema in termini contraddittori. In tal caso si produce nient'altro che il suo sostituto, la sua astrazione, cioè la falsa memoria affettiva che è una varietà della memoria intellettuale; l'emozione sarà *riconosciuta*, non *rivissuta*.¹⁵

Uno stato rivissuto a partire dalle condizioni organiche che lo determinano, può invece essere definito uno stato emozionale reale, poiché comprende i sintomi esteriori e interiori dell'emozione precedentemente provata; anche se non ogni individuo è dotato in misura identica della capacità di richiamare a comando stati emozionali sperimentati in passato, gli attori formano una categoria che deve ricorrere più largamente a tale facoltà; Stanislavskij s'impegnò in direzione di svilupparla attraverso tecniche che, in un primo momento, erano rivolte a incrementare il potere di concentrazione dell'attore, affinché una partecipazione più profonda allo stato precedentemente sperimentato favorisse prima la consapevolezza delle dinamiche psicofisiologiche che accompagnavano l'emergere del sentimento relativo, quindi la successiva riproduzione in circostanze di laboratorio e di rappresentazione.

Allorché, alcuni anni dopo, Stanislavskij rivolse l'interesse al «metodo delle azioni fisiche», alla base della sua correzione di percorso stava il riconoscimento implicito che una procedura di tipo «meccanico», assolvendo l'attore dalla responsabilità di ricostruire tutto il complesso di circostanze sottostanti una data emozione, poteva favorirne la ricreazione dell'esperienza personale attraverso la decomposizione delle azioni in moduli motori.¹⁶ L'influenza delle ricerche di Pavlov su questo nuovo indirizzo, secondo J. R. Roach, era sta esplicitamente riconosciuta dallo stesso Stanislavskij, che in questo caso condivideva – pur restando ferme le sensibili differenze metodologiche – un punto di riferimento fondamentale con la biomeccanica mejerchol'diana, i cui

15. Th. Ribot, *La Psychologie des sentiments*, Paris, Alcan, 1896, pp. 162-163. Corsivi originali.

16. Va osservato che Ribot vedeva gli atti motori, eseguiti o arrestati, all'origine delle passioni, che distingueva in quanto «emozioni permanenti». Cfr. *La Psychologie des sentiments* cit., pp. 19-22 e *Essai sur les passions*, Paris, Alcan, 1907, pp. 55-56.

ascendenti possono essere fatti risalire ai lavori di Sečenov e Bechtereŭ sulle azioni riflesse.¹⁷

L'idea diderotiana dell'attore – «merveilleux pantin» – sembra come recuperata e sviluppata in conformità alle più recenti ipotesi scientifiche sulle basi fisiologiche del comportamento, nelle quali il termine "meccanico" assumeva un'accezione più ampia di quella secondo cui era ancora comunemente inteso in ambito teatrale, cioè di procedura imitativa superficiale. La stretta connessione tra psicologia e fisiologia, che continuava a emergere negli studi pubblicati nelle prime decadi del secolo, imponeva una rivalutazione del rapporto tra mente e corpo nel lavoro attoriale: se l'obiettivo primario era la "spontaneità", il suo concetto doveva essere sottoposto a revisione sulla base di una disamina generale delle molteplici forme di interazione nel comportamento tra gli stimoli, che possono essere esterni come interni, e le reazioni, che a loro volta possono essere coscienti, subconscie o inconscie, con tutta la gamma delle possibilità combinatorie.

Nel 1932, Lev Vygotskij dedicava un saggio alla «psicologia del lavoro creativo dell'attore», dove il tema dal paradosso diderotiano era discusso in riferimento al percorso di Stanislavskij precedente al periodo delle «azioni fisiche»;¹⁸ all'argomentazione si permetteva che qualsiasi tentativo della pedagogia attoriale di appoggiarsi agli studi psicologici mostra di avere «una connessione più o meno accidentale alla maniera di quella esistente tra il sistema di Stanislavskij e il sistema psicologico di T. Ribot»,¹⁹ in quanto le condizioni particolari del lavoro d'attore non possono essere ridotte a

17. Cfr. J.R. Roach, *The Player's Passion* cit., pp. 195-217, per un particolareggiato tentativo di ricostruzione delle influenze della ricerca fisiologica russa sulla teoria e sulla pratica sia di Mejerchol'd che di Stanislavskij. D'altra parte, Marija Knebel', una delle più strette collaboratrici e allieve di quest'ultimo, sostiene di non aver elementi per affermare che Stanislavskij avesse una conoscenza approfondita degli studi di Pavlov, per quanto fosse probabile che ne fosse al corrente, mentre è certo che esisteva nella biblioteca del regista un'opera di Sečenov annotata a margine di sua mano. Cfr. *Il metodo dell'analisi attiva di K. Stanislavskij*, in «Culture teatrali», 6, 2002, p. 129.

18. La formulazione del «metodo delle azioni fisiche» è databile infatti intorno al 1934. Cfr. M. Gordon, *Il sistema di Stanislavskij: dagli esperimenti al Teatro d'Arte alle tecniche dell'Actors Studio*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 135-138.

19. L.S. Vygotskij, *On the Problem of the Psychology of the Actor's Creative Work*, in *The Collected Works of L.S. Vygotsky*, online: <http://www.marxists.org/archive/vygotsky/works/1932/actors-creativity.htm>; ultimo accesso 17/11/2013.

dinamiche psicologiche generali; di conseguenza, il processo creativo ad esso affidato dipende da una gamma complessa di fattori che non può esaurirsi in una rassegna di interazioni psicofisiologiche, come se il suo nucleo, ovvero l'emozione, fosse una realtà eterna non suscettibile di evoluzioni nel tempo che si manifestano in differenziazioni storico-culturali:

Stanislavskij dice che il sentimento non può essere comandato. Non abbiamo potere diretto sul sentimento di questa natura come l'abbiamo sul movimento o sul processo associativo. Ma se il sentimento «non può essere evocato [...] volontariamente e direttamente, allora può essere indotto ricorrendo a ciò che è più soggetto al nostro potere, alle idee» (L. Ya. Gurevich, 1927, p. 58). In realtà, tutte le indagini psicofisiologiche contemporanee delle emozioni mostrano che il percorso verso il dominio delle emozioni e, di conseguenza, il percorso dell'eccitazione volontaria e creazione artificiale di emozioni nuove, non è basato sull'interferenza diretta della nostra volontà nella sfera delle sensazioni nello stesso modo in cui avviene nell'area del pensiero e del movimento.

Il percorso è molto più tortuoso e, come nota correttamente Stanislavskij, più un'induzione che un'eccitazione diretta del sentimento richiesto. Solo indirettamente, creando un sistema complesso di idee, concetti e immagini di cui l'emozione è parte, noi possiamo eccitare i sentimenti richiesti e, in tal modo, dare un'unica colorazione psicologica all'intero dato sistema come un tutto e alla sua espressione esterna. Stanislavskij dice: «Questi sentimenti non sono affatto quelli che gli attori esperiscono nella vita» (*ibid.*). Sono più probabilmente sentimenti e concetti che sono purificati da tutto ciò che è estraneo, sono generalizzati, privi del loro carattere accidentale.²⁰

Le osservazioni di Vygotskij sottolineano che l'esperienza dell'emozione in un contesto estetico, di «lavoro creativo», non si manifesta secondo le dinamiche accidentali caratteristiche della vita, ma è sottoposta a un processo preventivo di induzione, che è necessario a conferirle il «colore» specifico del contesto in cui deve manifestarsi come espressione. La materia della rappresentazione non è soltanto elaborata creativamente, ma la sua elaborazione non può prescindere

dai mutamenti che i concetti di "naturalità" e "realtà" assumono evolvendosi nel tempo e nello spazio, dal momento che tali cambiamenti si ripercuotono sulle modalità sia di espressione che di ricezione: di conseguenza, lo psicologo sovietico sostiene che il tentativo di Stanislavskij di (ri-)creare indirettamente l'emozione attraverso la (ri-)costruzione delle circostanze "ambientali" non può essere considerato soltanto una questione di stile, ma un approccio metodologico passibile di varie applicazioni, che possono esorbitare l'ambito della rappresentazione realistica.²¹

In altri termini, qualsiasi processo che abbia un obiettivo artistico deve prendere in considerazione la realtà, ma allo stesso tempo evitare di valutare le sue componenti "naturali" come invarianti, perché la loro trasposizione diretta in un contesto di rappresentazione implica una palese contraddizione, essendo assimilabile al trasferimento di elementi da un sistema a un altro, ciascuno funzionante in base a dinamiche definite ma non immutabili. Nel caso peculiare di un'arte che rappresenta il comportamento umano in circostanze sociali e in un contesto di ricezione sociale, la conoscenza delle leggi naturali è ovviamente indispensabile, ma non si può derogare dalla consapevolezza che tali leggi sono soggette a costanti alterazioni in specifiche condizioni nel tempo e nello spazio.

aA

In sostanza, con le parole di Vygotskij:

Da questo punto di vista, non esiste una spiegazione biologica-estetica ed eternamente data, ma ogni dato sistema della performance dell'attore è soggetto a una spiegazione concreta-psicologica e storica, mutevole, e invece del paradosso dell'attore di tutte le epoche e tutti i popoli dato una volta per sempre, noi abbiamo dinanzi a noi l'aspetto storico, una serie di paradossi storici di attori di dati ambienti in date epoche. Il paradosso dell'attore si converte in un'indagine dello sviluppo storico dell'emozione umana e della sua espressione concreta a stadi differenti della vita sociale.²²

Questa posizione è una testimonianza della critica vygotskijana dei limiti della riflessologia ed è sottesa dalla sua teoria del-

21. Viene fatto esplicito riferimento alla *Turandot* di Vachtangov, che utilizzava l'approccio stanislavskijano al lavoro attoriale a fini assolutamente non realistici.

22. L. Vygotskij, *On the Problem of the Psychology* cit.

l'evoluzione emozionale, che trae materiale dalla sfera dell'arte, in special modo dell'arte performativa: come è stato notato, lo psicologo sfruttava il concetto stanislavskijano di *pereživanie* come centrale della sua spiegazione dell'influenza che esperienze, vissute direttamente o mediate dall'arte, possono avere sullo sviluppo della personalità:

Nell'arte, la *pereživanie* potrebbe servire a incentivare il processo emozionale intelligente che Vygotskij vede nella catarsi. Una risonanza tra uno spettatore e una rappresentazione teatrale emozionale, fondata su una sorta di complesso di esperienze culturali e personali, potrebbe produrre una profonda riflessione sulle esperienze precedenti e un'accresciuta consapevolezza di come esse influenzino la personalità individuale in senso genetico, ovvero, nel ruolo di mediazione culturale per lo sviluppo individuale della personalità. I generi di emozioni appropriati all'espressione sono appresi piuttosto che innati; seguono da un senso di proprietà culturale di cui ci si appropria tramite coinvolgimento con altri le cui risposte sono state condizionate attraverso le loro esperienze sociali.

aA

Tuttavia l'arte è solo una forma di mediazione culturale. Vygotskij successivamente estende la sua accezione di catarsi alla "scena della vita": il dramma quotidiano che tutti sperimentano come parte del loro coinvolgimento sociale. Siano stimolate dalla verisimiglianza dell'arte o da spontanee transazioni sociali con gli altri, le azioni hanno un contenuto emozionale da cui non può essere dissociata la cognizione. L'emozione, la cognizione e la personalità sono perciò interconnesse con il contesto socio-culturale. L'assegnamento che Stanislavskij fa sulla *pereživanie* come risorsa teatrale, allora, è parte centrale anche dello sviluppo umano fuori dalla scena, fungendo da base alla risposta catartica alla mediazione drammatica, attraverso cui le emozioni intelligenti possono produrre un senso di personalità più fine.²³

273

Emozione e cognizione, secondo Vygotskij, sono associate nell'esperienza della vita come dell'arte, e la loro interazione è fondamentale per lo sviluppo della personalità: come si può desumere dalla sua ipotesi che i «sentimenti e concetti» nel lavoro dell'attore «sono purificati da tutto ciò che è estraneo, [...] generalizzati, privi del loro carattere accidentale», la

23. P. Smagorinsky, *Vygotsky's Stage Theory: The Psychology of Art and the Actor under the Direction of Perezhivanie*, in «Mind, Culture, and Activity», 18, 2011, pp. 237-238.

verisimiglianza artistica, nella misura in cui è fondata sulla generalizzazione di contenuti emozional-cognitivi, può essere più efficace della verità della vita nel favorire lo sviluppo della personalità individuale. Per inciso, il suo riferimento alla catarsi – un po' inatteso in questa congiuntura storico-culturale – permette di considerarne una possibile "traduzione" in termini modernamente scientifici del fenomeno, in una prospettiva "educativa" ove il significato dell'aggettivo è sicuramente più pregnante che se inteso nell'accezione riduttiva di mera trasmissione di contenuti, cognitivi o emozionali che siano.²⁴

Sull'intento di generalizzare la rappresentazione attoriale, come logica conseguenza di un processo che investe ogni altra componente spettacolare, ruota costantemente, d'altronde, la riflessione primo-novecentesca; specialmente in Unione Sovietica, dove l'atmosfera dei primi anni della rivoluzione aveva dato un notevole stimolo alla sperimentazione e all'innovazione, il dibattito sulla materia della rappresentazione drammatica non poteva non implicare più vaste questioni politiche e sociali. La biomeccanica di Mejerchol'd, fondata sulla riflessologia, era – nella definizione del suo stesso inventore – un «sistema squisitamente materialistico»,²⁵ che tendeva a un'interpretazione generalizzata attraverso un processo riduzionistico e a indirizzare il controllo dei mezzi fisici dell'attore secondo una prospettiva taylorista: alla ricostruzione di un uomo nuovo, "aumentato", in grado di far fronte alle mutate condizioni sociali.²⁶

24. Il concetto di catarsi come scarica nervosa in un contesto di contrasto di emozioni è comunque centrale in Vygotskij in relazione all'esperienza estetica, ed è correlato, a suo parere, alla duplicità dell'emozione che l'attore sperimenta nel corso della sua performance, fenomeno il cui studio egli ritiene essenziale per approfondire la questione dell'emozione artistica. Cfr. L.S. Vygotskij, *Psicologia dell'arte*, a cura di V.Vs. Ivanov, trad. it. di A. Villa, Roma, Editori Riuniti, 1972, pp. 273-295 e 320-322.

25. V.E. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*, a cura di D. Gavrilovich, Roma Editori Riuniti, 2001, p. 250.

26. Alla prospettiva dell'"uomo nuovo" dovevano contribuire sia processi biologici e sociali, ai quali l'arte è chiamata a contribuire, come afferma Vygotskij negli stessi anni, parlando di «rifusione dell'uomo»: «Non è possibile neanche immaginare quale sarà, in questa rifusione dell'uomo, la funzione che l'arte sarà chiamata a esplicare, e quali forze, che già nel nostro organismo sussistono, ma che non sono ancora in attività, saranno da essa chiamate alla formazione dell'uomo nuovo. Una sola cosa è fuor d'ogni dubbio: ed è che, in quel processo, spetterà all'arte pronunciare la più autorevole e più decisiva parola. Senza una nuova arte, non si avrà un

Termini come «stilizzazione», «schematizzazione» – e, ovviamente, «convenzione» – ricorrono tuttavia già nei suoi scritti della prima decade del secolo, all’epoca degli allestimenti al Teatro Studio nei quali era evidente l’influenza del simbolismo europeo e russo.²⁷ Per Mejerchol’d, la dimensione di mistero e sconcerto caratteristica dei drammi maeterlinckiani trovava la sua ideale realizzazione scenica in un metodo che si opponesse alla minuziosità analitica dei procedimenti naturalistici, e immergesse situazioni e personaggi in un’atmosfera di indeterminatezza, affinché lo spettatore fosse spinto a completare con la propria immaginazione ciò che era deliberatamente lasciato indefinito.

La sottrazione degli elementi che permettessero una individuazione precisa di personaggi e contesti comportava, come conseguenza obbligata, una riconsiderazione della posizione centrale dell’attore nel contesto della rappresentazione, poiché la presenza umana, come aveva osservato Maeterlinck, ostacolava l’esperienza del simbolo, ovvero della stessa ragion d’essere dell’opera. Già a partire dal periodo al Teatro Studio, Mejerchol’d aveva intrapreso ogni strada percorribile per limitare la percezione dell’individualità dell’attore, ricorrendo alla stilizzazione dell’azione e proponendo l’uso della maschera; nella fase “costruttivista” del suo percorso artistico, la biomeccanica sistematizza una via all’interpretazione attoriale indirizzata dal movimento ritmico, che tende a una “de-umanizzazione” dell’esecutore. Tuttavia, come ha notato Joseph Roach:

Durante gli anni venti, nel clima che produsse la “Danza delle Macchine” del coreografo sperimentale Nikolaj Michailovič Foregger, e la glorificazione costruttivista della tecnologia, Mejerchol’d non mostrava semplicemente tratti di eccentricità quando concepiva il movimento umano su basi meccaniche. Nello stesso momento, altrove, Ernst Jünger ne *Le api di vetro* (1923) sognava il vecchio sogno di Vaucanson di una scena popolata di automi. Enrico Prampolini in *Scenografia futurista* (1915) rivendicava la sostituzione degli attori vivi con “attori-gas” colorati. Al Bauhaus, Oskar

uomo nuovo. E le possibilità, nell’avvenire, sono per l’arte altrettanto irriducibili a previsioni e a calcoli anticipati, quanto per la stessa vita: secondo la parola di Spinoza: “Ciò di cui il corpo è capace, nessuno mai lo ha ancora definito”» (L.S. Vygotskij, *Psicologia dell’arte* cit., pp. 352-353).

27. Cfr. V.E. Mejerchol’d, *Il teatro naturalista e il teatro d’atmosfera e I primi tentativi di teatro «della convenzione»*, in *La rivoluzione teatrale* cit., pp. 63-74 e 83-93.

Schlemmer progettava i suoi balletti meccanici e L. Moholy-Nagy si affiancava a Craig e ai meccanicisti radicali nel proclamare l'inadeguatezza dell'"organismo" come mezzo teatrale. In tale compagnia, Mejerchol'd può effettivamente sembrare, al paragone, un moderato. In fin dei conti, egli manteneva al centro della scena il corpo umano, anche se solo come macchina agente per riflesso.²⁸

4. *La marionetta, la maschera, l'Oriente*

Il partito dei «meccanicisti radicali» poteva far risalire il suo atto di fondazione a *The Actor and the Über-marionette* di Gordon Craig (1907), in cui l'argomentazione era rivolta alla dimostrazione dell'inadeguatezza del corpo umano come mezzo artistico: l'emozione e la personalità erano individuati come gli ostacoli principali al controllo dell'espressione, che era indicato come il segno distintivo dell'arte. Craig non precisava (e il punto sarebbe rimasto vago anche nei suoi scritti successivi) che cosa intendesse in concreto con il termine *Über-marionette*, ma il concetto cui alludeva risultava abbastanza evidente dal parallelo con l'*Übermensch* di Nietzsche, ovvero il prodotto di un'evoluzione di uno strumento artistico che, a suo parere, era stato di uso comune nell'arte performativa antica e che, con la modernità, trasformandosi in un oggetto di intrattenimento popolare o infantile, aveva subito un processo di degradazione del suo significato:

C'è qualcosa di più che un lampo di genio nella marionetta, e c'è qualcosa in lei di più che l'appariscenza della personalità esibita. La marionetta mi si presenta come l'ultima eco di un'arte nobile e splendida di una civiltà passata. Ma come tutta l'arte che è passata in mani grasse o volgari, burattino è diventato un termine di biasimo.²⁹

L'immagine della marionetta permette a Craig di affrontare la questione dell'oggetto di rappresentazione dell'arte performativa su basi relativamente nuove, per cui l'esibizione dell'emozione non è ritenuta un tratto originario essenziale, ma un'aggiunta sopravvenuta con la civiltà moderna. A suo parere, anzi, la "vita" stessa non deve essere l'oggetto centrale della rappresentazione teatrale:

28. J.R. Roach, *The Player's Passion* cit., p. 202.

29. E.G. Craig, *On the Art of the Theatre*, London, Heinemann, 1912², p. 82.

Eppure lo scopo del Teatro nel complesso è restaurare la sua arte, e si dovrebbe cominciare col bandire dal Teatro questa idea di impersonazione, questa idea di riprodurre la Natura; perché, finché in Teatro c'è impersonazione, il Teatro non può mai essere libero. I performer dovrebbero allenarsi sotto l'influenza di un insegnamento più antico (se i primi e più raffinati principi sono troppo austeri per cominciare), e dovranno evitare il desiderio frenetico di mettere la *vita* nel loro lavoro; perché tremila volte contro una significa apportare una gestualità eccessiva, un'imitazione precipitosa, un linguaggio che sbraita e una scenografia che abbaglia sulla scena, con la credenza folle e vana che la vitalità possa essere evocata con tali mezzi.³⁰

È abbastanza evidente che i concetti di vita e natura messi qui in discussione siano quelli dell'arte realistica come si era sviluppata nella pratica ottocentesca, con l'interesse esclusivo alla riproduzione «esatta» della realtà contemporanea; la polemica di Craig, però, non è diretta contro opzioni stilistiche, giacché egli afferma che «anche convenzionalizzata», è la stessa vita moderna che non merita di essere rappresentata, essendo l'epitome del «monotono, melodrammatico e sciocco», «la cospirazione contro la vitalità».³¹

La questione passa quindi da *se* la natura e la vita devono essere oggetto di rappresentazione artistica a *quali* vita e natura possono essere elevate a tale stato, dato che lo spettacolo dell'esistenza umana civilizzata non può mai essere impiegato come materia di esperienza estetica. La risposta, nei termini di Craig, può essere trovata soltanto tramite una revisione radicale di forme e contenuti, che converge nell'immagine del suo performer archetipico:

La supermarionetta non competerà con la vita – piuttosto andrà oltre. Il suo ideale non sarà carne e ossa, bensì il corpo in trance – mirerà a rivestirsi di una bellezza simile alla morte mentre esala uno spirito vivo.³²

«Il corpo in trance» come condizione ideale della performance attoriale non può non suggerire l'intervento di un agente sovranaturale su un organismo vivo tramite il con-

30. *Ivi*, p. 75.

31. *Ivi*, p. 74.

32. *Ivi*, pp. 84-85.

tatto con un altro-da-sé ultramondano, e insieme rinuncia alla personalità individuale ed espressione di una coscienza impersonale (o transpersonale); al contempo, non può non ricordare concezioni filosofiche e religiose orientali, che sono, del resto, ripetutamente evocate nel discorso di Craig, come l'orizzonte della rappresentazione rituale. La suggestione dell'agente altro al di sopra delle azioni del performer può, tuttavia, essere interpretata anche in senso metaforico, giacché si conforma alla rivendicazione di un approccio diverso alla messinscena, dove il regista – «artista teatrale», secondo l'espressione di Craig – non ha il solo incarico di coordinare gli elementi della rappresentazione, ma ha il compito di creare tramite essi, come unico responsabile dell'opera.

Una simile rivendicazione non era ovviamente né nuova né peculiare della visione craighiana del teatro, dal momento che aveva costituito il fondamento, già da alcuni decenni, della tendenza che si era diffusa in tutta Europa sotto l'influenza della compagnia del Duca di Meiningen, e aveva trovato i suoi maggiori interpreti in Antoine e Lugné-Poe in Francia, Max Reinhardt e Otto Brahm in Germania, Stanislavskij e Mejerchol'd in Russia. Né la concezione della rappresentazione teatrale come un'opera d'arte autonoma e composita, giacché la formulazione originale apparteneva, ovviamente, a Richard Wagner con l'idea di *Gesamtkunstwerk* per il proprio dramma musicale, e i registi appena menzionati avevano operato per la sua realizzazione in ambito strettamente teatrale.

Tuttavia, l'aspetto distintivo – e probabilmente anche il limite utopico – della posizione di Craig era la sua rivendicazione di una riforma del teatro che si ripercuotesse sulla dimensione estetica come su quella socioculturale, poiché il suo progetto, che abbraccia forme e contenuti come aspetti della rappresentazione non solo interconnessi ma coincidenti, non avrebbe potuto realizzarsi se il teatro non fosse stato interessato da una rivoluzione sistemica, estesa a ogni soggetto coinvolto, dai professionisti della scena al pubblico, e non priva di risvolti economici e politico-sociali. L'arte performativa doveva sostituire la visione alla vista e all'udito, invitando gli spettatori a un'esperienza che, se non doveva essere insolita nella storia passata dell'umanità, era andata perduta con il progredire della civiltà. Rivivere tale esperienza era possibile a un'immaginazione liberata dai lacci dei condizionamenti estetici e sociali.

L'esperienza delle arti performative, per Craig come per altri riformatori novecenteschi, aveva infatti perduto il carattere di straordinarietà che rivestiva in passato, e che la assimilava a uno stato alterato della coscienza; negli scritti dedicati a progetti e teorie di riforma della scena si incontrano frequentemente espressioni che suggeriscono tali stati-limite, all'interno di un'orizzonte di riferimento individuato dalle medesime coordinate tracciate da Craig: la marionetta, la maschera, le arti performative orientali, il rito. Così è nel caso di W.B. Yeats:

Perciò è naturale che io vada in Asia a cercare una convenzione scenica, volti più formali, un coro che non ha parte nell'azione, e forse quei movimenti del corpo copiati dagli spettacoli di marionette del quattordicesimo secolo. Una maschera mi darà la possibilità di sostituire al volto di un banale attore, o a quello stesso volto ridipinto per soddisfare un capriccio volgare, la bella invenzione di uno scultore, e di portare il pubblico abbastanza vicino alla rappresentazione da udire ogni inflessione della voce. Una maschera non pare mai solo una faccia sporca, e per quanto ci si avvicini è sempre un'opera d'arte; e non perderemo nulla arrestando il movimento dei lineamenti, perché il sentimento profondo è espresso da un movimento di tutto il corpo. Nella pittura poetica e nella scultura il volto sembra più nobile per l'assenza di curiosità, di attenzione assorta, di tutto ciò che noi riassumiamo con il famoso termine dei realisti, "vitalità".³³

Certain Noble Plays of Japan, l'introduzione alla scelta di drammi Nō tradotti in inglese da Ernest Fenollosa e completati da Ezra Pound, non è tanto un'analisi del genere teatrale giapponese quanto un resoconto degli elementi di suggestione che esso offriva all'aspirazione che il poeta aveva nutrito, sin dagli esordi del movimento teatrale irlandese, per il rinnovamento della scena. La redazione del testo seguiva infatti da presso la composizione e le prove di *At the Hawk's Well*, il primo dei suoi *plays for dancers*, che apriva un capitolo nuovo nella lunga relazione di Yeats con il teatro. Tuttavia i termini "teatro" e "scena" appaiono quasi incongrui nel caso di queste pièce, scritte per la rappresentazione in spazi non

33. W. B. Yeats, *Introduction*, in *Certain Noble Plays of Japan* (1916); trad. it. *Alcuni drammi nobili del Giappone*, in E.G. Carlotti, *Le danze dei simboli. Scrittura e pratica scenica nel teatro di W.B. Yeats*, Pisa, Ets, 1993, p. 242.

teatrali, come grandi salotti o saloni, senza alcuna forma di separazione tra gli attori e il pubblico.

Tale soluzione era stata dettata, in primo luogo, dall'esigenza di evitare ogni elemento di disturbo che accompagna la rappresentazione nelle sale regolari, e quindi di poter far conto su un uditorio ristretto a poche decine di invitati, scelti tra i «lettori di poesia», allo scopo di creare le condizioni, per così dire, di "un esperimento sulla percezione" – anche se Yeats non avrebbe mai impiegato un'espressione simile – sull'effetto dell'arte performativa in un contesto di intimità.

Progetti analoghi erano stati intrapresi, in quegli anni, a Stoccolma dall'Intima Teatern di Strindberg, a Mosca da Tairov con il Kamernyi Teatr, e a Berlino al Kammerspiele fatto costruire da Reinhardt, che tuttavia differivano dall'iniziativa di Yeats per il loro carattere di teatri in miniatura, dotati di tutti gli elementi strutturali tipici di un edificio scenico, sebbene in scala ridotta; il progetto del poeta irlandese si distingueva per l'intento di eliminare tutto ciò che potesse interferire con la percezione diretta della presenza dei performer. Tuttavia, questa enfasi sulla presenza fisica dell'attore non era da intendersi secondo l'accezione naturalistica, come un incentivo a una percezione più ravvicinata della vita, ma – al contrario – come un accorgimento per distanziare la rappresentazione dalla vita ordinaria:

Il mio dramma è reso possibile da un danzatore giapponese che ho visto danzare in uno studio, in un salotto e su un palcoscenico molto piccolo, illuminato da eccellenti luci di scena. Soltanto nello studio e nel salotto, ove l'illuminazione era la luce cui più siamo abituati, io l'ho visto come l'immagine tragica che ha stimolato la mia immaginazione. Là, dove nessuna illuminazione studiata, nessuna pittura di scena creavano un mondo artificiale, egli era capace, quando si alzava dal pavimento, dove era stato seduto a gambe incrociate, o quando spingeva in fuori un braccio, di ritrarsi da noi per entrare in una vita più potente. Giacché quella separazione era ottenuta soltanto con mezzi umani, non si ritraeva che per dimorare, per così dire, nelle profondità della mente.³⁴

34. *Ivi*, p. 241.

Il termine «tragico», come è qui utilizzato, va inteso nel senso di un'opposizione di estetiche più che di generi: nel saggio del 1910 intitolato appunto *The Tragic Theatre* – ristampato nella raccolta *The Cutting of an Agate* insieme a *Certain Noble Plays of Japan* – il poeta aveva parlato di due distinti «stati d'animo» (*moods*) che sottendevano rispettivamente l'arte definita «poetica» e l'arte «reale»: nell'esperienza della prima, «dobbiamo portarvi più del nostro stato quotidiano dell'anima (*daily mood*) se vogliamo trarne diletto», mentre l'altra viene definita

reale perché il carattere può esprimersi profondamente soltanto in un mondo reale, essendo creatura di quel mondo; e perché noi la comprendiamo meglio attraverso un raffinato discernimento dei sensi, che è solo nello stato di veglia perfetto, nello stato quotidiano dell'anima fattosi freddo e cristallino.³⁵

L'arte «poetica», identificata con l'arte tragica,

ci stimola inducendoci alla *rêverie*, incantandoci sino all'intensità della *trance*. I personaggi sulla scena s'ingigantiscono, per così dire, sino ad essere l'umanità stessa. Noi sentiamo le nostre menti espandersi convulsamente o diffondersi lentamente come un mare colmo d'immagini sotto la luce lunare.³⁶

L'opposizione di stati d'animo corrisponde all'opposizione tra strategie rappresentative – la riproduzione del carattere individuale contro la suggestione e la generalizzazione – come anche a due stati della coscienza radicalmente diversi, a due forme d'esperienza diverse, che differiscono entrambe dall'esperienza ordinaria; ma se il *mood* quotidiano può elevarsi ad «un raffinato discernimento dei sensi», le sue percezioni non comportano un'espansione della coscienza, che invece è l'effetto della *rêverie* stimolata dall'arte tragica al suo apice.

I *plays for dancers* di Yeats sono perciò un rinnovato tentativo, dopo altri abbandonati, di restaurare la «*rêverie* tragica» tramite mezzi performativi tratti dalla tradizione orientale, secondo un paradigma di cui si approprieranno molte intra-

35. W.B. Yeats, *The Tragic Theatre* («The Mask», III, 1910); trad. it. *Il Teatro Tragico*, a cura di E.G. Carlotti, in «Il Castello di Elsinore», 10, 1991, p. 70.

36. *Ivi*, p. 71.

prese novecentesche, che troveranno punti di riferimento comuni nell'attore-marionetta, nella maschera come strumento di generalizzazione, nel trattamento convenzionale della materia drammatica, con l'obiettivo di porre le condizioni di un'esperienza assimilabile alla partecipazione a un rito più che a uno spettacolo. L'esperienza del rito, tuttavia, richiede che i suoi partecipanti condividano, se non la fede, la conoscenza della specifica tradizione culturale che si manifesta tramite segni, simboli e immagini: l'incessante ricerca perseguita da Yeats al fine di individuare un medesimo orizzonte di riferimento per le sue opere e il suo pubblico testimoniava la difficoltà di ristabilire condizioni di esperienza che la civiltà moderna aveva, forse definitivamente, trasformato nella presunta eredità di un passato ormai vago e remoto.

Il disagio della civiltà – percepito più in termini socioculturali che non psicoanalitici – è in effetti il sentimento prevalente che segna molti dei progetti di riforma del teatro tra Ottocento e Novecento, e persisterà oltre quegli anni, come motivo dell'aspirazione a un'esistenza umana la cui ideale plenitudine non si esaurisca sotto il giogo delle convenzioni e dei cliché sociali. Il ricorso a convenzioni performative, a maschere e performer meccanici, corrisponderebbe a uno smascheramento implicito delle meccaniche su cui si sviluppa la rappresentazione dell'esistenza sociale.

11. Esperienze di trasformazione

aA

1. *L'orizzonte del rito e della festa*

Le premesse dello sviluppo della riflessione sull'arte performativa durante il xx secolo, al pari delle altre arti, possono già essere considerate implicite nelle teorie e nelle pratiche che emergono tra lo scorcio dell'Ottocento e la prima guerra mondiale, impostando le condizioni per le elaborazioni successive. Il rapporto tra la realtà e la rappresentazione artistica prende adesso l'aspetto di una relazione biunivoca, poiché il fine dell'arte non è più considerato nei termini di una "imitazione" del reale, che ne restituisce l'immagine verosimile all'interno di una cornice più o meno convenzionale, ma ne è una dichiarata elaborazione secondo lo sguardo proprio dell'artista: è la trasmissione dell'esperienza delle cose da un'ottica privilegiata, che si chiede al fruitore di adottare almeno temporaneamente. Nelle arti che prevedono una fruizione collettiva, lo spettatore è esplicitamente invitato a condividere tale esperienza come in una dimensione trasformata, dove l'oggettività è plasmata secondo le dimensioni del possibile e dell'eventuale.

L'attività teatrale che, con l'avvento della civiltà moderna, era stata legittimata per la sua potenzialità di strumento didattico-educativo, di «istituzione morale» capace di disse-

minare principi e modelli di comportamento favorendo la convivenza sociale – ma che, quasi contemporaneamente, si era rivelata il motore di un'industria dell'intrattenimento spettacolare diffusa e fiorente –, rivendica adesso una sua specificità che, in concomitanza con le funzioni ad essa sottratte dal graduale affermarsi del cinema, appare evidenziarsi più distintamente che in precedenza. Entrambi gli aspetti dell'esperienza che ne avevano segnato, in positivo e in negativo, il lungo percorso alla legittimazione sociale – la funzione educativa e la qualità di intrattenimento – non sono certo cancellati dall'orizzonte del teatro, ma sono sensibilmente riconsiderati in una diversa prospettiva, in particolare dalle posizioni di avanguardia.

A questo proposito, il tentativo di definire «teatro» che propone Oskar Schlemmer nel suo noto scritto *Uomo e Figura artistica (Mensch und Kunstfigur)* è, pur nella sua schematicità, abbastanza eloquente circa tale atteggiamento alla riconsiderazione del fenomeno:

«Teatro», in senso generale, dovrà chiamarsi l'intero dominio che giace tra il culto religioso e lo svago popolare ingenuo, nessuno dei quali coincide con quello che il teatro è: *rappresentazione* che astrae dalla natura ed ha lo scopo di esercitare un'influenza sugli uomini.¹

L'individuazione di un territorio che s'inserisce tra i due estremi del culto e dello svago, con due "zone di confine" che corrispondono rispettivamente, da un lato, alla «scena considerata come istituto morale» e, dall'altro, a cabaret, varietà e circo, ovvero «la scena [...] come istituto istrionistico»,² delimita un ambito che può essere identificato con l'espressione artistica in senso proprio, caratterizzata da elementi di separazione evidenti tra chi esercita un ruolo attivo e chi ne è il fruitore passivo. Inoltre, l'enfasi sulla *rappresentazione* come modalità di astrazione dalla natura aggiunge un'ulteriore specificazione in tal senso, e definisce una scelta di campo precisa, che esclude preventivamente ogni prospettiva di riproduzione del reale.

Dall'ottica di Schlemmer, ciò che viene indicato con il

1. O. Schlemmer, *Uomo e figura artistica*, in O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy, F. Molnár, *Il teatro del Bauhaus*, Torino, Einaudi, 1975, p. 4.

2. *Ibid.*

termine “teatro” si posiziona entro i margini rispettivamente segnati dall’azione culturale e dall’intrattenimento o «festa» popolare, e si qualifica per una struttura che sottolinea la separazione necessaria all’atto della visione; pur differenziandosi dai fenomeni estremi della gamma, condivide con essi la capacità di «esercitare un’influenza» sui partecipanti, benché differenziata in relazione alla qualità dell’esperienza, che non si situa nella dimensione culturale né in quello dello svago giocoso. Quantunque la maggioranza dei suoi contemporanei impegnati per la riforma del teatro concordassero, e basassero le proprie teorie e sperimentazioni, sulla ricognizione dell’influenza che un evento performativo è in grado di esercitare sugli spettatori, non si può dire, invece, che avrebbero potuto accettare il modello proposto dal coreografo del Bauhaus. Le spinte al rinnovamento del teatro novecentesco, infatti, seppure si fregiassero del richiamo all’artistico come qualità distintiva di ciò a cui la scena avrebbe dovuto mirare, non facevano ricorso al termine come sintesi di un giudizio di valore riferito a un settore produttivo che rivolge i propri articoli a un consumatore, ma sottintendevano l’adesione a un modello di cultura in palese contraddizione con le forme vigenti.

aA

L’aspetto di compartecipazione all’evento teatrale, anche nei casi in cui ci si rivolge intenzionalmente a un numero di spettatori ristretto e selezionato, evoca comunque un orizzonte festivo-rituale che, a partire dalla Bayreuth wagneriana e dall’ipotesi di Nietzsche sull’origine della tragedia, permane come sfondo costante di un’aspirazione a elevare il mezzo artistico a strumento *religioso* – secondo l’etimologia che farebbe derivare «religione» da *re-ligere*, cioè istituire modalità di connessione tra una collettività e l’altro-da-sé, o la divinità. Se, in questa direzione, la qualità esperienziale sembra predominare sulla qualità estetica, le caratteristiche del fenomeno percettivo su cui si fonda l’esperienza non possono non essere indagate in funzione di una prassi efficace, in grado di evidenziare e rendere attivi, nell’evento, gli aspetti giudicati consistenti con l’obiettivo da raggiungere. La ricerca si indirizza, quindi, alla configurazione di un contesto oggettuale che possa stimolare la percezione di una specifica dimensione condivisa, che – in mancanza di modelli che possano individuare invarianti antropologiche – è evocata attraverso il riferimento a tradizioni attribuibili alle origini di un popolo, ben al di là dell’onda livellatrice della modernità.

La comune appartenenza dei popoli occidentali alla tradizione cristiana non è infatti valutata come una base adeguata sulla quale costruire un'esperienza collettiva che è, in ultima analisi, estranea al suo sistema dottrinale, sia che l'obiettivo si situi entro la sfera del rito, sia che l'esempio sia quello della festa. La civiltà di riferimento, sulla scorta di Nietzsche, è naturalmente quella greco-antica, ma non è raro che – come nei casi di W. B. Yeats e Gordon Craig – la diffusione delle conoscenze sulle arti performative d'Oriente apra ulteriori prospettive alla ricerca di modelli ove una tradizione ancora apparentemente solida conservi, nelle sue espressioni, i sintomi di un atteggiamento giudicato originario e naturale dinanzi all'esistenza.³ In altre parole, la questione interessa il senso antropologico, prima che quello artistico, di ciò che riguarda le varietà di rappresentazioni performative che hanno luogo in un contesto collettivo, e ciò non può che sollevare ulteriori problematiche relative a contenuti, forme e metodologie.

Stabilito che la semplice sostituzione di contenuti, se non accompagnata da una coerente riflessione sulle forme e da una conseguente operazione su di esse, non muta il fenomeno nei suoi aspetti sostanziali, ma ne configura una varietà suscettibile di essere fagocitata nel mercato dell'intrattenimento, l'interrogativo che ne segue è concerne l'oggetto della ricerca formale e i limiti della sua manifestazione storica che devono essere forzati. Sia il rito o la festa l'orizzonte di riferimento, tali modelli di esperienza collettiva impongono considerazioni sulla loro affinità con modalità di relazione sociale, come quella artistica, si sono affermate sulla base di strutture comunicative ben definite. L'intervento autoriale e la condizione di rappresentazione sono due aspetti che definiscono elementi di una struttura gerarchica che non appartiene né al rito né alla festa, se non intendiamo il primo come mera manifestazione culturale e la seconda come celebrazione di una ricorrenza, ovvero se li consideriamo in senso non solo pre-moderno, ma anche pre-cristiano.

Entrambi direttamente interconnessi, sia l'intervento au-

3. Per Yeats, l'antica cultura d'Irlanda, cui è ispirata la totalità della sua opera, e che appariva all'epoca ancora vitale nelle tradizioni e credenze popolari, mostrava elementi di affinità con l'esperienza dell'esistenza sulla quale si strutturano i drammi Nō.

toriale sia la condizione di rappresentazione, presuppongono che i partecipanti all'evento vivano l'esperienza sulla base di una mediazione: il responsabile della rappresentazione, che può essere identificato in un'unica persona o in un'équipe di individui comunque sottoposti a un principio ordinatore, dispone la configurazione oggettuale secondo un'evoluzione nel tempo e nello spazio con l'obiettivo dichiarato di suscitare l'esperienza di una realtà a cui la rappresentazione stessa allude, ma che non riproduce, giacché, pur ricorrendo a mezzi fisici, ne è comunque l'astrazione simbolica. Conoscenze tecniche e vocazione poetica possono assumere una funzione di investitura sacerdotale per la guida di una liturgia che è, innegabilmente, comunque rappresentazione, finché l'esperienza si riferisce, tramite la configurazione fisica dell'evento, ad essenze appartenenti alla dimensione del sacro.

Il problema centrale è se un evento che aspiri ai modelli del rito o della festa possa mantenere lo statuto di rappresentazione senza negare la sua stessa aspirazione, ovvero se possa mantenere legittimamente la denominazione di «teatro». Riflessioni in questo senso non erano mancate, sin dagli inizi del secolo: Vjačeslav Ivanov, prendendo le mosse da Nietzsche e Wagner, aveva proposto, come orizzonte di un "teatro" futuro ciò che aveva definito, intitolando ad esso un saggio pubblicato nel 1905, «Atto dionisiaco», sollevando la questione della contraddizione tra «l'elemento apollineamente spettacolare»⁴ del dramma wagneriano e l'inclusione del coro-comunità nell'evento. In uno scritto di alcuni mesi successivo, la questione era ricondotta direttamente alla situazione della scena contemporanea, e affrontata in termini affatto espliciti:

Basta con gli spettacoli, non c'è bisogno di *circenses*. Dobbiamo radunarci per creare – “agire” ecumenicamente, e non per osservare soltanto: “*zu schaffen, nicht zu schauen*”. Basta con l'azione rappresentata [*licedejstvo*], vogliamo l'atto [*dejstvo*]. Lo spettatore deve diventare attivo facitore [*deja-tel'*], deve farsi compartecipe dell'atto.⁵

4. V. Ivanov, *Wagner e l'Atto dionisiaco*, trad. it. di M. Lenzi, in «Il Castello di Elsinore», 3, 1988, p. 77.

5. V. Ivanov, *Presentimenti e premonizioni. La nuova epoca organica e il teatro dell'avvenire*, cit. in M. Lenzi, *Lo Spettacolo Trasfigurato: scena simbolista e scena-simbolo*, ivi, p. 93.

Affinché la compartecipazione dello spettatore sia possibile, bisogna ovviamente intervenire sulla configurazione fisico-spaziale del luogo che deve ospitare l'«Atto», ma l'estensione dell'orchestra in direzione sia del pubblico che della scena è una condizione necessaria, ma non certo sufficiente alla sua realizzazione:

Non vediamo altro mezzo di fondere scena e auditorio che non sia quello di uno scatenamento della latente e paralizzata energia elementale [*stichijnaja*] dell'azione drammatica, nella *sinfonia* orchestrale e nella vita indipendente, plastica e musicale, del *coro*.⁶

Queste indicazioni di massima non possono essere certo interpretabili in termini tecnico-strutturali, ma descrivono gli aspetti salienti di una forma che dovrà sorgere in corrispondenza con più vaste trasformazioni socioculturali riflesse nell'ambito delle arti; la visione storico-filosofica di Vjačeslav Ivanov è concepita infatti come una successione di «epoche critiche» ed «epoche organiche» nella vicenda dell'umanità: l'«Atto sintetico» – come viene ribattezzato in questo scritto – non prescinde dai recenti sviluppi nell'arte drammatica e musicale, ma ne vuole costituire il superamento secondo una dimensione corale che recuperi l'estasi e l'orgiasmo dionisiaci all'interno di una forma in sintonia con i tempi nuovi, di cui il pensiero di Nietzsche e l'opera di Wagner (ma anche di Ibsen) devono essere considerata l'evidente preconizzazione.

In termini simili, e negli stessi anni, si esprime, dall'ottica dell'uomo di teatro attivamente impegnato in un programma riformatore, Georg Fuchs, che peraltro prende le mosse dai medesimi riferimenti di base per proporre una forma di "teatro del futuro" i cui elementi essenziali sono declinati secondo una scansione parallela a quella proposta da Ivanov, con un'enfasi maggiore sul corpo dell'attore e sul movimento ritmico come nucleo attorno al quale orbita lo spazio dell'evento e dal quale è generata l'energia che coinvolge gli astanti in una dimensione orgiastica, in una *Erlebnis* misterica che non è privilegio di un ristretto gruppo di iniziati, ma del popolo tutto.⁷

6. *Ibid.*

7. Cfr. U. Artioli, *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 37-38.

In entrambi i casi, la presa di distanza dalla forma illusionistica della rappresentazione è una messa in discussione dell'esperienza della rappresentazione stessa come percezione, intesa nel senso di una risposta esclusivamente passiva a stimoli fisici principalmente visivi e uditivi determinata dalla condizione di spettatore: la riconsiderazione dello spazio scenico o, più propriamente, l'ideale de-materializzazione della scena e la sua trasfigurazione nel cuore pulsante di un organismo collettivo comporta una revisione radicale delle dinamiche percettive che sono sottese al concetto stesso di rappresentazione, dal momento che la direttrice dello sguardo non si orienta più verso un obiettivo definito, ma è obbligata, come da un gioco di riflessione continua, ad appuntarsi su una realtà interiore che è, al contempo, personale e corale.

Se l'impiego del termine "rappresentazione" ha qualche utilità nel tentativo di descrizione del fenomeno, la può avere soltanto nella misura in cui lo si esenta dall'indicare l'oggetto di una percezione elaborato all'esterno del percettore e colto dai sensi della vista e dell'udito: infatti, sia Ivanov che Fuchs prefigurano una modalità d'immersione nell'evento che è provocata attraverso un coinvolgimento fisico che interessa non solo i sensi periferici, ma l'organismo nella sua totalità.

A questo proposito, è significativo che l'aspirazione a un'esperienza spirituale tramite il veicolo dell'arte performativa – e, in entrambi i casi, questo appare l'orizzonte ideale – sia coltivata ponendo le condizioni di un coinvolgimento estensivo del corpo, al fine di eliminare la distanza spaziale tra l'oggetto consueto della percezione e con ciò aprire lo spazio di una percezione diversa. L'"oggetto" di tale percezione, essendo definito in termini di "interiorità", dovrebbe perciò essere coincidente con il soggetto, ma allo stesso tempo non appartenere alla sfera della soggettività individuale, ma alla dimensione condivisa da tutti i partecipanti. Tra le condizioni tecniche per suscitare l'esperienza e il suo effettivo verificarsi deve essere stabilito un livello di condivisione che offra senso all'esperienza stessa, attribuendole la valenza di universalità senza la quale, presumibilmente, essa si trasformerebbe in uno scatenamento di energie sterile e incontrollato, paragonabile alla sommatoria di più stati psicopatologici individuali.

Relativamente a questo livello di condivisione, Ivanov e Fuchs sembrano ancora una volta convergere nell'individuazione dei medesimi modelli di riferimento: la tragedia greca

e i misteri cristiani medioevali, fenomeni storico-teatrali assimilati tra loro, nonostante l'apparente mutua opposizione, dalla qualità di ideali momenti di aggregazione comunitaria e – soprattutto – dalla caratteristica di essere strutturati attorno a una vicenda di morte e rinascita che, se è evidente nella Passione e Resurrezione di Cristo, è comunque considerata all'origine del genere tragico, secondo un'interpretazione della sua genesi che, nei primi decenni del Novecento, acquisisce notevole credito e diffusione tra gli studiosi.⁸

I modelli individuati costituiscono inoltre, entrambi, il manifestarsi paradigmatico del medesimo fenomeno come originaria espressione collettiva dell'impiego di strutture performative come modalità di risposta a un'esigenza antropologica essenziale, ovvero la necessità di misurarsi con gli interrogativi intorno all'esistenza: l'aspirazione a tali modelli, per quanto non ne voglia essere una riproposizione in forma di "ritorno alle origini", implica la convinzione che le forme attraverso cui si esplicano contengano gli elementi per la canalizzazione delle energie sprigionate in un'esperienza che pone le condizioni per una rivoluzione culturale su basi organiche, come richiede l'epoca che Vjačeslav Ivanov vede nascere. Mantenendo i poli dell'opposizione elaborata dall'intellettuale russo, il dubbio che sorge è se l'estrema evoluzione del pensiero di un'«epoca critica» sia, in fondo, suscettibile di rovesciarsi nella sua antitesi, o se le nuove forme vagheggiate non debbano confrontarsi, più che con il passato, con le prospettive implicite all'affermazione della società di massa.

Il rinascere organico di forme presuppone infatti una dimensione condivisa dell'esistenza, incorporata da una col-

8. Fuchs accoglieva l'ipotesi di Rohde sulla tragedia come evoluzione, in una dimensione essoterica e comunitaria, di strutture performative tipiche dei misteri eleusini; Ivanov, in particolare nel saggio *Le nuove maschere* (trad. it. di M. Lenzi, in «Il Castello di Elsinore», 3, 1988, pp. 69-75) ipotizza che l'eroe tragico sia in realtà «nient'altro che uno dei sembianti del Dio Dolente» (p. 70) e che la stessa teoria estetica aristotelica sia in effetti fondata «su una terminologia e una pratica religiosa quasi dimenticata: l'arte dionisiaca fu parte di una catartica sacrale» (p. 71). Negli stessi anni, l'assunto fondamentale del *Golden Bough* di James Frazer, era sviluppato da Jane Ellen Harrison nella teoria dell'origine del mito dai riti in onore dell'«Eniautos-Daimon», o spirito annuale della fertilità, a sua volta articolata in riferimento alla nascita della tragedia da Gilbert Murray (cfr. *An Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy*, in J.E. Harrison, *Themis. A Study of the Social Origins of the Greek Religion*, Cambridge, UP, 1912, pp. 341-363).

lettività, che non può essere sostituita dalla sua rappresentazione simbolica, perché essa ne è il prodotto piuttosto che la causa efficiente, e ogni presunta rinascita, con l'incremento della complessità sociale, non può che essere stimolata da un atto critico, sedimentato in una rappresentazione proposta come fulcro e stimolo dell'esperienza, alla quale si attribuisce il carattere di non-ordinarietà e, con esso, di accesso a una dimensione diversa, come nell'esperienza religiosa del sacro. Ma qui si frappone la questione dell'incertezza etimologica sull'origine del termine «religione» nelle lingue occidentali, dove alla derivazione da *re-ligere* – collegare i membri di una comunità tra loro e con l'altro da sé – si è sempre opposta quella da *re-legere*, che rimanda a curare, attendere, osservare specifiche pratiche; e, con essa, la differenza tra un'esperienza diretta, “naturale”, e un'esperienza mediata e pre-scritta nella rappresentazione.

2. *Vita e rappresentazione*

La riflessione sul rapporto tra vita e rappresentazione è centrale nelle posizioni che trovano espressione all'inizio del secolo nell'ambito del generale movimento di riforma teatrale diramatosi a partire dalle istanze innovatrici che avevano attraversato gli ultimi decenni del XIX secolo: l'aspirazione a una «riteatralizzazione del teatro», come la definisce Fuchs in epigrafe al suo *Die Revolution des Theaters* è costantemente accompagnata a considerazioni che toccano sia l'oggetto dell'operazione rappresentativa, sia la relazione che ciò che deve essere rappresentato, o agito, deve intrattenere con la realtà dell'esistenza.

Gordon Craig era stato esplicito in merito, indicando che il fine dell'arte teatrale, riassunto nell'immagine della Supermarionetta, era creare le condizioni per la manifestazione sulla scena di una «bellezza simile alla morte» che contraddicesse e superasse il concetto di vita come era inteso nel moderno teatro realistico. Adolphe Appia, con cui Craig ha non pochi punti di contatto e un approccio sostanzialmente identico alla riforma della scena, che origina dalla pratica scenografica e dallo studio delle possibilità espressive dello spazio, condivide questa posizione impiegando termini anche più radicali, al punto di prospettare un'arte emancipata dal concetto di rappresentazione, che sia al contempo concretizzazione ed esperienza di una realtà vivente:

Abbiamo già accennato al fatto che l'opera d'arte *vivente* è la sola che esiste completamente senza spettatori (o uditori); senza pubblico, perché lo contiene già implicitamente in sé; ed essendo quest'opera *vissuta* in un tempo determinato, coloro che la vivono – gli esecutori e creatori dell'opera – le assicurano, con la loro sola attività, un'esistenza integrale. Andando benevolmente a convincercene e a contemplarla, noi non vi aggiungiamo nulla e dobbiamo esserne consapevoli; l'apporto specifico, l'attività personale così cara all'artista, e che egli reclama per sé davanti a ogni opera d'arte, non ci è più richiesta. Ma, d'altra parte, l'arte *vivente* non ci autorizza nemmeno alla passività mortale del pubblico dei nostri teatri. Che dobbiamo fare, allora, per partecipare comunque della sua vita? Prima di tutto non sentirci *di fronte* ad essa. L'Arte *vivente* non si rappresenta.⁹

L'apporto dello spettatore, in questo caso, è affatto estraneo all'esperienza estetica come forma di valutazione, più o meno sostenuta da un'elaborazione intellettuale, della qualità di un prodotto immesso sul mercato dell'arte, e deve invece configurarsi come una partecipazione al farsi stesso dell'opera nella durata temporale che la individua come forma di «esistenza integrale». Tale forma di esistenza, però, non ha la valenza di una manifestazione fenomenica, ma deve essere la rivelazione dell'«*intima essenza del fenomeno*» – come Appia sostiene citando Schopenhauer¹⁰ – o della dimensione umana che la sottende conferendole un significato universale al di là di ogni aspetto di creazione individuale. Più che di rappresentazione, si tratta di una visione condivisa, che può essere compartecipata solo nella misura in cui evidenzia che cosa è universalmente ed essenzialmente umano, estraendolo dalla varietà delle sue manifestazioni nel tempo e nello spazio.

Se il modello ideale sembra prossimo alla festa vagheggiata da Rousseau nella *Lettre à d'Alembert*, l'esempio concreto è individuato esplicitamente nella «Fête de Juin», *Festspiel* di cui Émile Jaques-Dalcroze aveva composto la partitura e Firmin Gémier diretto l'allestimento, proprio a Ginevra, nel 1914; la commemorazione dell'ingresso della città nella Confederazione elvetica era celebrata pubblicamente come evento in

9. A. Appia, *L'œuvre d'art vivant*, Genève-Paris, Atar, 1921, p. 85. Corsivi originali.

10. Riferita all'espressione musicale, la frase di Schopenhauer compariva in esercizio a *La Musique et la Mise en Scène*.

cui alla rappresentazione, strutturata come una rievocazione storica, si sovrapponeva simultaneamente un altro piano di che trascendeva la significazione, per cui

lo spettatore aveva sotto gli occhi, al contempo, i motivi storici animati, la cui successione stessa formava una maestosa azione drammatica, e la loro Espressione puramente umana, spogliata da ogni apparato storico, come un commento sacro e una realizzazione trasfigurata degli avvenimenti.¹¹

Nel contesto dei principi che avevano improntato la collaborazione tra Appia e Jaques-Dalcroze a Hellerau, è il corpo umano, interagendo con lo spazio in termini di movimento ritmico, a veicolare una forma di espressione alternativa alla rappresentazione, che al contempo manifestava la ritrovata unità di corpo e mente e invitava lo spettatore ad abbandonare lo stato passivo che caratterizza la sua presenza nei teatri moderni. Secondo questa visione,

l'evento teatrale cessa di essere *rappresentazione*, per divenire puro *atto espressivo*. In esso il movimento del corpo umano, visualizzazione del ritmo musicale, dà vita allo spazio e lo tramuta in contenitore di un evento in cui non vi è più significazione (ossia non si *indica* qualcosa) ma realizzazione, concretizzazione di un'esperienza ritmica.¹²

aA

293

Il ritmo reso visibile nel movimento fisico diventa l'elemento unificante non solo di ciò che si manifesta nell'espressione, ma anche della collettività che si raduna per assistere all'evento, nella quale non dovrebbero esservi distinzioni tra attori e spettatori: il modello del *Festspiel*, che privilegia l'aspetto di celebrazione comunitaria sulle dinamiche inerenti alla produzione spettacolare, quantunque declinata in base a criteri di valore artistico, e predilige l'impiego di masse come interpreti dell'evento è, come per Fuchs, una linea guida verso la mèta di un teatro dell'avvenire.

Nel caso di Appia, però, l'entusiasmo per le possibilità intraviste nell'euritmica di Jaques-Dalcroze è significativo della nuova centralità assunta dal corpo, affrancata da preoccupazioni di carattere estetico – nel senso moderno di questioni relative a gusto e critica – e proiettata verso un orizzonte che

11. A. Appia, *L'œuvre d'art vivant* cit., p. 85.

12. P. Degli Esposti, *I profeti della "riteatralizzazione": Fuchs, Appia, Craig*, in *Il teatro di regia*, a cura di U. Artioli, Roma, Carocci, 2004, p. 76.

non è limitato alla performance artistica, ma comprende entro i suoi confini le direttrici di un atteggiamento nuovo: il controllo fisico del movimento, e la sua articolazione per schemi ritmici, non è un viatico alla perfezione esecutiva, ma comporta un'attenta riconsiderazione delle relazioni che legano corpo e mente nell'attivazione dei processi motori e favorisce una consapevolezza più profonda delle possibilità espressive inerenti alla dimensione fisica dell'essere umano. In altre parole, l'espressione fisica del ritmo è il nucleo energetico della vita che si manifesta in un evento che non può più essere definito *rappresentazione* né tantomeno *spettacolo*, ma esclusivamente *esperienza*.

Per quanto la struttura spaziale dell'evento necessiti di essere modificata nella sua configurazione fisica, eliminando la separazione tra scena e uditorio, tale necessità non è funzionale a un'esperienza concepita nei termini della separazione tra elementi attivi sottoposti alla percezione visiva e uditiva da parte di elementi passivi, ma configura un contesto in cui l'azione è incorporata da ogni partecipante come esperienza sistemica, che coinvolge l'organismo nel suo complesso. Nella misura in cui tale esperienza si differenzia dalle consuetudini tipiche della partecipazione a rappresentazioni teatrali, cioè primariamente da una forma di ricezione passiva degli stimoli percepiti sensorialmente da una distanza insieme fisica e simbolica, i suoi contenuti e le sue modalità non possono che solidarizzare favorendo una forma di coscienza peculiare alla condizione sperimentata.

Il superamento della rappresentazione come fulcro dell'esperienza dell'arte performativa affianca, in questa come in altre istanze di riforma del teatro, l'aspirazione a un modello di cultura alternativo a quello espresso dalla modernità, responsabile di una crisi le cui manifestazioni macroscopiche sono il sintomo di un disagio più profondo e connaturato alla perdita delle identità individuale e collettiva. Più che un ritorno alle origini, a forme di comunità unificate dalla condizione profonda e vissuta dei medesimi valori – che in taluni casi è comunque vagheggiata – l'insistenza sull'importanza della dimensione fisica appare come un tentativo di colmare un divario tra corpo e mente che, nonostante le ripetute indicazioni della loro unità offerte dalla psicologia sperimentale come dalla psicanalisi, sembra comunque destinato ad accrescersi nelle condizioni esistenziali della società di massa.

Le forme di spettacolo di maggiore attrattiva continuano a fondare il loro appello su strutture rappresentative che, oltre l'osservanza dell'ideologia *mainstream*, realizzano una dimensione di autoreferenzialità dell'esistente che sbarra l'ingresso a ogni eventuale immaginazione alternativa: ciò che può offrire l'evoluzione delle discipline psicologiche è declinato secondo uno psicologismo in cui l'emergere dell'istintuale può tutt'al più offrire spunti per variazioni pruriginose sul tema del conflitto tra civilizzazione e istinto, ma non approfondisce la ricerca delle motivazioni reali della loro irriducibilità nell'esistenza. Ogni discorso sul corpo, inteso come plesso attraverso il quale la natura umana si manifesta e s'interroga in relazione alla sua condizione, assume i connotati di una ricerca spirituale, se sottraiamo al termine i suoi consueti riferimenti a una dimensione religiosa istituzionalizzata, fondata sui principi astratti di una dottrina.

Entro queste coordinate si sviluppa, su basi non diverse da quelle individuate dai riformatori teatrali che lo precedono immediatamente, il percorso di Antonin Artaud, che muove i suoi passi lungo le direttrici indicate nella stagione simbolista e sviluppate dalle avanguardie storiche. La scelta della figura di Alfred Jarry come nume tutelare della sua prima intrapresa scenica, che sancì il definitivo distacco dai surrealisti, è significativa dell'intento programmatico di operare una cesura netta con tutto ciò che si è depositato nel concetto di teatro come rappresentazione della realtà.¹³ L'obiettivo dichiarato della breve esperienza, come ripetutamente espresso nei manifesti che accompagnano l'iniziativa, è una riforma innanzitutto linguistica della scena, la cui funzione non è vista, naturalmente, in termini di riproduzione di una realtà nota, ma neppure come evocazione di una realtà altra, inaccessibile agli strumenti della conoscenza ordinari; entrambe le opzioni, infatti, si ridurrebbero ugualmente a forme di rappresentazione, mentre le considerazioni che sottendono gli esperimenti di Artaud e dei suoi collaboratori mettono in discussione il senso stesso di un'arte della rappresentazione nella civiltà moderna:

aA

295

13. Cfr. H. Béhar, *Il teatro dada e surrealista*, a cura di G. Lista, Torino, Einaudi, pp. 159-171; U. Artioli, F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 70-96.

Non crediamo, non crediamo più che ci sia qualcosa al mondo che si possa chiamare teatro, non vediamo a quale realtà una simile denominazione possa applicarsi. Una confusione terribile pesa sulle nostre vite. Siamo – nessuno potrebbe negarlo – dal punto di vista spirituale, in un'epoca critica. Crediamo a tutte le minacce dell'invisibile. E contro l'invisibile noi lottiamo. Siamo totalmente impegnati a dissepellire un certo numero di segreti. E vogliamo portare alla luce proprio questo cumulo di desideri, di sogni, d'illusioni, di credenze, che hanno finito per confluire in questa menzogna a cui non crede più nessuno e che, per derisione, si direbbe, viene chiamata: teatro. Vogliamo arrivare a dar vita ad un certo numero d'immagini, ma immagini evidenti, palpabili, che non siano rovinate da un eterno disinganno. Se facciamo un teatro non è per rappresentare lavori, ma per riuscire a fare in modo che quanto c'è di oscuro nello spirito [*esprit*], di occultato, di non rivelato, si manifesti in una specie di proiezione materiale, reale.¹⁴

Il termine «atto» ritorna, quindi, come tentativo di definire il superamento vagheggiato di ciò che, al momento, può essere connotato solo come la riproduzione della sostanziale irrealtà sotto le cui forme verbali o visive si manifesta l'incapacità della vita stessa di esprimere ciò che fluisce nelle sue correnti più profonde. In questa fase del discorso teatrologico artaudiano, le suggestioni del *milieu* surrealista sono evidenti nel frequente riferimento all'esperienza onirica e ai contenuti inconsci come condizione e oggetto dell'atto che dovrebbe sostituirlo;¹⁵ al contempo, l'insistenza sulla valenza «magica» dell'operazione, esercitata su «segni visibili di un linguaggio invisibile e segreto»,¹⁶ lascia trapelare le dinamiche di un processo in cui ciò che è occulto viene rivelato tramite una mediazione, in base alla quale l'oggettualità scenica viene caricata di nuovi significati e presentata all'esperienza mentale o spirituale dello spettatore risvegliato.¹⁷

14. A. Artaud, *Manifesto per un teatro abortito*, in *Il teatro e il suo doppio*, a cura di G.R. Morteo, G. Neri, Torino, Einaudi, pp. 12-13.

15. «Tutto ciò che appartiene alla illeggibilità e alla fascinazione magnetica dei sogni, quegli strati oscuri della coscienza, che più di ogni altra cosa ci preoccupano nello spirito, tutto ciò lo vogliamo vedere irradiare e trionfare sulla scena [...]» (*ivi*, p. 13).

16. *Ibid.*

17. Nella traduzione dei brani citati, come si provvede a segnalare, «spirito» rende il francese «*esprit*».

Negli anni successivi, con gli interventi poi raccolti in *Le Théâtre et son double* e la teorizzazione del «teatro della crudeltà», gli assunti iniziali sono sviluppati verso le loro logiche conseguenze attraverso una riflessione che si approfondisce e si estende ulteriormente in considerazioni che investono il tema del rapporto tra linguaggio e comunicazione. Le performance degli attori balinesi in occasione dell'Esposizione Coloniale del 1931 assumono un'importanza centrale in questa riflessione, come una dimostrazione concreta dell'effetto sullo spettatore di un teatro fondato su principi tanto antitetici alle nozioni invalse nell'uso occidentale moderno da mettere in discussione la comune appartenenza a un medesimo genere artistico. L'aspetto saliente delle rappresentazioni, per Artaud, è l'autonomia del linguaggio scenico da un elemento ordinatore verbale e testuale, grazie alla quale l'azione risalta in termini squisitamente fisici, come una creazione autonoma che si sviluppa esclusivamente nello spazio e nel tempo riservati al suo svolgimento, senza rimandare a un intervento creativo precedente. L'assoluta impersonalità degli attori-danzatori, espressa da movimenti regolati e calcolati in ogni circostanza, da una mimica facciale che non altera l'impressione di maschera trasmessa da ogni volto, è un incentivo e non un ostacolo all'effetto:

Ci sentiamo prendere da una specie di terrore al pensiero di questi esseri meccanizzati, le cui gioie e i cui dolori non sembrano appartenere loro in proprio, ma obbedire ad antichi riti, come se fossero stati dettati da qualche intelligenza superiore. E in fin dei conti è proprio questa impressione di Vita superiore e ispirata a colpirci di più in questo spettacolo, tanto simile a un rito profanato. Di un rito sacro ha infatti la solennità – il carattere ieratico dei costumi dà all'attore un doppio corpo e doppie membra – e l'artista insaccato nel suo costume sembra ridotto a nulla più della propria effigie. C'è poi il ritmo ampio, opprimente della musica – una musica estremamente «appoggiata», fragile ed esitante, in cui sembrano polverizzarsi i metalli più preziosi, in cui si scatenano come allo stato naturale fonti d'acqua e passi amplificati di processioni d'insetti attraverso le piante, in cui si ha l'impressione di veder captato il rumore stesso della luce, in cui i rumori delle profonde solitudini paiono distillarsi in scrosci di cristalli, ecc. ecc.

Tutti questi rumori sono legati a movimenti, quasi fossero la conclusione naturale di gesti che hanno lo stesso

carattere; e ciò con un tale senso dell'analogia musicale che lo spirito [*esprit*] finisce ineluttabilmente per confondersi, sì da attribuire alla gesticolazione articolata degli artisti le proprietà sonore dell'orchestra – e viceversa.¹⁸

In questo passaggio della lunga descrizione della performance, Artaud sembra sintetizzare in poche righe gli elementi di coincidenza tra le aspirazioni delle avanguardie riformatrici occidentali e la tradizione orientale, facendo riferimento ai temi della marionetta, del rito, del ritmo come plesso unificante dell'espressione; nel suo caso, l'opposizione tra la forma teatrale occidentale e l'orizzonte aperto dalle rappresentazioni a cui ha assistito si risolve nel contrasto tra «psicologico» e «metafisico», che a rigor di termini sembrerebbe escludere un livello di espressione squisitamente materiale. In realtà non è così, perché la nozione di metafisico in relazione alle possibilità espressive di un accadimento scenico è inerente alla riconsiderazione delle sue qualità linguistiche. Ne *La messa in scena e la metafisica*, l'opposizione è esposta indicando nella sudditanza alla parola articolata il nucleo della concezione teatrale occidentale, contro una poetica dello spazio e del tempo che si realizza soltanto nella dimensione fisica dello spettacolo:

Per me il teatro si identifica con le sue possibilità di spettacolo, quando se ne traggono le estreme conseguenze poetiche, e le possibilità di spettacolo del teatro appartengono esclusivamente alla regia considerata come linguaggio dello spazio e del movimento.

Ora, trarre le estreme conseguenze poetiche dai mezzi di spettacolo, significa farne la metafisica, e penso che nessuno possa opporsi a questo modo di considerare il problema.

E fare la metafisica del linguaggio, dei gesti, degli atteggiamenti, della scenografia, della musica dal punto di vista teatrale, significa, mi sembra, considerarli in rapporto a tutti i modi in cui possono entrare in contatto col tempo e col movimento.

Dare esempi obiettivi di questa poesia – che nasce dai diversi modi con cui un gesto, una sonorità, un'intonazione possono appoggiarsi con maggiore o minore insistenza su questa o quella parte dello spazio, in questo o quel momento – mi sembra difficile, quanto comunicare a parole il senso

18. Id., *Sul teatro Balinese*, in *Il teatro e il suo doppio* cit., p. 175.

della qualità particolare di un suono, o del grado e della qualità di un dolore fisico. Ciò è prerogativa dello spettacolo, e può determinarsi soltanto sulla scena.¹⁹

Nel definire la regia come linguaggio specifico della scena, e quindi non come uno strumento di interpretazione del testo drammaturgico, Artaud pone le basi per una riconsiderazione delle implicazioni che il termine stesso, di introduzione quanto mai recente, riveste se utilizzato in relazione al procedimento della messinscena teatrale. Il processo che conduce e si realizza nello spettacolo – intendendo qui la presentazione del “prodotto” a un pubblico – potrebbe essere assimilato a un percorso di sperimentazione linguistica su un idioma che, per quanto non sia codificato, costruisce la sua grammatica e sintassi sulle relazioni pre-linguistiche che il corpo umano istituisce con lo spazio e il tempo, quindi su elementi strutturali che appartengono all’esperienza comune dell’esistenza. Il compito della regia dovrebbe perciò essere inteso come l’articolazione di tale pre-linguaggio naturale in una composizione che non ha l’obiettivo di riprodurre, o interpretare riproducendo, la realtà, ma creare una realtà autonoma che può avere vita soltanto all’interno dello spazio (e del tempo) scenico.

aA

299

Appare particolarmente significativo che, nel brano appena citato, Artaud eviti di fornire esempi specifici e oggettivi di questo pre-linguaggio – «di questa poesia», testualmente – sostenendo che la parola non è in grado di dare conto di ciò che viene trasmesso attraverso le diverse modalità di relazione del corpo col tempo e con lo spazio, giacché tale esemplificazione sarebbe un tentativo preliminarmente fallito di oggettivare, con strumenti discorsivi, i caratteri di un fenomeno che non può essere riprodotto in condizioni diverse da quelle della sua manifestazione originale, e tradurrebbe in termini necessariamente approssimativi ciò che essenzialmente riguarda la percezione soggettiva della qualità di una sensazione. Del resto, una possibilità di traduzione efficace in forma discorsiva dell’accadimento scenico ne metterebbe in discussione la stessa ragion d’essere.

Il termine che più frequentemente viene impiegato, negli scritti artaudiani dei primi anni Trenta, per indicare la qualità

19. Id., *La messa in scena e la metafisica*, ivi, pp. 162-163.

dei segni che compongono il fenomeno teatrale, è «geroglifici», con cui il valore simbolico dell'immagine è individuato nella concretezza materiale e non nell'elaborazione intellettuale di un sistema di corrispondenze che rimanda a una *Weltanschauung* definita, quantunque esoterica; se l'obiettivo, infatti, è la realizzazione in termini visibili di una dimensione del reale che sfugge o resta nascosta all'esperienza quotidiana e alla logica secondo la quale si conviene che essa si strutturi, tale dimensione non obbedisce a un ordine assoluto e regolato:

Se infatti si pone la questione delle origini e della ragion d'essere (o della necessità primordiale) del teatro, troviamo da un lato e sul piano metafisico, la materializzazione, o piuttosto l'esteriorizzazione di una sorta di dramma essenziale che contiene, in forma insieme molteplice e unitaria, i principi essenziali di ogni dramma, già *orientati e divisi*, non tanto da perdere il loro carattere di principi, ma quanto basta per contenere in modo sostanziale e attivo, cioè pieno di risonanze, infinite prospettive di conflitto. Analizzare filosoficamente un tale dramma è impossibile, e solo sul piano poetico – e strappando ai principi di tutte le arti ciò che possono avere di comunicativo e di magnetico – è possibile con forme e suoni, musiche e volumi, evocare, passando per tutte le similitudini naturali delle immagini e delle somiglianze, non le direzioni primordiali dello spirito [*esprit*], che il nostro intellettualismo logico e esasperato ridurrebbe a inutili schemi, ma particolari stati, di un'acutezza talmente intensa, di una perentorietà così assoluta, da far sentire attraverso i tremiti della musica e della forma la sotterranea minaccia di un caos decisivo quanto pericoloso.²⁰

L'obiettivo del procedimento evocativo che i «geroglifici» su cui si articola l'evento concepito da Artaud come «teatro» devono innescare non è la composizione delle immagini in una visione, se la si intende come la rivelazione all'occhio della mente di un sistema ordinato e coerente che sottende il mondo fenomenico, ma «particolari stati» di sensibilità nei quali emerga alla coscienza il «dramma essenziale», che è descritto nei termini cosmologici di un conflitto tra principi antitetici. Tuttavia, utilizzando l'espressione «emergere alla coscienza» si rischia di implicare un senso di trasmissione, dallo spettacolo allo spettatore, di contenuti che altrimenti

risulterebbero celati e di cui chi ha il compito di realizzare l'accadimento scenico possiede la chiave, per esperienza o consapevolezza superiore: in realtà, il nucleo dell'accadimento non è il riversamento di una rivelazione, ma risiede nel comune sentire favorito da un fenomeno di risonanza organica:

Chi ha dimenticato il potere di comunicazione e il mimetismo magico di un gesto, può riapprenderlo dal teatro, poiché un gesto porta con sé tutta la sua energia, e a teatro ci sono, nonostante tutto, esseri umani che manifestano l'energia del gesto compiuto.

Fare arte significa privare il gesto della sua risonanza nell'organismo, e questa risonanza, se il gesto è fatto nelle condizioni richieste e con la necessaria energia, invita l'organismo, e di conseguenza l'intera individualità, ad assumere atteggiamenti in armonia col gesto stesso.

Il teatro è il solo luogo al mondo, e l'ultimo mezzo collettivo che ci rimanga, per toccare direttamente l'organismo, e per aggredire, nei periodi di nevrosi e di meschina sensualità, come quello che attraversiamo, tale meschina sensualità con mezzi fisici cui essa non è in grado di resistere.²¹

aA

Lo strumento della comunicazione, da cui è emesso ciò che deve risuonare negli organi dello spettatore, non può essere che il corpo dell'attore, al quale è richiesta un'espressione ricondotta alla sua essenzialità di manifestazione fisica di emozioni. Nel saggio *Un'atletica affettiva*, anch'esso contenuto in *Le Théâtre et son double*, la preparazione dell'attore a un compito che non può essere definito interpretazione, né tanto meno imitazione, è inscritta in un'attitudine ad abbandonare il piano dell'astrazione per considerare ogni espressione come un plesso in cui corpo e anima, spirito e materia si rivelano nella loro sostanziale identità:

301

Crederci a una fluida materialità dell'anima è indispensabile nel mestiere dell'attore. Sapere che una passione è materia, che è soggetta alle fluttuazioni plastiche della materia, garantisce un dominio sulle passioni che allarga la nostra sovranità.

Raggiungere le passioni attraverso le loro forze, anziché considerarle astrazioni pure, conferisce all'attore una maestria che lo eguaglia a un autentico guaritore.

Sapere che l'anima ha uno sbocco corporeo permette di

21. Id., *Basta con i capolavori*, ivi, p. 197.

raggiungere l'anima in senso inverso; e di ritrovarne l'essenza grazie ad analogie di tipo matematico.

Conoscere il segreto del *ritmo* nelle passioni, di questa sorta di *tempo* musicale che regola il battito armonico, ecco un aspetto del teatro cui da tempo il nostro teatro psicologico ha sicuramente cessato di pensare.²²

A livello di indicazioni specifiche, tale attitudine si realizza attraverso l'esercizio rigoroso sul respiro, che permette di individuare le differenti modalità e le rispettive ripercussioni sul sistema muscolare, secondo una suddivisione per centri che, sottoposti a regimi di sforzo diversi, determinano un'espressione delle emozioni che, pur manifestandosi in forma visibile, si sorregge a una trama ritmica, alla vibrazione di un suono interiore.

Ciò che si manifesta, allora, non ha più la qualità di immagine, se intendiamo con il termine il prodotto di un'interpretazione, cioè di un'operazione mentale, ma è l'espressione fisica di uno stato emozionale al di là di ogni differenziamento individuale e culturale, perciò dotata di un potere comunicativo universale; ma anche il termine «comunicazione» non dovrebbe essere qui inteso tanto come trasmissione di contenuti, quanto come stimolo alla condivisione di uno stato della coscienza nel quale emerge il conflitto che sottende l'esperienza della condizione umana. Il termine «crudeltà», che Artaud suggerisce di interpretare innanzitutto come «rigore», indica la cifra di ciò che emerge al termine del percorso:

La crudeltà è prima di tutto lucida, è una sorta di rigido controllo, di sottomissione alla necessità. Non si ha crudeltà senza coscienza, senza una sorta di coscienza applicata. È la coscienza a conferire all'esercizio di qualsiasi atto della vita un colore di sangue, una nota crudele, perché è chiaro che la vita è sempre la morte di qualcuno.²³

La «coscienza applicata» presuppone una sostanziale identità tra l'esercizio mentale e l'esercizio fisico nell'atto, attraverso la quale traspare la prospettiva di una «rivoluzione fisiologica»²⁴ necessaria affinché ogni altra possibilità di

22. A. Artaud, *Un'atletica affettiva*, ivi, p. 244. Corsivi originali.

23. Id., *Prima lettera sulla crudeltà*, ivi, p. 217.

24. Id., *Le théâtre et la science*, in A. Virmaux, *Antonin Artaud et le théâtre*, Paris, Seigners, 1970, p. 267.

trasformazione dell'esistenza possa essere realizzata. Negli ultimi scritti artaudiani, il teatro è il *non-luogo* dell'atto, una volta che ogni istanza alla rappresentazione è accantonata, e con essa ogni spiegazione e giustificazione imposta all'esperienza stessa di esistere:

Il teatro vero mi è sempre sembrato l'esercizio di un atto pericoloso e terribile,

ove del resto anche l'idea di teatro e di spettacolo è eliminata,

così come quella di ogni scienza, di ogni religione e di ogni arte.

L'atto di cui parlo mira alla trasformazione organica e fisica vera del corpo umano.

Perché?

Perché il teatro non è la parata scenica ove si sviluppa virtualmente e simbolicamente un mito

ma il crogiolo di fuoco e carne vera in cui anatomicamente,

attraverso scalpiccio di ossa, di membra e di sillabe,

si rifanno i corpi,

e si presenta fisicamente e al naturale l'atto mitico di fare un corpo.²⁵

aA

303

«Atto di genesi», come è definito nello stesso scritto, il teatro «vero» (ed è da notare come ricorra l'aggettivo in questo passo, quasi a prevenire interpretazioni metaforiche) trova quindi il suo spazio nelle «profondità dell'organismo umano, in cui si gioca il dramma della rigenerazione che vede gli agenti di vita, e cioè il soffio e il grido, impegnati in un testa a testa contro "i falsi mostri dello psichismo, della spiritualità e della sensibilità"», per recidere «il cordone ombelicale che tramite la sensibilità, il sentimento, la percezione, l'idea, ci riconduce al mondo, risucchiandoci nello spazio gravitazionale di una creazione sbagliata».²⁶

La portata della rinuncia alla rappresentazione è quindi estesa a tutto ciò che, a diversi livelli organici, sottende il comportamento, perpetuando le conseguenze della «creazione sbagliata» come assoggettamento alle dinamiche da

25. *Ivi*, p. 264.

26. U. Artioli, *La teatrologia artaudiana*, in U. Artioli, F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso* cit., p. 232. La citazione interna proviene ancora da *Le théâtre et la science* cit., p. 266.

essa innescate; resta da stabilire se l'orizzonte di una nuova creazione sia il capolinea obbligato dello scacco a cui è destinata l'aspirazione a un'impossibile liberazione definitiva,²⁷ o se attraverso ciò che Artaud viene a definire finalmente «teatro», attraverso l'atto come «coscienza applicata» al profondo della condizione organica, non si celi l'istanza di risalire a uno stato in cui percezione, sentimento, sensibilità vivono e non interpretano il mondo, una volta che le reti tracciate nel corpo, concretamente, da stimoli e reazioni abituali – le rappresentazioni dell'esperienza – sono state individuate nei loro automatismi e riconfigurate tramite un esercizio rigoroso e "cruello". Se questa seconda ipotesi, certo più vitale, fosse corretta, non implicherebbe tuttavia una prospettiva di liberazione, ma l'accesso a una dimensione dell'esperienza da esplorare vivendo, al di là di ogni modalità di rappresentazione.

3. *L'orizzonte del teatro popolare e politico*

Sullo sfondo delle riforme teatrali novecentesche, nel contesto più ampio dei fermenti di riforma sociale che si erano concretizzati talvolta in effettivi esiti rivoluzionari, le espressioni «teatro popolare» o «teatro del popolo» assumono la valenza di progetti d'intervento sul tessuto della società ai quali non possono non corrispondere significati mutamenti di ordine più vasto. Sebbene ogni aspirazione alla riforma della scena non sia priva di una riflessione su ciò che lega la forma stessa della rappresentazione alla conformazione ideale del pubblico a cui è destinata, le suddette espressioni vanno a intitolare spesso iniziative che si qualificano per la loro organicità a un progetto politico, tanto che talvolta, con «teatro del popolo» s'intende specificare una precisa linea operativa, che vuole differenziarsi da un'interpretazione riduttiva di «popolare». La specificazione «del popolo» mira, almeno idealmente, all'idea di un teatro in cui la classe popolare è contemporaneamente soggetto e oggetto della rappresentazione, e non bacino di consumatori di prodotti d'intrattenimento senza pretese intellettuali.

Con il termine «teatro del popolo» o anche «teatro popolare», Romain Rolland, che insieme a Michel Pottecher – questi

27. Cfr. Id., *Il ritmo e la voce* cit., pp. 238-256.

sperimentandone praticamente la possibilità con la comunità di Bussang – ne pone la questione in Francia a partire dagli ultimi anni dell'Ottocento, indica la necessità di rivedere gli schemi correnti della produzione di spettacoli teatrali, mutandone sostanzialmente gli elementi che li costituiscono e ricostruendoli secondo modalità adeguate alla ricezione di un pubblico composto principalmente dalla classe proletaria. L'obiettivo è perciò una forma di rappresentazione composta di «azioni ampie, figure a grandi linee, tracciate vigorosamente, passioni elementari, ritmo semplice e potente; affreschi, e non quadri da cavalletto; sinfonie, e non musica da camera. Un'arte monumentale, fatta per un popolo, da un popolo».²⁸

Rolland si premura però di precisare che l'espressione «da un popolo» non significa che i cittadini siano coinvolti nella realizzazione: quantunque possano partecipare alle azioni quando le condizioni lo permettano, il processo di concezione e allestimento degli spettacoli è, in generale, compito di professionisti, la cui opera è essenziale per l'esito positivo dei drammi, benché la vita del popolo debba risaltare nella rappresentazione come oggetto di una forma di teatro che si concretizzi superando «le psicologie complicate, le sottili perfidie, i simbolismi oscuri, tutta l'arte da salotti o alcove».²⁹ E l'impiego di lavoratori in un genere di spettacolo inteso anche per la distensione e lo svago al termine delle fatiche quotidiane è ritenuto una contraddizione, soprattutto tenendo presente che nei contesti metropolitani c'è abbondanza di manodopera artistica inoccupata.

Le condizioni cui deve mirare il teatro popolare, secondo Rolland, sono «la gioia, la forza, e l'intelligenza»,³⁰ evitando di ricorrere a toni lugubri o tristi per infondere l'energia dell'ottimismo e allo stesso tempo favorire la comprensione e la capacità di giudizio, perché il «grande compito è fare entrare più aria, più luce, più ordine che si può nel caos dell'anima».³¹ A tale scopo, chi si occupa di costruirlo

deve evitare due eccessi opposti, che sono ad esso abituali:
la pedagogia morale, che trae fredde lezioni da opere vi-

28. R. Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, Paris, Cahiers de la Quinzaine, 1903, pp. 113-114.

29. *Ivi*, p. 113.

30. *Ivi*, p. 105. Corsivi originali.

31. *Ibid.*

ve, – cosa al contempo antiestetica e maldestra, perché la mente diffidente si accorge dell'amo e non abbocca; – e il dilettantismo indifferente, che vuole essere soltanto, e ad ogni costo, il pagliaccio del popolo: spettacolo disonorevole, del quale il popolo non è sempre riconoscente, giacché è capace di giudicare i suoi pagliacci, e talvolta fa ingresso il disprezzo nel riso con cui sono accolte le loro contorsioni alle letture popolari. – Né ricerca della morale, né ricerca del piacere. La salute. La morale è solo igiene della mente e del cuore. Fateci un teatro che trabocchi di gioia e di salute.³²

A modello del teatro popolare del futuro, Rolland sembra individuare qualcosa di affine al *mélodrame*, da rappresentare in spazi adeguati, dove sia la scena sia la sala possano congiungersi come luogo per accogliere la massa, dalla parte di chi è coinvolto nell'azione come dalla parte di chi assiste e partecipa alla rappresentazione della propria vita: naturalmente, non è il *mélodrame* così come si è cristallizzato nel tempo, genere «grossolano e menzognero» che agisce come «un sonnifero e uno stupefacente, che contribuisce, come l'alcool, a mantenere il popolo nell'inerzia»,³³ se lasciato nelle mani di «commercianti volgari». Sulla scorta di un articolo di Georges Jubin pubblicato dalla «Revue d'art dramatique» nel 1897, vengono individuati quattro punti essenziali sui quali deve fondarsi il rapporto tra chi produce lo spettacolo e il pubblico popolare, e che vengono ritenuti realizzati nello spettacolo melodrammatico ideale:

1. Preoccupazione della *varietà delle emozioni*: Il pubblico popolare va a teatro per «sentire» e non per «imparare», e poiché si abbandona completamente alle sue emozioni, vuole che siano diverse; perché la tristezza o l'allegria continua tende troppo la sua mente, vuole riposarsi dalle lacrime nel riso, e dal riso nelle lacrime.

2. Preoccupazione del *realismo vero*: Una delle ragioni del successo di questo o quel *mélodrame* sta nell'illusione d'esattezza che gli provoca la ricostruzione episodica di questo o quell'ambiente reale, e a lui noto: un cabaret, un monte di pietà, un mercato ecc.

3. Preoccupazione della *moralità semplice*. Un pubblico popolare ha bisogno, non dirò per ingenuità, ma per la sua sa-

32. *Ivi*, p. 106.

33. *Ivi*, p. 104.

lute, di trovare a teatro un sostegno all' «intima convinzione, che ciascuno porta nel profondo di se stesso, d'una vittoria definitiva del bene», e che ha ragione di avere; perché essa è una forza quasi necessaria alla vita, e la legge del progresso.

4. Preoccupazione della *probità commerciale*: «perché c'è effettivamente una probità – da parte dei direttori e degli autori – a non derubare il pubblico tenendolo chiuso quattro ore, per offrirgli un'ora e tre quarti di spettacolo», e il popolo va a teatro per vedere la pièce, e non, come l'élite, per vedere la sala, – per avere emozioni tragiche, e non per sfilare, sparlare e flirtare.³⁴

Difficile non riscontrare alla base di questa disamina un afflato rousseauiano, e insieme l'individuazione del pubblico popolare come soggetto privilegiato di un teatro dell'avvenire che rinasca affrancandosi dalle consuetudini borghesi della frequentazione delle sale; e il pensiero di Rousseau sottende la riflessione di Rolland sul possibile superamento del fenomeno teatrale in quanto tale, in prospettiva della trasformazione dello spettacolo in evento festivo, in azioni di massa che costituiscano non il surrogato, ma l'ideale completamento di un'esistenza che si realizza nella libertà universale. Il capitolo conclusivo di *Le Théâtre du Peuple* prende infatti le mosse dalla *Lettre à d'Alembert*, segnalandone l'influenza sull'idea di spettacolo nel periodo della Rivoluzione francese, per terminare con l'osservazione che un'arte e un teatro popolari effettivamente realizzati potrebbero decretare la fine dell'arte e del teatro così come sono stati intesi nella civiltà borghese, dal momento che l'arte ha sempre avuto la funzione di compensare ciò che la vita non è in grado di offrire.

In quest'ottica, benché l'obiettivo sia «un ideale, a cui è dubbio che mai arriviamo, perché presupporrebbe una felicità nella vita che non possiamo auspicarci di attingere»,³⁵ l'esperienza di una forma d'arte condivisa pariteticamente da tutto un popolo coinciderebbe con il suo stesso manifestarsi, e non consisterebbe in uno strumento per favorire una condizione migliore di esistenza attraverso una più profonda coscienza comunitaria. Più che uno strumento di trasformazione, l'arte – o ciò che andrebbe a sostituirla – sarebbe

34. *Ivi*, p. 120. Corsivi originali.

35. *Ivi*, p. 149.

l'espressione di una vita trasformata, e di conseguenza un fenomeno diverso.

La questione del teatro popolare acquista ancor più rilievo nei primi decenni del secolo scorso, quando le condizioni rivoluzionarie che si verificano in alcuni paesi europei, alimentate dal conflitto continentale, prefigurano la possibilità di ampi rivolgimenti sociopolitici in cui la classe proletaria è il soggetto attivo del cambiamento e allo stesso tempo oggetto di un'azione di propaganda mirata a promuoverne la consapevolezza e l'azione. Nelle situazioni di crisi, la rappresentazione teatrale è vista come uno strumento per esprimere in forma sintetica ciò che deve essere sottoposto a un'azione di trasformazione, suscitando nel pubblico una partecipazione che, necessariamente, non può limitarsi a un coinvolgimento emozionale circoscritto entro la durata e lo spazio dell'evento rappresentativo, ma deve esplicitarsi concretamente come intervento sulla realtà.

Il termine «popolare», in questi casi, per quanto indichi la classe cui ci si rivolge, nella misura in cui essa costituisce il soggetto e il beneficiario delle future trasformazioni, è inadeguato per descrivere l'obiettivo che i progetti in questo senso devono conseguire, per cui «teatro politico», secondo l'espressione che Erwin Piscator utilizza come titolo dei propri scritti e sintesi della propria pratica, può essere una categoria più utile ad accoglierne le fenomenologie. Tuttavia, nel periodo tra le due guerre, assistiamo al proliferare di forme che, sebbene possano essere incluse nella sfera del "teatrale", si propongono non soltanto come, nella maggioranza dei casi, ibridazioni di linguaggi – che attingono tecniche e ispirazioni dal cabaret, dal varietà e dalle forme di intrattenimento popolare, compreso il cinema – ma si situano anche, concettualmente e fisicamente, in un territorio di confine tra la manifestazione artistica e la vita, come è il caso evidente dell'agit-prop e l'obiettivo delle serate dada, surrealiste e futuriste, senza escludere le manifestazioni di massa sfruttate per la produzione e il consolidamento del consenso.

Dinanzi al panorama dei fenomeni che s'innestano sul tronco del "teatrale", la possibilità di discernere e ricondurre a una "configurazione oggettuale" comune le specifiche espressioni, pur potendo essere realizzata, non esaurirebbe la complessità del compito di identificarne le invarianti, dal momento che, in un'ampia maggioranza di casi, l'evoluzione

dell'evento nello spazio e nel tempo è soggetta a una deliberata indeterminazione dei parametri su cui, tradizionalmente, si è fondato ciò che è stato definito «teatro»: le linee di separazione tra realtà e finzione, tra spettatore e attore, tra luogo dell'azione e luogo dell'osservazione, tendono a sfumarsi, e talvolta anche la durata risulta indeterminata, essendo la forma aperta all'intervento di fattori imponderabili, che costituiscono parte integrante dell'evento stesso. Il tentativo di definire il teatro all'interno di un dominio delimitato ai suoi estremi rispettivamente dal «culto religioso» e dallo «svago popolare ingenuo», e qualificarlo come «*rappresentazione* che astrae dalla natura ed ha lo scopo di esercitare un'influenza sugli uomini»,³⁶ nella sopra citata formulazione di Schlemmer, è giustificato nella misura in cui pone la questione della qualità specifica dell'esperienza del «teatrale», assumendo che un'influenza sia esercitata attraverso un procedimento di astrazione dal reale, cioè riconducendola nell'ambito dell'estetica.

aA

Operando negli stessi anni, da una posizione ideologica che non può non essere considerata contigua a quella di Piscator, Bertolt Brecht si premurava di differenziare il proprio percorso teorico e pratico da quello del teatro politico, riconoscendone tuttavia l'importanza come precedente alla base delle innovazioni a cui mirava il suo lavoro;³⁷ il *Breviario di estetica teatrale*, scritto nel 1948, assume la valenza di una riconsiderazione generale di quanto intercorso negli ultimi decenni, tanto da sconfessare il proposito, enunciato in conclusione de *Il teatro moderno è il teatro epico*, di «sviluppare [...] dal mezzo di godimento un oggetto d'istruzione e [...] trasformare certe istituzioni da luoghi di divertimento in organi di pubblicazione»,³⁸ per dichiarare un ritorno al «regno del «piacevole»», e quindi alle questioni di estetica implicate dal titolo del saggio.

309

Il primo articolo del *Breviario* esordisce, a scanso di equivoci, con la precisazione dell'argomento che si intende trattare, per cui «teatro» viene definito come «produrre rappresentazioni vive di fatti umani tramandati o inventati, al fine di

36. Cfr. *supra*, nota 1.

37. Cfr. C. Vicentini, *La teoria del teatro politico*, Firenze, Sansoni, 1981, pp. 83-87.

38. B. Brecht, *Il teatro moderno è il teatro epico. Note all'opera Ascesa e rovina della città di Mahagonny*, in *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1974, p. 36.

ricreare»;³⁹ il tema della ricreazione come fine del teatro è poi sviluppato in termini di esemplare chiarezza:

Da che mondo è mondo, compito del teatro, come di tutte le altre arti, è di ricreare la gente. Questo compito gli conferisce sempre la sua speciale dignità: non gli occorre altro attestato che il divertimento; questo però gli è indispensabile. Non lo si nobiliterebbe affatto facendone, per esempio, un mercato della morale; anzi, è ben più probabile che lo si degraderebbe, ciò che puntualmente avverrebbe qualora non riuscisse a rendere la morale divertente, e divertente proprio per i sensi – della qual cosa, certo, la morale non può che trarre vantaggio. E nemmeno sarebbe da imporgli l'obbligo di insegnare o, ad ogni modo, d'insegnare cosa più utile di quanto non sia il sapere come ci si muova piacevolmente, sia col corpo che con lo spirito. Il teatro, infatti, deve assolutamente poter restare una cosa superflua, il che significa, beninteso, che per il superfluo allora si vive. Meno di qualsiasi altra cosa i divertimenti abbisognano di giustificazioni.⁴⁰

Queste considerazioni vengono espone da un'ottica che non differenzia la funzione del teatro nelle diverse epoche storiche, anzi vede il piacere e il divertimento come una costante universale, tanto che la stessa catarsi aristotelica è definita «un lavacro che non solo avveniva in modo divertente, ma che avveniva propriamente allo scopo di divertire»,⁴¹ qualunque l'effetto di ricreazione sia stato ottenuto, nei diversi momenti storici, attraverso forme di rappresentazione diversa, appropriate ai caratteri e alle condizioni specifici di ogni singola cultura; su questa base, non ha senso la distinzione tra «un genere elevato e un genere volgare di divertimenti», perché l'arte «vuol muoversi in alto e in basso, e venir lasciata in pace mentre, così facendo, diverte la gente», ed è invece più opportuno suddividerli a seconda del loro grado di elaborazione, tra «divertimenti deboli (semplici)» e «forti (composti)»: a questi ultimi spetta la qualità di essere «più complessi, più suggestivi, più contraddittori e fecondi di conseguenze».⁴²

39. B. Brecht, *Breviario di estetica teatrale*, ivi, p. 114.

40. *Ivi*, p. 115.

41. *Ivi*, p. 116.

42. *Ibid.*

L'accento alle conseguenze del divertimento anticipa la parte centrale dell'argomentazione, in cui viene sviluppato il senso dell'innovazione del teatro in direzione di un'esperienza che sia coerente con l'epoca moderna, nella quale il progresso scientifico e tecnologico, determinando la trasformazione delle condizioni sociali ed economiche, deve essere mantenuto sempre all'orizzonte delle vicende rappresentate, in ragione della sua proprietà sia di fornire strumenti nuovi per l'interpretazione della realtà, sia di agire da forza motrice della costante trasformazione della realtà stessa. I principi esposti all'epoca della teorizzazione del teatro epico non sono perciò abbandonati, ma rielaborati alla luce di una riconsiderazione dell'autonomia dell'arte come fonte di un'esperienza «superflua» e tuttavia essenziale nell'esistenza. La funzione didattica del teatro, che era subordinata all'uso della rappresentazione scena come oggetto di studio e istruzione, è in questa fase connessa all'aspetto di «gioco» che essa riveste, nella produzione di «immagini praticabili della società che sono in grado di influenzarla»,⁴³ spingendo lo spettatore a percepirne la valenza trasformativa tramite il coinvolgimento emozionale.

aA

È sulla qualità di tale coinvolgimento che, successivamente, si diffonde lo scritto brechtiano, individuando nell'effetto di straniamento la discriminante dell'innovazione necessaria al teatro, come obiettivo da perseguire tramite una gestione accurata di tutte le componenti della rappresentazione, dalla vicenda drammatica agli interventi musicali; il lavoro dell'attore assume, naturalmente, un'importanza centrale nel percorso che condurrebbe dal teatro magico, «ammaliante» – esibizione allo spettatore, appena consapevole della realtà in cui vive, di immagini di una realtà virtuale e consolatoria – a una scena «scientifica», ove i motivi di piacere e divertimento sono tratti dal gioco della scoperta delle condizioni sotto le quali la realtà si manifesta, e delle forze che ne determinano le diverse manifestazioni. Lo straniamento nell'interpretazione dei personaggi è, a questo scopo, fondamentale, giacché la mancanza d'immedesimazione dell'attore corrisponde, nello spettatore, a un atteggiamento dinanzi alla rappresentazione in cui prevale non tanto il distacco,

311

quanto la percezione delle contraddizioni inerenti a ciò che gli viene presentato ai sensi: l'espressione fisica dell'attore brechtiano non deve spingere all'immedesimazione nel personaggio in quanto le sue azioni sintetizzano le relazioni umane "naturali" nel contesto ambientale in cui opera, ma a percepire tali azioni come un'opzione di comportamento messa alla prova dell'ipotesi rappresentativa, in cui sono debitamente segnalate le spinte contraddittorie, sia ambientali che culturali, da cui il comportamento è originato.

Il «gesto» dell'attore è essenzialmente il risultato delle interazioni sociali che il personaggio intrattiene con gli altri:

Gli atteggiamenti che i personaggi prendono gli uni verso gli altri rientrano nell'ambito che noi chiameremo «gestuale». L'atteggiarsi del corpo, il tono della voce, l'espressione del viso sono determinati da un «gesto» sociale: i personaggi s'insultano, si complimentano, s'istruiscono a vicenda, ecc. Negli atteggiamenti sociali, assunti cioè da uomini verso altri uomini, rientrano quelli in apparenza affatto privati, come la manifestazioni del dolore fisico nelle malattie o quelle religiose. In genere queste manifestazioni gestuali sono assai complicate e contraddittorie, tanto che non possono più esprimersi con una sola parola. L'attore dovrà porre attenzione a non perdere nulla di tutto ciò nella figurazione, necessariamente accentuata, bensì ad accentuare tutto il complesso.⁴⁴

L'interpretazione attoriale non consiste quindi nel dar corpo a un personaggio, ma nel situarlo in un contesto ove la sua espressione sia la risultante di tutte le forze che determinano il suo comportamento, dal quale esse devono trasparire: ogni manifestazione fisica è indicazione del carattere non come entità assoluta, ma come plesso di convergenza di stimoli e impulsi sovente contraddittori. Il distacco "epico" con cui l'attore tratta il personaggio dovrebbe, di conseguenza, porre lo spettatore nella condizione di percepire, attraverso il «gioco» di una rappresentazione che rivela ciò che è sotteso al processo mimetico, le ragioni del comportamento.

Questo intento dimostrativo, al quale deve obbedire ogni componente della rappresentazione, mira a rivelare, senza mai indurre lo spettatore a immedesimarsi, quali sono le for-

44. *Ivi*, p. 140.

ze in gioco e, allo stesso tempo, a indicarne l'essenza umana: osservando l'idea di teatro brechtiana sotto questa prospettiva, sembra emergere, nella struttura complessiva della rappresentazione, un procedimento che, per la sua modalità di composizione e, talvolta, giustapposizione linguistica, trova il suo precedente diretto nel *mélodrame*, dove la dimostrazione, però, riguardava la realizzazione di un disegno provvidenziale e l'immedesimazione del pubblico nei personaggi positivi della vicenda era direttamente proporzionale all'ineluttabilità del disegno stesso, alla sua gestione a opera di forze sovrumane. L'epicizzazione della forma melodrammatica appare basata sull'utilizzo in funzione straniante di elementi affini a quelli che, nel genere popolare ottocentesco, introducevano sia didascalici effetti di ridondanza, sia variazioni nel ritmo e nell'atmosfera della rappresentazione, rinnovando l'interesse e favorendo l'attenzione dell'uditorio, come canzoni, balletti, *tableaux vivants*, interventi orchestrali.

Il tessuto della rappresentazione, nel teatro di Brecht, è frammentato da momenti che contraddicono l'andamento sostanzialmente realistico delle vicende, in vista di effetti presumibilmente non dissimili, ma in un'ottica di straniamento dalla quale assume piena visibilità la malleabilità di quanto si svolge sulla scena, materiale suscettibile di trasformazione così come dovrebbe essere la sostanza delle vicende, ovvero la condizione umana. È significativo come, nella prospettiva di un futuro all'insegna di cambiamenti radicali, ai quali sono chiamate a contribuire le stesse classi cui si rivolge tale forma drammatica, quello che si era affermato come il primo modello di teatro per le masse fornisca alcuni elementi su cui elaborare il progetto di una nuova estetica della scena, che – specialmente nel *Breviario* – sembra “aristotelizzarsi”, almeno nella misura in cui individua nel “piacere dell'imitazione” l'incentivo a una più consapevole visione della realtà.

12. Oltre l'esperienza della rappresentazione

314

1. *Traiettorie dell'arte performativa*

La vicenda delle riflessioni e delle pratiche orbitanti intorno al plesso definito «teatro» si dipana, nella seconda metà del Novecento, diramandosi lungo le diverse direttrici individuate nei decenni precedenti, e sulla base della consapevolezza sempre più diffusa della specificità della sua forma di rappresentazione che, seppure contribuisca in misura sostanziale, in termini di impostazione grammaticale, ai linguaggi dei mezzi di rappresentazione tecnologica, come il cinema e la televisione, non risolve la sua ragion d'essere devolvendo a tali mezzi le funzioni che aveva assunto nel tempo.

La qualità specifica dell'arte performativa, limitandone la definizione allo sviluppo di una determinata "configurazione oggettuale" nello spazio e nel tempo, dal vivo e alla presenza diretta di osservatori-uditori, non può che precisarsi nel confronto con la mediazione tecnologica, in funzione spettacolare, degli elementi che ne compongono la struttura, e apparentemente dovrebbero costituirne un'estensione dell'esperienza, con il vantaggio della possibilità di replicarla virtualmente all'infinito, non soltanto ampliando il bacino dei possibili fruitori, ma anche proponendo l'oggetto dell'esperienza stessa sotto forma di manufatto definitivo, realizza-

aA

to – nei limiti del possibile – secondo la concezione originale e impermeabile a ogni alterazione provocata da eventuali e imponderabili interventi esterni.

Con l'attuazione nella pratica dell'idea della quarta parete, che si realizza prima nella proiezione e poi nella trasmissione di immagini su uno schermo, la specificità dell'evento performativo risalta immediatamente per l'impossibilità che esso si renda autonomo dal contesto spazio-temporale in cui si svolge e di configurarsi perciò come un prodotto finito; le condizioni tecniche del suo svolgersi ne evidenziano poi, in parallelo allo stesso perfezionarsi delle tecnologie, lo statuto essenzialmente convenzionale, ovvero la sua irriducibilità a una modalità di rappresentazione illusionistica, sancita da una separazione tra scena e pubblico che possa essere resa invalicabile tramite artifici.

Che il linguaggio performativo abbia dovuto attendere, prima di essere oggetto di studi specifici in ambito accademico, un tempo ben più esteso, in proporzione, di quello intercorso tra la nascita del cinema e i primi saggi ad esso dedicati, è il sintomo evidente di una sorta di aporia del suo statuto, che è stata a lungo evitata concentrando l'attenzione esclusivamente sul testo drammaturgico, sebbene il xx secolo sia stato segnato da una tendenza pressoché unanime alla rivendicazione dell'autonomia dello spettacolo dalla letteratura drammatica. L'aporia in questione, che l'assenza di oggettualità dell'evento performativo contribuisce a riproporre, consiste, in fin dei conti, nella palese impossibilità di rubricare ciò che avviene nell'atto performativo sotto la categoria di finzione o quella di realtà, senza che si sollevino fondate obiezioni contro l'una o l'altra delle scelte.

L'assenza di un'oggettualità stabile, mentre sottrae la materia all'analisi, contribuisce a trasporre l'evento performativo sul piano dell'accadimento reale, e a eliminarlo dall'orizzonte della produzione estetica, intesa come produzione di manufatti presentati a un grado di compiutezza sufficiente a esercitarvi un giudizio di valore. L'esercizio critico sul teatro, sulla danza o sulla musica ha sempre dato conto di un accadimento reale, precisamente collocato nel tempo e nello spazio, individuando una dimensione autoriale, anche collettiva, alla quale attribuire la responsabilità delle scelte tecnico-artistiche, ovvero della sua articolazione come evenienza fittizia. Nel caso specifico del teatro, questa responsabilità è passata

nel tempo dall'autore all'attore, dall'attore al regista, in misura variabile e secondo un'ampia tipologia di circostanze, con l'intento di fornire una descrizione, attraverso la forma necessariamente approssimativa del linguaggio verbale, delle caratteristiche dell'esperienza proposta al pubblico.

Nell'era in cui si afferma la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, l'evento performativo risalta con ancora maggiore evidenza che in passato come sostanza evasiva, indicando la sua ragion d'essere nello *hic et nunc* che Walter Benjamin aveva individuato come condizione della manifestazione dell'«aura» di un'opera d'arte: il processo cui sono sottoposte tutte le altre arti, a partire dall'invenzione della fotografia, non solo ne lascia immutata l'essenza, ma ne rivela l'impossibilità di abbandonare la sfera culturale, che secondo il filosofo berlinese è la conseguenza macroscopica dell'avvento delle tecnologie di riproduzione.¹ In tale ottica,

[d]efinire l'aura un'«apparizione unica di una distanza, per quanto questa possa esser vicina» non significa altro che formulare, usando i termini della percezione spazio-temporale, il valore culturale dell'opera d'arte. La distanza è il contrario della vicinanza. Ciò che è sostanzialmente lontano è l'inavvicinabile. Di fatto l'inavvicinabilità è una delle qualità principali dell'immagine culturale. Essa rimane, per sua natura, «lontananza, per quanto vicina». La vicinanza che si può strappare alla sua materia non elimina la lontananza che essa conserva dopo il suo apparire.²

La natura della percezione spazio-temporale dell'evento performativo ne mantiene immutato un valore culturale che, nelle condizioni mutate della modernità, non può passare inosservato, e spinge a interrogarsi sul referente della sua significazione che, al contempo, risulta tuttavia ormai privo di una cifra di trascendenza ed è eventualmente individuabile non nella realtà, bensì nell'immagine della realtà sottoposta a un'elaborazione estetica, caratteristica che condivide con le altre manifestazioni artistiche. Tuttavia, un elemento aggiuntivo s'inserisce nel computo delle sue caratteristiche spe-

1. Per una discussione approfondita delle teorie di Benjamin in relazione alle arti della performance, cfr. F. Deriu, *Performático. Teoria delle arti dinamiche*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 17-80.

2. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1966, p. 49 n.

cifiche, che è inerente alla sua qualità espressiva circoscritta allo *hic et nunc* della sua esistenza transitoria: la peculiarità di realizzarsi esclusivamente attraverso le evoluzioni di corpi in azione nello spazio e nel tempo, e la coincidenza di questi corpi con la figura umana.

Il valore culturale non è perciò riferito a una lontananza trascendente, di cui l'evento è manifestazione ma, paradossalmente, la lontananza si esplicita in una distanza che non è soltanto quella fisica tra l'osservatore e lo spazio della scena, ma anche e soprattutto quella tra il corpo del performer e quello dello spettatore, i quali solo apparentemente condividono un organismo con le medesime proprietà, perché il corpo del performer ospita (o è) allo stesso tempo l'essere umano e l'altro, di cui il personaggio può essere il catalizzatore, ma che non deve necessariamente configurarsi nei termini psicologici del carattere, poiché il suo statuto essenziale è il corpo in una situazione non quotidiana.

La riflessione e la pratica dell'arte performativa, e in special modo di quella che ricade nella categoria «teatro», tende nel corso del Novecento a incentrarsi sulla figura dell'attore e, particolarmente, sulle possibilità comunicative del corpo dell'attore in un contesto scenico minimale, nel quale gli elementi scenografici non hanno una funzione illustrativa, ma sono elementi di supporto all'azione.³ Questa affermazione non può, naturalmente, essere generalizzata a tutto il panorama della produzione scenica, dove il modello ottocentesco, imperniato sull'*actor-manager*, sul binomio impresario-capocomico o sulla compagnia statale, si evolve intorno alla figura del regista, ampliata talvolta alle responsabilità di direttore artistico ed esecutivo di un'impresa stabile. Tuttavia, anche in questi casi, e specialmente nei paesi e nelle situazioni che più risentono l'influsso della pratica russa e sovietica d'impronta stanislavskijana, il ruolo del regista non è tanto quello dell'ideatore-supervisore dello spettacolo, quanto quello del pedagogo, che subordina i progetti stessi del suo lavoro al *training* degli attori che ha a disposizione, i quali non sono ingaggiati sulle singole iniziative sceniche, ma accompagnati lungo un percorso pluriennale.

3. Tale tendenza si riflette anche sul piano della drammaturgia, come ad esempio mostra chiaramente l'opera di Samuel Beckett.

Le personalità che si erano affermate nella prima parte del secolo come esponenti di punta del rinnovamento teatrale – Stanislavskij, Craig, Appia, Mejerchol'd, Copeau, Brecht, Artaud, Pirandello – sono, in diversa misura, i punti di riferimento dai quali impostare le direttrici di traiettorie che di frequente non hanno come modello le pratiche da essi espresse sotto forma di realizzazioni sceniche, ma le teorie, le aspirazioni e le metodologie. Quello che è stato definito, all'altezza degli anni Sessanta, «teatro sperimentale» o «teatro di ricerca», concentrando l'attenzione principalmente sulle possibilità espressive del corpo dell'attore, si è caratterizzato per un rapporto con il testo drammaturgico che, quando non è di assoluto rifiuto, non prevede neppure la sua elaborazione come interpretazione scenica, ma lo utilizza come pretesto per un percorso laboratoriale al quale è affidata la composizione del materiale che prenderà forma nell'esito spettacolare.⁴ L'esito stesso, talvolta, non è previsto necessariamente come esecuzione pedissequa del materiale elaborato in una partitura scenica, ma è presentato come una forma aperta all'interazione con il pubblico, un'esperienza comunicativa che non si cristallizza privilegiando un canale su un altro.

L'aspetto rituale, più che culturale, dell'esperienza è costantemente teorizzato e ricercato, con l'attore che si pone come una sorta di catalizzatore, più che mediatore, del contatto diretto come una dimensione che, pur evocata tramite il mezzo del corpo, non si presenta secondo le dinamiche dell'esistenza quotidiana, ma se ne distacca per l'istituzione di relazioni diverse tra gli elementi che la compongono, per una traslazione dell'intenzionalità del gesto su obiettivi apparentemente incongrui, e in ogni caso al fine di suscitare nello spettatore una condizione percettiva contrassegnata da sensazioni di sorpresa e spiazzamento, se non anche di disagio. Tale condizione non vuole essere, ovviamente, una riedizione dell'*épater le bourgeois* di memoria proto-avanguardistica, nel senso di una messa in discussione di valori consunti, giacché implicitamente si considera tale fase ormai superata, ma di un invito a un'esperienza percettiva, in questo caso di un

4. Un caso abbastanza eclatante, in controtendenza, è costituito dalla drammaturgia di Beckett, nella quale – come in parte in Pirandello prima di lui – la scrittura si fa paradossalmente pre-scrittura del processo performativo.

evento che può essere ancora rubricato nella categoria di spettacolo, che ne sfida le abitudini invalse con l'affermazione dei mezzi di rappresentazione tecnologica.

La dimensione rituale sta presumibilmente nell'approfondire il senso paradossale della compresenza, riprendendo la terminologia di Benjamin, di una vicinanza e di una lontananza che, nell'evento performativo, si manifesta nella sottrazione della rappresentazione, cioè nella rinuncia ad assegnare un valore culturale alle immagini che si manifestano nell'evento, per privilegiarne l'esperienza, anche a scapito della comunicabilità in termini discorsivi di qualche genere di informazione. La strumentazione tecnologica, quando viene utilizzata a supporto, lo è nella misura in cui la si ritiene in grado non di comunicare una massa superiore di dati e informazioni, ma di contribuire allo spiazzamento percettivo. Nel complesso delle sperimentazioni teatrali che si sviluppano nella seconda metà del Novecento, se c'è un richiamo all'originario, esso va ben oltre l'orizzonte delle culture della rappresentazione e assume una portata antropologica.

aA

Le ricerche sui generi performativi orientali, sulla performatività rituale, sulla fisiologia e sulle metodologie di *training* sportivo, che accomunano, a diversi livelli e in diversa misura, i percorsi di Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, il Living Theatre e numerosi altri protagonisti della scena dell'ultimo Novecento, sono indirizzate all'individuazione sia di eventuali invarianti antropologiche alla base del movimento e del gesto negli esseri umani, sia dei limiti e delle possibilità fisiologiche. Allo stesso tempo, il confronto con le tradizioni orientali, specialmente delle culture influenzate dall'induismo, ha permesso di affrontare le problematiche connesse al corpo dell'attore da un'ottica più ampia, con evidenti connotazioni filosofiche quando non metafisiche. Il discorso sul corpo, così come in Artaud,⁵ oscilla costantemen-

319

5. La visione artaudiana del teatro permane costantemente all'orizzonte, non solo per il concetto di «crudeltà» come condizione dell'evento performativo, ma anche come stadio intermedio di un percorso da proseguire sviluppandone le ispirazioni e riconoscendone i limiti. Per Eugenio Barba, ad esempio, «la follia di Artaud ci parla, quella follia che lo spingeva a proclamare l'utopia delle emozioni, che lo rendeva così temerario da denudare la sua anima affamata di fronte al sorriso beffardo dei pragmatici. È questo che noi apprezziamo di più in lui, la follia che manca così gravemente al teatro contemporaneo» (cit. in F. Perrelli, *Gli spettacoli*

te tra le polarità dello spirituale e del materiale, ma non tanto allo scopo di segnalarne l'opposizione, quanto per indicarne i plessi di coincidenza e, allo stesso tempo, la necessità per la cultura occidentale di ripensare le categorie su cui si è fondata la sua evoluzione e che, al presente, sono alla radice di un'impasse epistemologica che influenza la civiltà in tutti i suoi aspetti.

Il discorso sul corpo, nelle traiettorie anche diversificate che percorre la sperimentazione teatrale dell'ultimo Novecento, è innanzitutto politico, sia espresso nei termini espliciti che caratterizzano il progetto rivoluzionario del Living Theatre, sia contenuto nella dimensione di apparente isolamento dell'ultima fase del percorso grotowskiano: in altre parole, è un discorso sulla vita, centrato sul corpo come plesso dell'esistenza individuale e collettiva, alla ricerca di una modalità dell'esperienza che, se non può offrire risposte definitive, permette di lavorare su ipotesi che aggiungano consistenza alle conoscenze umane sull'argomento. Dalla rappresentazione come metafora della vita, si passa a una concezione delle arti performative come laboratorio sperimentale di ipotesi sulle possibilità di trasformazione dell'esistenza, nei termini concreti di un approccio alla realtà che ha origine dalla ricerca su come il corpo si pone in relazione con lo spazio e il tempo, vagliando attentamente la qualità delle modificazioni indotte da condizioni ambientali e stratificazioni culturali.

L'obiettivo, in certi casi dichiarato, è quello di pervenire a definire le specifiche di una «scienza» che abbia l'arte performativa come oggetto e strumento d'indagine al tempo stesso, nella prospettiva di un'esplorazione della natura umana a partire da osservazioni in cui lo psicologico e il fisiologico sono in costante stretta relazione. L'emergere di ambiti disciplinari come l'«antropologia teatrale» o l'«antropologia della performance» è sintomatico di un interesse ad ampliare

di Odino: la storia di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret, Bari, Edizioni di Pagina, 2005, p. 128). Per Julian Beck, «Artaud era intrappolato dalle IMMAGINI, il grande tabù degli ebrei che nella comprensione trascendentale fanno la seduzione dell'occhio così forte e penetrante da minacciare l'uomo di distruzione; struggendosi lui stesso per la Grande Liberazione, Artaud non sapeva ancora come noi, circa trent'anni più tardi, che l'occhio non è il maggiore organo percettivo del corpo» (J. Beck, *La vita del teatro: l'artista e la lotta del popolo*, trad. it. di F. Mantegna, Torino, Einaudi, 1975, p. 67).

il campo dell'indagine oltre i confini di ciò che la cultura occidentale è giunta soltanto dopo lunghe traversie a catalogare come fenomeno estetico, mentre è significativo che i pionieri della nuova disciplina, come lo stesso Barba, Richard Schechner e, anche se in misura minore, Victor Turner, abbiano fondato gli studi in questa direzione affiancando alla teoria la pratica diretta, in cerca non tanto di verifiche quanto di ulteriori direttrici dell'esplorazione.

In un frangente storico-culturale in cui, con il passare dei decenni, è sempre più sensibile la riduzione del bacino di pubblico che si reca abitualmente nei teatri, allo stesso tempo si afferma con sempre maggiore forza una visione dell'elemento performativo come cardine di mutamenti strutturali che possono investire la società nel suo complesso, tramite processi che influenzano la collettività capillarmente: l'evidenza indiscutibile è che, in tale condizione, manca un atteggiamento collettivo di fronte all'evento performativo che ne giustifichi la funzione. La prerogativa dell'intrattenimento ricreativo, prima raccolta dal cinema, passa al mezzo televisivo e, successivamente, ai mezzi di rappresentazione tecnologica più moderni, e quanto viene ospitato nei teatri assume la denominazione di «intrattenimento culturale», in base a una distinzione che rammenta quella che separava, nel primo Ottocento, i nuovi generi popolari come il *mélodrame* dal teatro tradizionale.

L'idea di cultura implicita in tale espressione, che ha largo uso nel vocabolario della promozione turistica (in riferimento a tutto ciò che possa avere un orizzonte artistico), è in definitiva, quella di una digestione, di un processo già completato di assimilazione di sostanze e contenuti utile a riaffermare l'ineludibilità di un realtà condivisa e concretamente strutturata nella separazione tra ciò che provvede all'esistenza e ciò che ne può costituire un condimento gustoso, ma in fin dei conti non necessario.

Se, adottando la terminologia di Victor Turner, l'esperienza dell'artistico e del performativo, come di tutto ciò che appartiene alla sfera del gioco, si iscrive nella dimensione del «liminoide», la forma residuale moderna del «liminale» che, nelle civiltà pre-industriali, costituiva un momento fondamentale dell'esistenza di una comunità, ove la struttura sociale si confrontava con il suo rovesciamento temporaneo, nella manifestazione di comportamenti che esercitavano

un'influenza sull'esistenza collettiva, modificandola,⁶ – va pure osservato, sulla scorta di Guy Debord, che tale esperienza si costituisce come una relazione alle polarità della merce e della rappresentazione, come due categorie che si sovrappongono e si confondono annullando la possibilità di una dialettica tra il reale e l'eventuale, in «un'immensa accumulazione di *spettacoli*»⁷ che sembra esaurire tutte le possibilità dell'esistente. «Tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione»,⁸ e allo stesso tempo ogni occasione di rappresentazione ha perduto il carattere di un evento precisamente collocato in uno spazio e in un tempo – contraddistinto dalla sua alterità rispetto al flusso "reale" dell'esistenza – per diffondersi capillarmente in spazi e tempi di cui la dimensione collettiva, se esiste, è limitata unicamente alla condivisione della libertà dall'orario lavorativo.

L'assenza di una precisa collocazione, che la distingue come evento separato dallo scorrere quotidiano del tempo, contribuisce a invalidare lo statuto di eccezionalità dell'occasione in cui la rappresentazione è percepita e, poiché ne sono veicolo i medesimi media che fungono da strumenti di informazione, l'atteggiamento di ricezione che viene favorito non permette una discriminazione qualitativa. Vicinanza e lontananza diventano due categorie inutilizzabili per descrivere la relazione tra l'osservatore e l'oggetto, ed lo stesso termine «rappresentazione» perde il suo significato originario allorché la differenza tra virtuale (nel senso più lato) e reale non si rivela alla percezione immediata, poiché tutto appare irrevocabilmente presente.

La passività del pubblico, che era già una costante delle recriminazioni dei professionisti della scena d'inizio Novecento, sembra essersi trasformata da condizione apparentemente rimediabile attraverso l'adozione di adeguate contromisure, nell'unico atteggiamento possibile dinanzi alla rappresentazione come dinanzi alla realtà, che in fin dei conti consiste nell'assunzione di flussi di informazioni che non si trasformano in esperienza, ma la demandano altro-

6. Cfr. V. Turner, *From Ritual to Theatre* cit., pp. 21-59.

7. G. Debord, *La società dello spettacolo*, Firenze, Vallecchi, 1979 (quarta ed. italiana), p. 23. Il corsivo è nell'originale.

8. *Ibid.*

ve e ad altri. L'atteggiamento dinanzi alla rappresentazione tecnologica è primariamente valutativo, ma il flusso degli accadimenti si sussegue secondo un montaggio prestabilito, per veicolare un'informazione definita tramite un codice che riferisce i suoi segni all'esperienza condivisa della realtà. La rappresentazione del reale rimanda, per così dire, a una realtà convenzionale, ove i comportamenti devono essere valutati come segni delle diverse modalità di interazione sociale contemplate come possibili.

Dinanzi a questo atteggiamento, le arti performative sembrano perdere la propria ragion d'essere nella misura in cui il corpo si smaterializza e si intellettualizza come segno, cioè si articola come una tecnica linguistica che trasmette un discorso da decodificare, contenuti da rappresentare convenzionalmente. La scena, al pari dello schermo, rischia di diventare un contenitore di senso inalterabile, fissato in uno stato di riproducibilità tendenzialmente infinita. Come conseguenza di questa condizione sono esemplari, nella decisa divergenza delle traiettorie e degli esiti, i percorsi di Carmelo Bene e di Jerzy Grotowski: nel primo caso, si assiste a un processo per sottrazione, un graduale revocare alla scena la sua proprietà di spazio della finzione, fino a negare la rappresentazione nell'atto, l'opera d'arte nella manifestazione del corpo dell'artista, in un graduale smembramento sacrificale sull'altare del nulla; nell'altro, le fasi successive de «L'Arte come presentazione» e «L'Arte come veicolo» si dipanano come una continua sperimentazione sul corpo-vita dell'attore che, procedendo, si sottrae allo spettatore per concentrarsi sulle pratiche di ricerca.⁹ In entrambi i casi, traspare la percezione di una lontananza e un altrove, senza la quale è impossibile discernere ciò che è vicino e presente.

aA

323

9. Cfr. J. Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, testi e materiali di J. Grotowski e L. Flaszen, con uno scritto di E. Barba, a cura di L. Flaszen e C. Pollastrelli, con la collaborazione di R. Molinari, Fondazione Pontedera Teatro, 2001, pp. 258-278. Attualmente, tali pratiche di ricerca sono sviluppate dal Workcenter J. Grotowski di Thomas Richards, con esiti che spingono a riflettere sulle categorie essenziali dell'attuale approccio accademico alle arti performative. Cfr. a questo proposito A. Attisani, *Attori del divenire* cit., dove peraltro (p. 5) è proposto un accostamento tra Grotowski e Carmelo Bene sotto l'egida dell'attore-poeta artaudiano.

2. *L'esperienza diffusa*

Un ulteriore fenomeno accompagna la vicenda delle arti performative nel Novecento e oltre, la cui quantificazione in termini di cifre lo definisce come un comportamento diffuso, quantomeno nei paesi occidentali, in paradossale controtendenza ai rapporti che delineano ormai da decenni la diminuzione del pubblico delle sale teatrali: gli spettacoli non professionistici costituiscono un'attività non episodica nelle città come nelle realtà provinciali, tanto da trasformarsi spesso in iniziative para-istituzionali.

Le radici lontane di tale fenomeno possono essere individuate nelle filodrammatiche ottocentesche che, in corrispondenza alla voga diffusa della scena, rispondevano a più esigenze: dallo svago aristocratico e altoborghese dei «private theatricals» in terra britannica a una forma di ricreazione popolare, senza pretese e a basso costo, praticata in particolar modo nei centri rurali che non erano mèta delle *tournées* delle compagnie professionistiche; oppure si configuravano forme embrionali di teatro popolare, legate all'appartenenza a una comunità (quello che, in area anglosassone, è stato definito «community theatre»);¹⁰ In certi casi potevano fungere anche da informali scuole di teatro, nelle quali compivano il loro percorso di apprendistato futuri professionisti.

Nel corso del Novecento il teatro non professionistico si è consolidato fino a promuovere la fondazione di associazioni specifiche di categoria, formando reti tra iniziative locali e trovando occasioni di scambio e condivisione di esperienze in festival regolari, a sottolinearne la valenza di aggregazione sociale; nella prima metà del secolo, nei contesti e nei momenti storici in cui le rivendicazioni del proletariato s'innestano nei movimenti rivoluzionari, si costituiscono compagnie di dilettanti che fungono da strumenti di propaganda e agitazione: l'aspetto artistico, in questi casi, è subordinato al fine specifico, che è in ogni caso una forma di intervento sul tessuto della collettività.

A partire dagli anni Venti, con «il teatro della spontaneità»

10. Il termine «community theatre» ha fatto la sua comparsa sin dagli anni Venti del Novecento, e ha definito fenomeni che nel tempo si sono diversificati in misura tanto sostanziale, per metodologie e obiettivi, da richiedere l'introduzione di denominazioni specifiche per differenziarli. Cfr. E. van Arven, *Community Theatre: Global Perspectives*, London-New York, Routledge, 2001, pp. 1-3.

prima, e lo «psicodramma» poi, lo psichiatra Jacob L. Moreno individua una possibilità terapeutica nell'attività drammatica svolta in prima persona in situazioni controllate, dando inizio a un movimento che, diversificandosi nel tempo per metodi e obiettivi, si diffonde uniformemente nei paesi occidentali e trova condizioni favorevoli per essere applicato anche nei paesi orientali più a contatto con l'Occidente. Sotto la denominazione di «drammaterapia» («dramatherapy»), nei decenni successivi, si sperimenta e si verifica l'efficacia di un approccio teatrale a disturbi o condizioni di disagio psicologico, che viene ad essere impiegato anche in strutture istituzionali.¹¹

L'individuazione di metodologie psicoterapeutiche fondate sulle dinamiche tipiche del teatro, che vanno dall'assunzione di ruoli in un contesto fittizio alla pratica di esercizi fisici mirata a favorire una maggiore consapevolezza personale del corpo, favorisce inoltre un modello d'intervento su situazioni di disagio sociale, nei quali la forma del laboratorio teatrale si dimostra uno strumento valido per affrontare le problematiche di gruppi d'individui che vivono condizioni di emarginazione di varia origine. Ad esempio, la pratica del teatro in carcere si è molto diffusa, specialmente negli ultimi decenni, instaurando le condizioni per un reinserimento nella società, o quantomeno per mitigare l'oppressione della reclusione; talvolta i laboratori condotti all'interno delle istituzioni carcerarie hanno dato vita a vere e proprie compagnie, le cui messinscene, molto spesso aperte al pubblico, hanno riscosso anche l'apprezzamento della critica drammatica.

Inoltre, le condizioni dell'esistenza nei quartieri degradati di molti centri urbani hanno suggerito l'adozione di interventi mirati a favorire forme di aggregazione e socializzazione, alle quali l'attività teatrale ha fornito un modello applicabile alle diverse realtà, diventando talvolta un efficace complemento, se non anche un sostituto, delle istituzioni educative statali. In questi casi, l'aspetto della socializzazione si affianca a finalità di tipo educativo, che sfruttano una proprietà del teatro attivo già individuata agli albori della modernità, e sperimentata nelle scuole e nei collegi, sulla scorta dell'impulso innescato dalla compagnia dei Gesuiti.¹²

11. Cfr. V. Garavaglia, *Teatro, educazione, società*, Torino, Utet, 2007, pp. 28-33.

12. O. G. Brockett, *Storia del teatro. Dal dramma sacro dell'Antico Egitto agli esperimenti degli anni ottanta*, a cura di C. Vicentini, Marsilio, Venezia, 1988, pp. 368-369.

Attualmente, le istituzioni scolastiche della gran parte dei paesi mondiali ospitano, a diverso livello, programmi incentrati sulle diverse possibilità di utilizzo dell'attività teatrale, sia come integrazione dei curricula educativi, sia come progetti autonomi: ci troviamo di fronte, da una parte, a una vera e propria metodologia didattica, mirata a favorire la partecipazione attraverso l'esperienza in prima persona delle problematiche connesse alla comprensione e all'espressione di concetti, concretizzati in situazioni ove i linguaggi non verbali assumono un ruolo rilevante; dall'altra, l'amplessima diffusione dei festival di teatro scolastico è la prova evidente del loro carattere di percorsi che ripropongono il processo di produzione di uno spettacolo.

Infine, la proliferazione di corsi e laboratori teatrali che, in aggiunta a quelli di scuole e accademie ufficiali, offrono a semplici appassionati, in larga maggioranza privi di ambizioni professionali, un percorso in cui sono messi a confronto con i rudimenti delle tecniche attoriali, dà conto di un interesse condiviso da una porzione consistente della popolazione attuale a provare personalmente, in diversa misura, un'esperienza che, dal versante dello spettatore, appare esercitare un'attrattiva decisamente minore.

Il panorama necessariamente sommario qui tracciato non ha, ovviamente, l'ambizione di fornire elementi per un'analisi di fenomeni che, quantunque spesso rivelino sensibili aspetti di affinità metodologica e, in certi casi, anche riconoscibili linee di derivazione riferite a teorie e pratiche "storizzate" del teatro professionale, oggetto di studi e dibattiti in ambito anche accademico, differiscono nelle loro tipologie in misura più che indubitabile e – ciò che è più importante – svolgono funzioni sociali e culturali decisamente diverse.

Ad esempio, a partire dalla seconda metà del Novecento molte pratiche di teatro non professionistico si sono sviluppate come una forma di critica alla scena istituzionale, e hanno individuato nella scelta di abbandonare le dinamiche consolidate del sistema dello spettacolo le premesse di azioni dalla portata rivoluzionaria: il *Teatro dell'Oppresso* di Augusto Boal¹³ e il percorso del Living Theatre, sono illustrazioni esplicite

13. Sull'impostazione teorica di Boal, cfr. M. Carlson, *Teorie del teatro. Panorama storico e critico*, Bologna, il Mulino, 1997, pp. 510-512. Cfr. anche V. Garavaglia, *Teatro, educazione, società* cit., pp. 35-37.

dei possibili esiti di una pratica impostata, sulla base di definite considerazioni teoriche, come sviluppo e superamento delle passate esperienze di teatro politico a partire dall'abbattimento delle barriere tra attore e spettatore, tra rappresentazione e realtà, tra fenomeno estetico e vita. È, in fondo, un'analogia istanza, innanzitutto politica, a ispirare esperimenti e movimenti di rinnovamento a partire dagli anni Sessanta, dagli *happenings* all'*environmental theatre*, alla prima fase dell'«animazione teatrale» italiana, ed è innegabile che ogni iniziativa di teatro a carattere sociale condivide, alla base, gli stessi elementi di critica della società contemporanea, benché le forme in cui ciascuna di essa si realizza differiscano per livello di critica e orizzonte ideologico e, specialmente negli ultimi decenni, siano improntate al raggiungimento di obiettivi mirati e circoscritti.

Nel caso del teatro non professionistico, quantunque non siano assenti esempi che si riallacciano alla tradizione del teatro popolare e/o politico d'inizio Novecento, la visione d'insieme è vagamente caratterizzata, non solo dal punto di vista di una coscienza politico-sociale, ma anche da quello teorico, e l'effetto che se ne ottiene è quello di una modalità di ricreazione alternativa ai canali consueti, benché non siano escluse talvolta ambizioni estetiche o professionali. Ciò che lo caratterizza, infatti, quando non si è di fronte alla formazione di gruppi spontanei, aggregati per comune interesse o appartenenza, o anche cresciuti sulla scorta di una tradizione ancora viva in realtà ben localizzate, è il dichiarato e spesso velleitario statuto di “palestra” ove acquisire il *training* necessario a indirizzare il partecipante a una carriera, non specificatamente nell'ambito della scena teatrale, ma anche dei generi di spettacolo più popolari e remunerativi.

Evitando di approfondire la questione relativa all'esigenza a cui rispondono, in questi ultimi decenni, le occasioni di sperimentare personalmente il lavoro dell'attore – in mancanza di comunque auspicabili indagini sociologiche e psicologiche in merito – il fenomeno desta un certo interesse per la corrispondenza inversa tra la frequenza di queste attività, che può essere facilmente quantificata in numeri di una certa rilevanza – e le cifre che testimoniano la costante riduzione degli spettatori di “teatro”, in special modo di quello che viene definito in Italia, con un'espressione un po' datata «teatro di prosa». Sembra, in altre parole, che l'esperienza di spetta-

tore abbia un'attrattiva minore che l'esperienza di attore, a prescindere dal percorso che viene seguito per affrontarla.

Certo è che, nel panorama generale, risulta impossibile generalizzare l'esperienza in un'unica tipologia, dal momento che sussistono sensibili discrepanze tra le diverse metodologie di lavoro, tanto che si può essere indotti a interrogarsi se, effettivamente, sia pertinente raccogliere all'interno della medesima categoria una varietà di casi che, rispetto ai diversi percorsi e fini, possono talvolta dimostrarsi, se non antitetici, quantomeno palesemente distanti. Tuttavia, accantonando queste pur evidenti differenziazioni, è forse possibile tentare di ridurre a elementi comuni il carattere di base dell'esperienza, che si configura come il risultato di un processo di dislocazione del corpo personale in uno spazio e in un tempo fittizi, sviluppato attraverso azioni di vario genere. Queste azioni, che non sono esclusive del momento in cui si svolge la rappresentazione, ma anzi costituiscono la parte più considerevole del lavoro, sotto forma sia di esercizi (indipendenti da un ruolo) che di prove dello spettacolo, pur assegnate ed eseguite secondo gradi diversi di consapevolezza delle loro effettive implicazioni psicofisiologiche, comportano modifiche delle reti neurali che sottostanno allo «schema corporeo»,¹⁴ che è coinvolto nella rappresentazione cerebrale del corpo in relazione all'ambiente esterno.

Non è necessario qui distinguere tra le varie metodologie pedagogico-attoriali, specificandone le diverse tecniche, poiché in ogni caso – e, ancora, in diversa misura – qualsiasi attività che si basa sulla reiterazione di azioni definite, così come accade nella vita quotidiana, innesca fenomeni di riconfigurazione neurale secondo il modello della «plasticità hebbiana»¹⁵ che vanno a influenzare, come alterazioni dello schema corporeo, la percezione dell'ambiente esterno e del corpo che vi agisce. Tali modificazioni cerebrali sono, ovviamente, concrete, essendo di ordine chimico-fisico, ma non necessariamente irreversibili, e hanno la proprietà di facilitare

14. Il concetto di «body schema» venne introdotto dai neurologi Henry Head e Gordon Morgan Holmes circa un secolo fa, nei loro studi sul sistema somatosensoriale, e ha tuttora un ampio uso nella ricerca neuroscientifica; è stato ripreso e sviluppato da Maurice Merleau-Ponty nella sua *Fenomenologia della percezione* (Milano, il Saggiatore, 1965; cfr. in particolare pp. 153 ss.).

15. Cfr. J. LeDoux, *Il Sé sinaptico* cit., pp. 187-240.

tare nel tempo l'esecuzione dell'azione reiterata. Allo stesso tempo, il contesto situazionale in cui l'attività ha luogo, dalle prove all'eventuale esito spettacolare, comporta l'esperienza di emozioni e sentimenti in una prospettiva che non è quella del sé abituale, e che presuppone nel soggetto una riconfigurazione della sua rappresentazione mentale dei rapporti con l'ambiente esterno, alla quale possono contribuire anche convenzioni e schemi prestabiliti, ad esempio indicazioni di comportamento che lo indirizzano a un sentire preconstituito del proprio corpo e delle sue reazioni agli stimoli dell'ambiente fittizio in cui si svolge la sua performance.

Comunque, ancora a prescindere dai metodi adottati, e quale sia l'effettiva autonomia del soggetto impegnato nell'attività, l'esperienza che ne deriva, pur prospettando modificazioni più o meno rilevante nel lungo termine – e commisurate alla qualità e all'intensità dell'impegno nel tempo – è percepita come gratificante in sé nel momento della performance e, in generale, sembra favorire una condizione di benessere che si riflette sull'esistenza quotidiana e sulle relazioni sociali, come testimonia l'efficacia dei laboratori teatrali nei contesti ove sono più sensibili forme di disagio connesse alla vita di relazione. Significativo, in questo senso, è che la funzione educativa sia espletata non tanto dalla trasmissione di contenuti, ma attraverso il coinvolgimento del soggetto in azioni che hanno la proprietà di riconfigurare i rapporti tra il corpo e l'ambiente e favorirne una coscienza nuova.¹⁶

Antonio Damasio ha proposto la seguente ipotesi dell'emergere dello stato cosciente:

La coscienza inizia quando il cervello acquisisce il potere – il semplice potere, va aggiunto – di raccontare una storia senza parole che si svolge entro i confini del corpo, la storia della vita che scandisce il tempo in un organismo e degli stati dell'organismo vivente, stati che vengono continuamente alterati dall'incontro con oggetti o eventi dell'ambiente come pure da pensieri e da assestamenti interni del processo vitale. La coscienza emerge quando questa storia primordiale – la storia di un oggetto che cambia casualmente lo stato del corpo – può essere raccontata usando il vocabolario univer-

16. Cfr. A. Pontremoli, *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, Torino, Utet, 2005, in particolare alle pp. 8-11.

sale dei segnali corporei non verbali. Il sé apparente emerge come sentimento di un sentimento. Quando la storia viene raccontata la prima volta, spontaneamente, senza essere mai stata richiesta – e poi sempre, ogni volta che viene ripetuta –, la conoscenza di ciò che l'organismo sta vivendo emerge automaticamente in risposta a una domanda mai posta. Da quel momento, comincia il nostro conoscere.¹⁷

Discutendo questo passo nell'ottica del possibile contributo che le neuroscienze cognitive possono offrire in prospettiva di una riconsiderazione del lavoro dell'attore, Rhonda Blair conclude:

La coscienza non è un processo astratto o etereo di una mente incorporea, ma un processo del corpo che ci aiuta a percorrere la strada attraverso le circostanze date della nostra vita, proprio come un attore deve affrontare consciamente e fisicamente le circostanze date di un personaggio per determinare la sua evoluzione nel dramma.¹⁸

Il percorso dell'attore sembra diretto, più che all'immedesimazione, al trattamento degli stimoli, interni ed esterni, che sottendono l'emergere della coscienza, ai fini della composizione di una «storia» che si dipana attraverso le rappresentazioni cerebrali dei segnali trasmessi dal corpo, tramite gli organi di senso speciali (vista, udito, tatto ecc.) e i sensi somatici e viscerali. In quanto «storia», è una forma di coscienza «estesa», per utilizzare la terminologia di Damasio, che si riferisce a un «sé autobiografico», ricostruito in una sorta di esperimento sulla relazione tra l'essere umano e l'ambiente.

È, in altri termini, una sorta di sperimentazione sulla e della vita, che comporta l'acquisizione di conoscenza in condizioni per così dire "protette". Esistendo varie metodologie e livelli di approfondimento del lavoro, la qualità del risultato non può, ovviamente, essere generalizzabile, ma anche le situazioni più ingenuamente dilettantistiche possono determinare le condizioni per una simile esperienza, che varierà in profondità nella misura in cui il soggetto-attore è guidato in una ricerca libera da schemi e convenzioni ai fini della composizione performativa di una nuova coscienza. A questo

17. A. Damasio, *Emozione e coscienza* cit., p. 47.

18. R. Blair, *The Actor, Image, and Action: Acting and Cognitive Neuroscience*, London-New York, Routledge, 2008, p. 64.

proposito, la trasformazione, a partire da Stanislavskij, della figura del regista in quella di guida dell'attore è un sintomo chiaro dell'importanza che si assegna a questa ricerca, in cui l'introduzione di parametri rigorosi non deve impedire, ma anzi facilitare l'esplorazione dell'attore nel territorio del sé, senza inseguire la dimostrazione di assunti prestabiliti.

Ritornando all'attività teatrale esercitata in contesti che non prevedono necessariamente esiti di ordine artistico, ma perseguono finalità innanzitutto educative – nel senso ampio del termine –, l'efficacia provata che ne ha determinato la diffusione si è sempre affiancata alla soddisfazione personale dei partecipanti per l'esperienza, ovvero l'acquisizione di conoscenze – anche qui, nel senso più ampio – si è accompagnata al piacere, al “gusto” dell'attività. È, sotto certi aspetti, significativo che il coinvolgimento in prima persona sembri realizzare i medesimi fini che la tradizione indiana vedeva come specifici dell'esperienza del *nāṭya* da parte dello spettatore, e che costituivano la stessa ragion d'essere dell'arte performativa. Seguendo un ragionamento per certi versi analogo, Aristotele collegava il piacere all'acquisizione di conoscenze, individuando nella catarsi tragica un'esperienza che era in grado di regolare, se non riconfigurare, lo stato del corpo dello spettatore relativamente a certe emozioni.

Entrambe queste concezioni datano a un periodo precedente gli inizi dell'era cristiana e appartengono a modelli di civiltà che ci sono assolutamente distanti: da essi ci separa non tanto una *Weltanschauung*, quanto l'apparenza dell'esistente che si distende dinanzi allo sguardo che la compone, e nella quale l'evento stesso dello spettacolo era avvicinato con l'attitudine di chi è testimone di un fatto non ordinario, un evento che – avesse o meno una valenza religiosa esplicita – era collegato a particolari ricorrenze, e per questo a disposizione di un pubblico solo in determinate occasioni stagionali e organizzato sotto il controllo delle autorità statali, come prerogativa di una comunità. (Il fenomeno teatrale verificatosi nell'era cristiana che può esservi accostato più propriamente, con le debite differenze, è quello dei cicli medioevali a soggetto religioso). I benefici che gli spettatori dovevano trarne erano connessi all'appartenenza a una comunità, e alla condivisione di un'esistenza affrontata in base ai medesimi valori, di cui ciò che era rappresentato rifletteva, o forse anche anticipava, l'evoluzione nel tempo.

Riprendendo il termine benjaminiano, tali eventi avevano un'«aura», che determinava un'attitudine specifica, un'attenzione particolare a un accadimento la cui occorrenza non poteva verificarsi in assenza di condizioni definite, separandosi con ciò dallo scorrere della vita quotidiana. Tale attitudine, nella civiltà occidentale, se può temporaneamente essersi ricostituita in occasione dei citati cicli medioevali, si è ridisegnata, sin dagli esordi della modernità, secondo modelli che non potevano definirsi comunitari, giacché il fenomeno della frequentazione riguardava solo parti, anche se consistenti, della popolazione, ed era comunque osteggiato dalle autorità religiose; quando, in epoca illuministica, ci si impegna per una riforma del teatro come palestra dell'educazione del cittadino e «istituzione morale» – secondo la nota espressione di Schiller – il progetto non ha modo di realizzarsi, giacché le conseguenze della rivoluzione industriale si riflettono nella nascita di un sistema dello spettacolo che si conforma sui tempi dell'organizzazione moderna del lavoro, e si qualifica come un'industria dell'intrattenimento su larga scala, differenziandosi gradualmente nella suddivisione (approssimativa e variegata) tra generi colti o popolari, in rapporto alla classe prevalente nella composizione del pubblico. L'avvento dei mezzi di riproduzione tecnologica ha successivamente trasferito la funzione dell'intrattenimento “puro” ad altre forme di spettacolo, relegando il teatro nell'attuale categoria ibrida dell'«intrattenimento culturale», che già nell'espressione utilizzata si configura come un'esperienza riservata a una peculiare categoria di spettatori, identificati da un livello di istruzione medio-alto e, in linea di massima, da uno status sociale corrispondente a tale livello.

Correntemente, la forma in cui il teatro si rivolge a una platea più vasta, e rappresentativa di più fasce della popolazione, è quella diffusa, frammentata e diversificata delle iniziative che, a vario titolo, sorgono per utilizzarne l'attività in prima persona prevalentemente con l'obiettivo di sviluppare un percorso educativo che ha i suoi snodi nell'incremento della consapevolezza individuale del corpo e delle emozioni e la funzione di favorire l'integrazione sociale. Gli aspetti significativi dell'esperienza dello spettatore, così come si delineavano alle origini della riflessione umana sull'arte performativa, sembrano essere prerogativa quasi esclusiva dell'attività esercitata direttamente. La diffusione dell'esperienza

attoriale, d'altra parte, corrisponde in una certa proporzione alla sempre maggiore disponibilità di fruire, attraverso i mezzi tecnologici, dei più diversi generi di rappresentazioni e di spettacoli, quindi di una possibilità potenzialmente illimitata che l'individuo ha di arricchire le proprie conoscenze.

Tuttavia, questa possibilità, comunque estesamente sfruttata da decenni, specialmente nei paesi più sviluppati, non sembra avere corrispondenza con un'esperienza di qualità peculiare, e comunque diversa dall'esperienza ordinaria della realtà; i motivi alla base possono essere molteplici e strettamente interrelati: la diffusione capillare della rappresentazione tecnologica può avere ingenerato fenomeni di abitudine, così che gli stimoli tendono a diminuire il loro effetto; l'utilizzo degli stessi mezzi per veicolare informazione su avvenimenti reali e al contempo *fiction* (includendo nella categoria tutto ciò che dovrebbe essere stato concepito come una rappresentazione), che determina un'attitudine alla ricezione spesso non differenziata; la tendenza crescente a introdurre nella categoria di spettacolo la realtà, come garanzia della partecipazione dello spettatore a eventi "veri" e, per converso, la tendenza ormai consolidata della realtà (politica, sociale, interpersonale) a configurarsi secondo drammaturgie spettacolari – in sintesi, l'"allontanamento della vita nella rappresentazione" che Debord aveva individuato come caratteristica dell'esistenza nelle società capitalistiche avanzate e che, con l'accesso alle moderne tecnologie digitali e all'interattività "sociale" del World Wide Web, è affiancato da un'attitudine alla sostituzione della vita con l'autorappresentazione sotto forma di un montaggio di vicende ed esperienze personali. All'allontanamento della vita nella rappresentazione corrisponde l'avvicinamento delle forme di rappresentazione alla vita quotidiana, trasferite su vari supporti, fino a determinare una sorta di sostanziale indecidibilità dell'oggetto della percezione, che talvolta può diventare una forma di proiezione del soggetto percettore nella rappresentazione, tramite le dinamiche dell'interattività.

Tuttavia, se in qualche modo l'interesse e l'esigenza per lo svolgimento di attività performative in prima persona – per quanto coinvolga campioni di popolazione ampi ma non maggioritari, e quindi in grado di indicare sintomi o segnali non generalizzati – può essere considerata una conseguenza della condizione moderna, come ricerca di un'esperienza

più "naturale" di ciò che pertiene al fenomeno estetico, e magari riproporne l'effetto in condizioni mutate, resta da stabilire se possa effettivamente configurarsi come un'alternativa a un'esperienza della rappresentazione che sembra avere perduto i suoi caratteri di non-ordinarietà, o se invece non costituisca una via alla consapevolezza del sé e dell'ambiente ripercorsa in condizioni protette e libera da forme di condizionamento. In tal caso, e soprattutto nelle circostanze più improvvisate, tali attività non possono essere prive di rischi, come quello di derogare all'esperienza vissuta in tali condizioni il valore di una supplenza dell'esistenza quotidiana, e non di un punto di osservazione privilegiato, dal quale riconsiderarne gli aspetti. Nella prima ipotesi, la conclusione da trarre indicherebbe una perdita capacità di fruire dell'esperienza dello spettacolo (ma forse anche della rappresentazione artistica *tout court*) come di un momento particolare – festivo e collettivo – separato dal flusso ordinario dell'esistenza. Ma, come detto, questo resta da stabilire, e non esaurisce le ipotesi disponibili, che potrebbero accrescersi sulla scorta di studi specifici.

3. *In luogo di una conclusione*

Nel corso di un periodo superiore ai due millenni, a partire dall'epoca che ci ha trasmesso primi documenti che la attestano, la riflessione sull'arte performativa, e in particolare sul fenomeno che è stato definito «teatrale», non si è sviluppata lungo il percorso di un'evoluzione lineare ma, in special modo nella civiltà occidentale, ha attraversato fasi di maggiore approfondimento e momenti in cui è stata abbandonata, in concomitanza con l'importanza sociale e culturale che è stata attribuita al fenomeno in questione nelle diverse circostanze storiche. Se una linea è in grado di descriverne l'andamento, essa deve svilupparsi secondo un percorso di oscillazione tra i poli del culto e dell'intrattenimento, indicando con il primo termine un fenomeno connesso a manifestazioni di tipo religioso, col secondo un'attività principalmente ricreativa.

Questo tipo di impostazione riflette la *forma mentis* impostasi con l'avvento del cristianesimo, e perfezionatasi nei secoli della sua diffusione, fino all'inizio del secondo millennio, quando inizia a configurarsi la possibilità di un utilizzo a fini culturali ed educativi delle rappresentazioni, sfruttando i sensi per toccare l'anima con le verità delle sacre scritture,

proprio come in precedenza essi erano le porte attraverso cui i vizi ne entravano in possesso; le due diverse funzioni erano entrambe contemplate nella misura in cui si ammetteva che l'esperienza potesse mutare in relazione ai contenuti e al contesto della rappresentazione, che le forme drammatiche di origine liturgica si riteneva avessero trasformato.

La transizione dalla civiltà medioevale alla prima modernità avrebbe quindi evidenziato che la proprietà ricreativa degli spettacoli era comunque preponderante su un'eventuale funzione didattica, che – se mai – poteva essere esercitata esclusivamente in relazione alla capacità delle rappresentazioni di suscitare l'attenzione del pubblico e mantenerla su oggetti in grado di destare interesse e stimolare sensazioni piacevoli. Il dibattito sulla legittimità degli spettacoli, che significativamente va a chiudersi all'alba della modernità, verte principalmente sulla possibilità di coniugare il piacere con l'educazione, la manifestazione di passioni ed emozioni con un'etica razionale (e dottrinale), il magnetismo del corpo in azione sulla scena con la trasmissione di precetti improntati al dominio dello spirito sulla materia.

aA

In concomitanza, il potere di attrazione esercitato dalle forme spettacolari si rivela suscettibile di essere sfruttato in termini economici e di conseguenza, nella fase di formazione di un'etica nella quale lavoro e produzione dettano i tempi e il senso dell'esistenza, costituisce una paradossale intrusione dell'improduttivo e dell'inutile – del gioco – entro la sfera di ciò che è “serio”. Svanita all'orizzonte la dimensione culturale, gli spettacoli prendono possesso del territorio del tempo libero, affermandosi come forma d'intrattenimento ricreativo che non tarda a strutturarsi secondo i sistemi della produzione industriale.

L'oscillazione costante tra dimensione giocosa e utilità sociale è la cifra degli approcci occidentali all'esperienza dell'arte performativa, come all'esperienza dell'arte in generale, che inizia ad essere considerata come una condizione a sé stante, peculiare e distinta dall'esperienza quotidiana solo agli albori della modernità, quando peraltro inizia ad approfondirsi il solco che separa la produzione “colta” o “alta” da quella “popolare” o “d'intrattenimento”. L'avvento dei mezzi di produzione e riproduzione tecnologica va a scavare ulteriormente questo solco, finché, nello stato attuale delle cose, la larga maggioranza di tutto ciò che si manifesta co-

me spettacolo che obbedisce a dinamiche performative, di evento dal vivo e in presenza di spettatori, fa ingresso nella categoria dell' "intrattenimento culturale".

La qualità di un'esperienza è, naturalmente, materia d'indagine che si sottrae, per definizione, ai criteri di oggettività propri dell'approccio empirico, essendo in fin dei conti determinata da una condizione di coscienza soggettiva che, allo stato attuale delle conoscenze, non può essere rappresentata in termini univoci e condivisibili. Nell'arte performativa, e specialmente nell'arte definita «teatrale», l'aspetto qualitativo dell'esperienza sembra essere la chiave per comprendere non solo la condizione dello spettatore,¹⁹ ma il fenomeno stesso nel suo manifestarsi attraverso il corpo dell'attore, o del performer.

Indubbiamente, tale fenomeno ha la (le) qualità dell'esperienza della vita quotidiana, ma al contempo manifesta anche aspetti che, necessariamente, comportano una riflessione su di essa, a partire dalle dinamiche minimali del comportamento, dai semplici gesti e movimenti, che sono sempre il risultato di un lavoro di sperimentazione sul corpo, sui suoi limiti e sulle sue possibilità nel contesto ambientale. Al pari di tutto ciò a cui, più o meno propriamente, si dà nome di «arte», si tratta di una sperimentazione sull'essere umano, o sulla vita, che non può non indicare nuove direzioni e orizzonti di conoscenza, che equivalgono a nuove possibilità dell'esistenza.

Uno studio comparato dell'esperienza del performer e di quella dello spettatore, in cui si possa fare uso delle tecnologie e delle metodologie più aggiornate impiegate nella ricerca neuroscientifica, affiancate da un approccio di tipo fenomenologico e da una riflessione attenta sulle peculiarità culturali e ambientali dell'esperienza, potrebbe aprire nuove prospettive in tal senso, che non rimarrebbero ovviamente limitate all'ambito dei «Cultural Studies», ma potrebbero estendersi in direzione di un approccio più ampio alla *hard question* dell'esperienza cosciente.

19. Va ricordato che, già sul finire degli anni Ottanta dello scorso secolo, Marco de Marinis aveva segnalato l'esigenza di affrontare lo studio dell'esperienza dello spettatore, indicando e discutendo possibili impostazioni e metodologie. Cfr. *Capire il teatro*, Firenze, la casa Usher, 1988, pp. 28-32 e 222-232.

aA

- Abhinavagupta, xxiii, 13-17, 23-25,
26 n, 158-161, 163 n, 168, 237
- Ader, J., 203 n
- Agostino, 65-67, 90, 91 n
- Albert, Maurice, 208 n
- Allegrì, Luigi, 60 n
- Antoine, André, 254-255, 261, 278
- Appia, Adolphe, 291-294, 318
- Archer, William, 238-242, 243, 245,
246-247
- Aristide Quintiliano, 7
- Aristotele, xii, xxv, 3, 4 n, 29, 30, 32-
35, 37, 39-43, 46, 48 n, 49 n, 50-54,
56-57, 66, 78-79, 80, 81-87, 92 n, 98,
108, 109, 191-192, 203, 237, 331
- Arnaud, Charles, 80 n
- Artaud, Antonin, 295-304, 318, 319
- Artioli, Umberto, 288 n, 295 n, 303 n
- Atalarico, 60 n
- Attisani, Antonio, 31 n, 323 n
- Augier, Émile, 253
- Béhar, Henri, 295 n
- Baillie, Joanna, 193-198
- Balthasar, Hans Urs von, 162 n
- Balzac, Honoré de, 253
- Ban Gupta, Chandra, 10 n
- Bansat-Boudon, Lyne, 20 n, 21 n, 25 n,
26 n, 27 n, 28 n, 159-160
- Barba, Eugenio, 319, 321
- Batteux, Charles, 108-113
- Baumgarten, Alexander Gottlieb, 176
- Beaulieu, Henri, 207 n
- Bechterev, Vladimir M., 270
- Beck, Julian, 320 n
- Beckett, Samuel, 317 n, 318 n
- Belaval, Yvon, 147
- Bell, Charles, 244
- Bene, Carmelo, 323
- Benjamin, Walter, 316, 319
- Bernays, Jacob, 42-47, 49
- Bharata-muni, 9-11, 17-19, 21, 153, 155
- Binet, Alfred, 245-247
- Blair, Rhonda, 330
- Boal, Augusto, 326
- Boileau-Déspreaux, Nicolas, 101 n, 108
- Boilly, Louis-Léopold, 208 n
- Bollino, Fernando, 112 n
- Bossuet, Jacques-Bénigne, 89-96, 98,
102, 114, 115, 118
- Boswell, James, 191-192, 196
- Bouchardy, Joseph, 214
- Bouchet, A., 94 n
- Brahm, Otto, 278

- Brahmā, 10-13, 16, 17, 26, 27, 28
Brecht, Bertolt, 74, 309-313, 318
Breuer, Joseph, 46
Brockett, Oscar G., 325 n
Brook, Peter, 319
Brooks, Peter, 207 n
Butcher, S. H., 33 n
Bywater, Ingram, 33 n
- Caffaro, Francesco, 89-91
Caillouis, Roger, 7-8
Calame, Claude, 56 n
Camaleonte, 4 n
Cappelletto, Chiara, xxxiii n
Carlson, Marvin, 326 n
Cartesio (René Descartes), 94, 128 n,
133
Chambers, Edmund K., 60 n
Chapelain, Jean, 76-77, 80 n
Chevrolet, Teresa, 85 n, 86 n
Chouillet, Jacques, 121 n
Cibber, Colley, 230
Coleridge, Samuel Taylor, xvii, 74,
187-189, 261
Conti, Armand de Bourbon, Prince de,
88
Coomaraswamy, Ananda Kentish, 27 n,
162, 166
Copeau, Jacques, 318
Coquelin, Constant, 242
Corneille, Pierre, 76, 86, 106
Craig, Edward Gordon, 276-279, 286,
291, 318
Crary, Jonathan, 249 n
Crisafulli, Lilla Maria, 194 n
Cristo, 33, 68, 290
Croze, J. L., 256
Csikszentmihalyi, Mihalyi, xxvii-xxviii,
xxx-xxxii
- D'Alembert, Jean Baptiste, 114
Damasio, Antonio R., xxxii, 48 n, 329-
330
Darwin, Charles, 81 n, 244-245, 248
D'Aubignac, F. Hédelin, abbé, 78
Daumier, Honoré, 208-209 n
Debord, Guy, 322, 333
Degli Esposti, Paola, 194 n, 293 n
De la Porte, Joseph, 124 n
De Marinis, Marco, 336 n
De' Pazzi, Alessandro, 82
Deriu, Fabrizio, 316 n
Destrée, Paul, 44 n
D'Hannetaire (Jean-Nicolas Servando-
ni), 127 n
- Diderot, Denis, xiv, 121, 122, 138 n,
139-151, 160-161, 180, 184-185,
190, 192, 223, 230, 238-239, 241-
242, 245-246, 270
Dietrich, Arne, xxxi n
Dioniso, 4, 55
Donini, Pierluigi, 31 n, 32 n, 50 n,
52 n, 56 n
Du Bos, Jean-Baptiste, xiii, 102-109,
110, 112, 116, 119, 175, 247
Dumas, Alexandre (*figli*), 246, 253
- Elisabetta I d'Inghilterra, xiii n
Else, Gerald F., 52 n
Engel, Johann Jakob, 179-180, 181,
185, 187, 263
Erodoto, 162
Erone di Alessandria, 162
Eschilo, 4 n, 55
Eversmann, Peter, xxvii-xxix
- Fenollosa, Ernest, 279
Filippo II d'Orléans, 97
Foregger, Nikolaj M., 275
Frazer, James, 290 n
Freud, Sigmund, 46
Frinico, 4 n, 55
Fuchs, Georg, 288-289, 291, 293
Fumaroli, Marc, 127 n
Fyfe, W. H., 33 n
- Gémier, Firmin, 292
Gallagher, K.G., 211 n
Gallese, Vittorio, xxxiii n
Garavaglia, Valentina, 325 n, 326 n
Garrick, David, 191, 239
Gasté, Armand, 77 n
Geoffroy, Julien Louis, 212-213
Ghosh, Manomohan, 10 n, 19, 20,
23 n, 155
Giamblico, 43-44
Ginisty, Paul, 206 n
Giolamo, Eusebio, 62-63, 93
Gnoli, Raniero, 13 n, 26 n, 160, 161 n
Goethe, Johann Wolfgang, 181, 184,
187
Golden, Leon, 49
Goldhill, Simon, 5 n
Gordon, Mel, 270 n
Gosson, Stephen, 70 n
Grandier, Urbain, 79 n
Gregorio Magno, 60 n
Grotowski, Jerzy, 319, 323
Guardini, Romano, 169 n

- Halliwell, Stephen, 31 n
Harrison, Jane Ellen, 290 n
Hartmann, Eduard von, 247
Head, Henry, 328 n
Heinsius, Daniel, 78, 79 n
Hemmings, F.W.J., 209 n
Heywood, Thomas, 72
Highland, James, 48-49 n
Hill, Aaron, 121 n, 132-136
Hill, John, 121, 127 n, 130 n, 137
Holmes, Gordon Morgan, 328 n
Houdar de la Motte, Antoine, 124 n
House, Humphrey, 49 n
Hugo, Abel, 203 n
Humboldt, Alexander von, 181
Humboldt, Wilhelm von, 181-183, 186
- Ibsen, Henrik, 238, 253, 265, 288
Indra, 10, 11, 154 n
Irving, Henry, 238 n, 239 n
Isidoro di Siviglia, 60 n
Ivanov, Vjačeslav I., 287-290
- James, William, 242-244, 245
Janko, Richard, 42 n, 43 n, 45 n, 49 n
Jaques-Dalcroze, Émile, 292-293
Jarry, Alfred, 262-263, 295
Jaynes, Julian, 39 n
Jeanmaire, Henri, 4 n, 7, 36-38
Jesi, Furio, 37-38, 40
John, J., 211 n
Johnson, Samuel, 191
Jowett, B., 34 n, 51 n
Jubin, Georges, 306
Jullien, Jean, 255-258, 259, 261
Jünger, Ernst, 275
- Kālidāsa, 153
Kandel, Eric R., xxxiii n
Kane, P. V., 19 n
Kant, Immanuel, 230
Kean, Edmund, 222, 228
Kerényi, Karl, 5-6, 37-40, 55, 163-164, 166, 169 n
Kern Paster, Gail, 75 n
Kleist, Heinrich von, 185-186, 263
Knebel', Marija, 270 n
Konstan, David, 41 n
- Lévi, Sylvain, 10 n
Lamb, Charles, 260
Lamy, Bernard, 88, 93
Laurenti, Renato, 34 n, 51 n
Lavater, Johann Caspar, 178
Le Brun, Charles, 128 n
- LeDoux, Joseph, xxxii, 328 n
Lenzi, Massimo, 287 n
Lessing, Gotthold Ephraim, 41, 49 n, 176-177, 179, 180, 230
Lewes, George Henry, 222-238, 239, 241-242, 244-245
Lichtenberg, Georg Christoph, 178
Living Theatre, 319, 320, 326
Lombard, André, 107 n
Lombardi, Bartolomeo, 85
Lugaresi, Leonardo, 67 n, 171 n
Lugné-Poe, Aurélien-Marie, 263, 278
Luigi XIV, 89, 93, 97
- Macready, William Charles, 224
Maeterlinck, Maurice, 259-260, 261, 263, 275
Maggi, Vincenzo, 85, 87
Malitourne, Armand, 203 n
Mallarmé, Stéphane, 213-218, 250-252, 260
Manca, Eleonora, 166 n
Maturana, Herbert, xxiv n
Meinengen, Giorgio II, duca di Saxe-M., 278
Mejerchol'd, Vsevolod E., 267, 270 n, 274-276, 278, 318
Meldolesi, Claudio, 121 n
Merleau-Ponty, Maurice, 328 n
Mesnardière, H.-J. Pilet de la, 77-81, 86
Mishra, H. R., 20 n
Moholy-Nagy, Laszlo, 276
Molé, François-René, 227, 230
Molière, 88, 91
Moreno, Jacob L., 46, 325
Mounet-Sully (Jean-Sully Mounet), 260 n
Murray, Gilbert, 290 n
- Nandikeśvara, 10 n
Nicole, Pierre, 88-89, 93, 114
Nietzsche, Friedrich, 276, 285, 286, 287, 288
Nodier, Charles, 207 n
- Orazio, Quinto Flacco, 83, 87, 108
- Paduano, Guido, 31 n, 32 n, 51
Pavlov, Ivan P., 267, 269, 270 n
Perrelli, Franco, 319 n
Pirandello, Luigi, 318
Piscator, Erwin, 308-309
Pisistrato, 6
Pixérécourt, René-Charles Guilbert de, 207 n, 214

- Platone, 6, 33, 41 n, 43, 48 n, 91, 107, 162, 167
Plutarco, 4 n, 5-6, 9, 55
Pontremoli, Alessandro, 329 n
Pottecher, Michel, 304
Pound, Ezra, 279
Prampolini, Enrico, 275
Proclo, 43
Przyboś, Julia, 207 n
- Rachel (Élisa Félix), 228
Racine, Jean, 86, 106
Rackham, H., 35 n, 51 n
Ramachandran, Vilayanur S., xxxiii n
Rangacharya, Adya, 19, 20, 21, 155 n, 156 n
Reinhardt, Max, 278, 280
Rémond de Sainte-Albine, Pierre, 121, 122, 124-130, 136, 176, 178, 180, 209
Ribot, Théodule, 268-269, 270
Riccoboni, François, 122-131, 176
Riccoboni, Luigi, 98-101, 106, 122
Riccoboni, Marie-Jeanne, 149
Richards, Thomas, 323 n
Richelieu, A.-J. du Plessis de, xiii n, 76-81, 88
Richt, Charles, 247
Rizzolatti, Giacomo, xxxii n, xxxiii n
Roach, Joseph R., 142, 160 n, 184, 244, 269, 275
Robichez, Jacques, 261 n, 264
Robinson, Rick E., xxvii-xxviii
Robortello, Francesco, 81-85, 109
Rohde, Erwin, 290 n
Rolland, Romain, 304-307
Rostagni, Augusto, 36 n, 43 n, 48 n
Rousseau, Jean-Jacques, 114-119, 138 n, 139, 292, 307
- Sāgaranandin, 28 n
Salviano Massiliense, 64
Salvini, Tommaso, 238 n
Sarcey, Francisque, 246 n
Scaliger (Scaligero), Joseph Justus, 78
Schechner, Richard, 26 n, 321
Schiller, Friedrich, 193, 332
Schlemmer, Oskar, 276, 284, 309
Schopenhauer, Arthur, 292
Sečenov, Ivan M., 270
Seppilli, Anita, 37
Shakespeare, William, 74-75, 224, 229
Sinigaglia, Corrado, xxxii n
Smagorinsky, Paul, 273 n
- Sofia, Gabriele, xxxiii n
Solone, 5-9
Spiegel, Nathan, 33 n
Spinoza, Baruch, 275 n
Stafford, Barbara M., xxxii n
Stanislavskij, Konstantin S., xxi, 267-273, 278, 318, 331
Sticotti, Michel, 121, 137, 138 n
Strindberg, August, 280
Sulloway, F.J., 46 n
- Taine, Hyppolite, 246-247
Tairov, Aleksandr J., 280
Talma, François Joseph, 230
Teofrasto, 49 n
Terrasson, Jean, 99, 101 n
Tertulliano, Q. S. F., xi, 61-62, 63, 67, 170, 171 n
Tespì, 4 n, 5-9, 54
Tessari, Roberto, 128 n
Thirouin, Laurent, 89 n
Thomasseau, Jean-Marie, 212 n
Tommaso d'Aquino, 89
Traill, H. D., 239 n
Turner, Victor, 39, 321-322
- Untersteiner, Mario, 37-39
- Vachtangov, Evgenij B., 272 n
Valentino, Barbara, 121 n
Valgimigli, Manara, 33 n
Valla, Giorgio, 82
van Arven, E., 324 n
Varela, Francisco J., xxiv n
Vaucanson, Jacques de, 275
Viśvanātha Kaviraja, 19 n, 154-155, 159, 161
Viano, Carlo Augusto, 34 n, 51 n
Vicentini, Claudio, 75 n, 138 n, 179 n, 309 n
Vida, Girolamo, 108
Vygotskij, Lev S., 270-274
- Wagner, Richard, 278, 285, 287, 288
Walimbe, Y. S., 13 n
Wilkes, Thomas, 135 n
Wordsworth, William, 187
Wright, Thomas, 75
- Yates, Frances, 69 n
Yeats, William Butler, 279-282, 286
- Zeki, Semir, xxxiii n
Zola, Émile, 253-254

«**Mimesis Journal**» non è soltanto il titolo di una rivista, è anche il nome di un progetto che riunisce autori di diversi paesi e generazioni interessati all'oggi del teatro e delle arti sceniche – ovvero un plesso che comprende tutto il xx secolo, oltre alle ricerche e alle teoresi più avanzate del presente – in una prospettiva multidisciplinare, interdisciplinare e transdisciplinare, dunque non esclusivamente storiografica ma piuttosto fenomenologica.

aAaAaAaAaAa

Edoardo Giovanni Carlotti è ricercatore confermato di Discipline dello Spettacolo presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino.

