

Una questione di esperienza (e di coscienza).

Oltre l'umanistico, nell'umano

di Edoardo Giovanni Carlotti

La questione

La questione intorno all'oggetto di studio attuale delle discipline dello spettacolo appare, in linea generale, probabilmente sorpassata. Sorpassata non tanto perché evenienze salienti nell'evoluzione delle ricerche abbiano stabilito, in un certo momento o secondo vari stadi successivi, definitivamente e senza rischio di controversie, parametri e canoni sufficienti a indicare e circoscrivere un campo d'indagine entro cui praticare l'esercizio accademico, – quanto invece perché l'oggetto di studio si è sgretolato, frammentato e diffuso in una gamma di fenomeni che, di volta in volta, sono stati focalizzati attraverso strumenti e metodi tipici e consolidati di pertinenza di altre discipline.

Invece di affrontare il tema delle ragioni e modalità che hanno sotteso questo processo di sgretolamento, frammentazione e diffusione, e magari cercare di analizzarle in dettaglio (dovremmo già avere a disposizione sufficienti studi a riguardo), forse potrebbe essere più opportuno riprendere la strada tentando qualcosa di simile a ciò che la pratica scientifica denomina *esperimento mentale*, conducendolo però sui dati mai raccolti di una statistica che rapporti il numero degli spettatori teatrali al numero degli abitanti del pianeta lungo il corso della storia.

Anche nel caso che scegliessimo di prescindere dalla preistoria, dovremmo valutare la questione se considerare le forme che non sono canonicamente "teatro" nel novero di quelle soggette a questo esercizio di statistica immaginaria: rituali, combattimenti, tornei, danza, performance ecc., risulterebbero da inserire o da escludere? Il discrimine, nel caso, non andrebbe individuato sulla base della presenza di caratteristiche che ne confermerebbero la sostanza di elaborazione artistica, ma verificando se sussiste una condizione che le possa accomunare e le renda rubricabili all'interno della medesima categoria.

Il fatto che ciascuna di queste forme abbia la qualità specifica di prodursi come manifestazione dal vivo, che si svolge dinanzi ad un pubblico ed è realizzata tramite l'esecuzione di azioni, in uno

spazio definito e separato (non necessariamente in termini fisici), ove i soggetti agenti diventano oggetto della percezione di altri soggetti, i quali si sono appositamente radunati in un luogo che favorisce l'osservazione come l'audizione, non aiuta certo a circoscrivere il settore d'indagine, – tende, piuttosto, ad ampliarne il campo fino ad accogliere al suo interno fenomeni che non sono stati tradizionalmente di pertinenza delle discipline dello spettacolo.

Neanche quest'ultimo termine – *spettacolo* – può essere utilizzato efficacemente a questo proposito, giacché pone l'accento sulla facoltà percettiva che più, tra le altre, unifica le varie forme sopra citate senza introdurre alcuna possibilità di discriminarne le specifiche peculiarità. Forse il termine *rappresentazione* potrebbe fornirci almeno alcuni elementi utili a circoscrivere il discorso, se non fosse che – a parte le problematiche connesse alla sua traduzione nella lingua ad oggi più utilizzata per la comunicazione scientifica, che la leggherebbe strettamente alla presenza riconoscibile della figura umana (il che non è necessariamente un assioma) – bisognerebbe premettere cautelativamente la precisazione che l'accezione utilizzata non sarebbe quella di sinonimo di *spettacolo* in quanto evento ma, più generalmente, di un'evenienza qualificata dallo svolgersi entro una – per così dire – *condizione di rappresentazione*.¹

Giunti a tal punto, in preda allo sconforto che prende all'imbocco di un vicolo cieco, altro non ci resterebbe (e non ci resta) che tentare, pragmaticamente, di semplificare (per il momento) la questione, limitando il campo all'Occidente, e più precisamente alla successione di civiltà che hanno mutuato il termine greco *théatron* e sviluppato l'attività ad esso connessa, stabilendo una tradizione nella quale essa è stata distinta da altre attività affini.² Laddove i dati ci giungono con più

¹ Per l'espressione «condizione di rappresentazione», che potrebbe apparire vaga e indefinita, un riferimento utile è la definizione che Abhinavagupta, nel suo commento al *Nāṭyaśāstra*, dà del termine cui si intitola il trattato. Nella traduzione inglese di Raniero Gnoli: «To sum up, drama is only a 'narration' (*kīrtana*), made up of a re-perception, a form of consciousness affected by discursive cognitions (*rūṣitavikalpasamvedana*) – it is, indeed, thus perceived – and not a form of reproduction. If, however, you say that it is a reproduction, in the sense that it follows the "production" of real, ordinary life, there is no fault. Once facts have been clearly determined, words do not deserve to be a source of disagreement» (Gnoli 1968: 101). *Nāṭya*, che è tradotto con «drama», è in realtà una forma di spettacolo che include drammaturgia, danza, musica e interpretazione attoriale. *kīrtana* deriva dalla radice *kīrt*, che suggerisce il rendere manifesto qualcosa in forma di narrazione, dichiarazione, celebrazione, ripetizione, recitazione: racchiudendo il termine tra virgolette singole (assenti nell'originale), il traduttore vuole sottolineare la distanza del concetto da quello di riproduzione. Infine, *rūṣitavikalpasamvedana* («a form of consciousness affected by discursive cognitions») è un composto in cui il termine centrale *vikalpa* (reso con «discursive cognitions») abbraccia una serie di concetti che insistono su *dubbio*, *alternativa*, *differenza di percezione*, *indecisione*, nonché *fantasia*, *immaginazione*, *falsa nozione* in opposizione alla percezione della realtà. Lo stesso traduttore, nel glossario in calce alla sua versione italiana del *Tantrasāra* (Abhinavagupta 1990) di Abhinavagupta, riporta *vikalpa* sotto le voci «conoscenza discorsiva» e «rappresentazioni discorsive». Nel suo commento *Nāṭyaśāstra*, il filosofo e mistico kaśmīro individua la differenza sostanziale tra l'esperienza estetica e l'esperienza ordinaria nella costante impossibilità, per lo spettatore, di discriminare univocamente la sorgente delle proprie percezioni tra il rappresentante e il rappresentato.

² La mutazione del termine dal greco, nelle lingue moderne occidentali, si spinge a identificare l'attività-teatro con l'edificio in cui essa si svolge; in origine il termine designava soltanto la porzione dell'edificio riservata al pubblico, sintetizzando

abbondanza, è difficile negare che ciò che adesso è definito *teatro* abbia sempre goduto di una rilevanza sociale superiore a quella attuale, anche a prescindere da eventuali (quantunque frequentemente comprovate) influenze su politiche e costumi: il rapporto spettatori/popolazione può dare adito a congetture verosimili circa la misura di tale rilevanza.

Se l'Atene del V secolo a.C. può essere ritenuta un caso limite del calcolo percentuale di partecipazione della cittadinanza a manifestazioni teatrali, per la particolare condizione del loro svolgimento, il passaggio all'età moderna ci mostra la situazione in termini più familiari: la gestione degli spettacoli come un'impresa privata, a partire dall'Inghilterra elisabettiana e dalla Commedia dell'arte, è il risultato della ricognizione che una possibilità del mercato favoriva la creazione di start-up appositamente fondate per rispondere a un'esigenza collettiva tanto rilevante da non rendere necessarie intensive iniziative pubblicitarie.

La popolazione di Londra all'inizio del XVII secolo era stimata intorno ai 250.000 abitanti: non sappiamo quale percentuale frequentasse i numerosi teatri cittadini, ma il clamore delle campagne condotte dai predicatori (non solo) puritani ci fornisce elementi per supporre che fosse tanto significativa da riflettersi nelle assenze dalle funzioni religiose nei giorni festivi, che coincidevano con quelli delle rappresentazioni. Allo stesso modo, pur in un contesto sostanzialmente diverso, gli attacchi – principalmente da parte ecclesiastica – ai comici dell'arte lasciano ipotizzare che tali reazioni documentassero, con le preoccupazioni per l'estendersi del fenomeno e le conseguenze che ciò poteva comportare, il séguito che le compagnie itineranti suscitavano tra gli abitanti dei centri di volta in volta visitati.

Più avanti nel tempo, secondo dinamiche che si sviluppano più evidenti in Francia, dove per la prima volta l'apparato statale si centralizza, si tenta di applicare all'affluenza agli spettacoli alcune possibili forme di controllo, che si esplicitano come misure di ordine pubblico e come verifica preventiva dei contenuti delle rappresentazioni, esercitata sui testi drammatici: la necessità di tali interventi, così come è avvertita dalle autorità, è il sintomo che le dimensioni sociali del fenomeno si sono definitivamente ampliate fino a costituire materia di ordine legislativo.

Con la transizione alla civiltà moderna, gli stati nazionali vengono a trovarsi nella condizione di riconoscere – magari solo implicitamente, ma non per questo meno sostanzialmente – che la

nell'atto del guardare l'emergenza di un fenomeno che, presumibilmente, risaltava per la sua novità: la comparsa del ruolo dello spettatore in occasione di attività performative che – presumibilmente – non prevedevano una sostanziale distinzione tra chi agiva e chi osservava.

produzione di spettacoli risponde ad un'esigenza ampiamente diffusa nei diversi strati sociali e che, sebbene l'affluenza alle rappresentazioni comporti evidenti problemi di natura politica e morale, le conseguenze di un divieto assoluto sarebbero certamente più difficili da trattare.

L'evoluzione di questa condizione sarà palese quando le grandi capitali europee, successivamente alla crescita demografica determinata dall'afflusso di manodopera industriale, mostreranno un pletorico panorama di spazi adibiti alle rappresentazioni che, in particolari frangenti, dovranno essere sottoposti a rigorosa regolamentazione, non sempre sulla base di criteri altrettanto rigorosi, ma in ogni caso al fine di permettere all'autorità statale di rendere compatibile la diffusione delle attività spettacolari con un'azione di controllo praticabile ed efficace, che non riguardava esclusivamente questioni di moralità e ordine pubblico, ma comprendeva tra i suoi obiettivi anche il rispetto dalle legislazioni fiscali in materia di pubbliche rappresentazioni.

In questa fase, che si spinge ben entro il Novecento, il rapporto percentuale spettatori/popolazione tocca probabilmente le sue cifre più alte, mentre inizia ad affermarsi lo spettacolo tecnologicamente (ri)prodotto, ponendo le basi per una trasformazione delle modalità con cui si risponde all'esigenza collettiva in precedenza soddisfatta unicamente dalle rappresentazioni dal vivo.

Un ulteriore esercizio di statistica, condotto non su dati congetturali ma su cifre presenti negli archivi degli istituti nazionali preposti, potrebbe mostrare l'entità del decremento nella fruizione delle rappresentazioni dal vivo in parallelo all'affermarsi della (ri)produzione tecnologica e, di conseguenza, permetterci di valutare in forma grafica le funzioni ad esso associate. E l'esercizio potrebbe poi essere ripetuto per le varie forme di (ri)produzione tecnologica.

Tuttavia, l'esperienza diretta – specialmente di chi studia la materia od opera nel settore dello spettacolo – può permetterci di evitare una tale ricerca, che in fin dei conti è resa inutile dalla ricognizione della condizione marginale dello spettacolo dal vivo nella società odierna. D'altro canto, non è questo il punto in questione, giacché esso tocca il tema dello sgretolamento, della frammentazione e della diffusione cui si accennava sopra, – in questione, invece, è *dove o da che cosa* viene soddisfatta l'esigenza collettiva alla quale lo spettacolo dal vivo – ma limitiamoci a trattare ciò che convenzionalmente (e un po' confusamente) viene catalogato come *teatro* – sembra aver adeguatamente risposto nei secoli passati.

L'esperienza

In epoca umanistico-rinascimentale, quando ancora le rappresentazioni teatrali non si erano imposte come fenomeno di rilevanza sociale, i commenti alla *Poetica* aristotelica che si erano succeduti nel tempo avevano riservato attenzione alla natura dell'esperienza descritta nel trattato con l'enigmatico termine di *kátharsis*. Il concetto, così com'era espresso in rapporto alla tragedia, dava adito a interpretazioni conflittuali, favorendo sia le argomentazioni di chi riteneva che l'esperienza da esso riassunta avesse carattere *omeopatico* (pietà e paura a minime dosi curano pietà e paura in eccesso), sia le congetture di coloro che ne individuavano come più logico il carattere *allopatrico* (pietà e paura – emozioni utili, quand'anche non addirittura commendevoli – possono prevenire le conseguenze di emozioni e passioni nocive).

Tralasciando il dibattito intorno all'effetto dell'esperienza, se costituisse una sorta di terapia immediata o se, invece, si sviluppasse nei termini di una graduale mitridatizzazione, ciò che è necessario mettere in evidenza qui è l'anacronismo del dibattito, a prescindere dall'eventuale correttezza delle singole posizioni. I commentatori non disponevano, al momento, di una possibilità di verifica empirica delle rispettive interpretazioni ed erano costretti a riferirsi soltanto alla tradizione aristotelica, non potendo certo vagliare le proprie argomentazioni alla luce di una autentica rappresentazione tragica.

La *kátharsis* era innalzata a esperienza assoluta, a prescindere dalle radicali trasformazioni culturali intercorse tra l'apparizione del termine nel testo della *Poetica* e i commentari cinque/seicenteschi, tanto da suscitare interpretazioni discordanti circa modalità e obiettivo specifico della sua azione; in assenza di dati più recenti tratti dall'osservazione diretta dell'effetto delle rappresentazioni (nel cui novero non potevano certo essere incluse le invettive dei padri della Chiesa contro le forme spettacolari del basso Impero), l'autorità aristotelica forniva le basi su cui impostare un'argomentazione a favore dell'utilità morale e sociale di una pratica che stava all'epoca muovendo i primi passi verso la legittimazione ufficiale.

In un ideale contesto sperimentale, il progetto di Richelieu, tempestivamente escogitato alle prime manifestazioni del rigoglio drammatico che accompagnerà il *grand siècle* ma precocemente interrotto dalla morte del Cardinale, trova espressione nelle argomentazioni che gli intellettuali dell'epoca erano in grado di addurre per esporre le proprie considerazioni circa l'opportunità di accogliere le rappresentazioni nell'alveo delle attività socialmente riconosciute: l'attenzione si

concentra principalmente sull'osservanza di presunte regole drammaturgiche, che – una volta applicate – avrebbero dovuto permettere alla materia della rappresentazione di esercitare sugli spettatori un influsso benefico, sfruttando per nobili fini la natura edonistica di un'esperienza cui proprio il carattere di piacevolezza e l'immersione in una condizione festiva conferivano sfumature sospette, apparentemente confermando i pregiudizi derivati dalla lettura della patristica.

Fino ai primi decenni del Settecento, del resto, non emerge una riflessione impostata sull'ipotesi che l'esperienza estetica presenti caratteristiche distinte dall'esperienza della realtà ordinaria, specialmente nel caso dell'esperienza del performativo. In realtà, Aristotele aveva descritto esattamente secondo tali termini la questione, senza però svilupparne l'argomentazione relativamente alla tragedia;³ Francesco Robortello aveva colto correttamente il nesso che, nella *Poetica*, legava l'esperienza delle arti figurative a quella delle arti performative, ma le limitazioni alla possibilità di rappresentazione inerenti a queste ultime – che, in definitiva, sono inerenti all'impiego del corpo vivente come strumento della rappresentazione stessa – favorivano l'emergere di una linea di demarcazione concreta concernente la materia oggettuale delle rispettive esperienze.

La realtà del corpo, impedendo la rappresentazione di ciò che, nell'immagine concreta dell'arte figurativa e nell'immagine mentale dell'arte letteraria, era in grado di disporsi secondo una gamma di eventualità potenzialmente infinita, dettava limiti all'oggetto dell'esperienza, escludendo in special modo quanto avrebbe comportato l'invalidazione dello strumento attraverso cui si manifestava la rappresentazione. In altre parole, l'esclusione dalla materia di rappresentazione dei sintomi fisici dell'orrido, del raccapricciante era giudicata inerente allo statuto del mezzo, ovvero implicita nel corpus delle sue regole.⁴

Di conseguenza, la peculiarità di trasformare la qualità della percezione da sgradevole a gradevole, che costituiva la risultante distintiva di un intervento di elaborazione artistica, non era permessa all'espressione tramite il corpo in azione: le limitazioni cui era sottoposto, anziché evidenziare la cornice di convenzione entro cui agiva, sembravano al contrario conferire al rappresentato una condizione di realtà.

La sostanza della rappresentazione performativa, cioè, non sembrava mostrare elementi di

³ Cfr. Aristotele 2008: 18-21.

⁴ Cfr. Robortello 1550: 30.

distinzione dalla sostanza delle evenienze attribuite alla realtà, così che la comparsa entro la sua cornice non solo di ciò che poteva essere reputato orrido e raccapricciante, ma anche di ciò che non rispondeva ai parametri della morale corrente, doveva essere evitata.⁵ Il rigore dell'etica controriformistica, non diversamente che nelle zone sotto l'influenza delle chiese riformate, si riverbera in un atteggiamento ufficiale nei confronti dello spettacolo che assimila l'esperienza della rappresentazione all'esperienza della realtà e individua nella scena il focolaio di un'epidemia passionale capace di diffondersi con più rapidità e profondità che nella vita quotidiana. Il piacere che caratterizza l'esperienza della rappresentazione è identificato con il vettore naturale della diffusione del contagio.⁶

A più riprese nelle diverse edizioni del testo, apparse nella prima metà del Settecento, Jean-Baptiste Du Bos intraprende con le sue *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* un'analisi dell'esperienza estetica e delle ragioni per cui essa appare connaturata all'essere umano come una insopprimibile esigenza esistenziale; benché – come indica il titolo – l'opera non tratti specificamente l'arte performativa, le considerazioni che la riguardano non sono occasionali, e si sviluppano concentrando l'argomentazione sia sulla natura fittizia della rappresentazione, sia – soprattutto – sulla coscienza dello spettatore, cui è ben presente la sostanza fantasmatica degli eventi a cui assiste. Le passioni dei personaggi sono perciò repute innocue in quanto «fantasmi» dei loro analoghi nella realtà, così che farne esperienza nelle condizioni protette della convenzione rappresentativa comporta più vantaggi che rischi per l'individuo.⁷

Le riflessioni di Du Bos non sembrano influenzare però il dibattito che, non molti anni dopo, si focalizzerà sull'esperienza dell'attore sulla scena, vedendo prevalere, in una prima fase, l'opinione sostenuta nel *Comédien* da Rémond de Sainte-Albine,⁸ dove l'efficacia dell'interpretazione è subordinata alla coincidenza dello stato psicologico di chi rappresenta con quello di chi è

⁵ Illuminanti sono, a questo proposito, alcuni passi dei *Sentimens de l'Académie Française sur la tragicomédie du Cid*, opuscolo commissionato da Richelieu, redatto da Jean Chapelain e rivisto dallo stesso cardinale prima della pubblicazione, da quanto risulta da annotazioni autografe sul manoscritto originale (cfr. Gasté 1974: 359-361).

⁶ Il polemista antiteatrale che più convincentemente sembra riprendere le tesi della patristica, aggiornandole e rivedendole alla luce delle conoscenze scientifiche dell'epoca (cfr. Bossuet 1881: *passim*), è il vescovo Bossuet, guida del cattolicesimo gallicano e accademico, la cui influenza indiscussa sulla corte e sulla società francese rallenta sensibilmente il processo di legittimazione del teatro nel paese tra la fine del XVII secolo e i primi decenni del XVIII.

⁷ Cfr. Du Bos 1733: 429ss., ovvero la sezione intitolata *Que le plaisir que nous avons au Théâtre n'est point produit par l'illusion*.

⁸ *Le Comédien* ottiene un successo tale da essere pubblicato in seconda edizione nel 1749 (due anni dopo la prima) ed essere 'adattato' nel 1750 per il pubblico britannico. Per la peculiare vicenda editoriale del testo, cfr. Valentino 2012. Una recente traduzione italiana della seconda edizione, a cura di chi scrive, è Sainte-Albine 1749. Cfr. anche Carlotti 2014: 120-132.

rappresentato: lo spettatore è quindi commosso dalla «verità» della rappresentazione attoriale. La natura di questa commozione, però, non rientra tra gli argomenti in discussione, essendo parificata alla reazione ad un'esperienza reale, senza distinzioni che qualifichino specificamente l'esperienza estetica.

L'argomentazione del *Paradoxe* di Diderot, quantunque non si sviluppi verso la disamina di ciò che lo spettatore prova, introduce tuttavia, nell'intento di dimostrare che la sensibilità (ovvero la predisposizione a provare le emozioni del personaggio) è più un ostacolo che un vantaggio per l'attore, il tema della peculiarità dell'emozione rappresentata, che il filosofo distingue dal suo analogo nella realtà per la qualità della sua manifestazione: si tratta, cioè, di un'emozione «magnificata» e allo stesso tempo depurata dalle incongruenze espressive che si riscontrano nei sintomi degli stati emozionali nella quotidianità.⁹

La capacità dell'attore di scegliere e interiorizzare (tramite l'esercizio ripetuto) i dettagli dell'espressione emozionale sottintende la differenza tra l'esperienza ordinaria e l'esperienza estetica di un'azione performativa, evidenziando che l'emozione dello spettatore nasce dalla percezione di segni che, pur partecipando della natura di sintomi fisici di stati psicologici, sono meticolosamente costruiti e articolati in base ad un piano prestabilito. La percezione di spontaneità dell'azione sembra quindi essere provocata da una preventiva distillazione degli elementi che la compongono e la qualificano perciò come un fenomeno distinto da quelli che vengono esperiti nella realtà quotidiana.

La condizione dell'attore in scena non può non diventare, su questa base, il fulcro della questione relativa alla percezione dello spettatore e si configura come plesso della riflessione pedagogico-teatrale novecentesca, in special modo lungo la linea che procede da Stanislavskij fino a Grotowski e oltre.

La 'produzione' di segni – sintomi visibili e udibili di una condizione fisica – capaci di suscitare l'emozione dello spettatore per risonanza empatica, non è tuttavia affrontata dalle grandi scuole attoriali senza la precisa consapevolezza che ogni modificazione dello stato fisico corrisponde, nel soggetto che deliberatamente ne manifesta i sintomi, ad una modificazione dello stato mentale e –

⁹ L'argomentazione del *Paradoxe sur le comédien* (Diderot 1875a) perde molta della sua tinta paradossale se letta alla luce degli *Éléments de physiologie* (Diderot 1875b), opera coeva e incompiuta, anch'essa pubblicata postuma, dove il lavoro dell'attore è portato ad esempio della possibilità di addestrare l'organismo ad eseguire serie di azioni complesse, affrancandole – almeno parzialmente e/o temporaneamente – dal controllo cosciente. Cfr. Carlotti 2014: 139-151.

conseguentemente – alla sua percezione della modificazione fisiologica, ovvero al *sentimento dell'emozione* che il soggetto manifesta esternamente in tali sintomi.¹⁰

Questo modello sembrerebbe prefigurare l'innesco di una reazione a catena che, una volta avviata, assumerebbe dinamiche imprevedibili e incontrollabili, a meno che non si ipotizzi la possibilità della compresenza di stati della coscienza distinti, o comunque dell'alternanza tra la coscienza della realtà e la coscienza della finzione, grazie a cui coordinare gli stimoli volontari (*top-down*) con i segnali provenienti 'dal basso' (*bottom-up*), cioè dal sistema nervoso autonomo, e mantenere il controllo dell'espressione.

La coscienza

Lo stato della coscienza dell'attore (o del performer) in condizioni di rappresentazione è una delle questioni che, proprio per la sua apparenza di paradosso o di enigma, meriterebbe un'indagine ampia e approfondita da condurre secondo prospettive interdisciplinari. L'obiettivo specifico di questa indagine, se interessa naturalmente le discipline dello spettacolo, potrebbe anche e forse soprattutto inserirsi in un ambito di ricerche più ampio, in particolare quello attualmente denominato *consciousness studies*.

Entrambi i modelli che, specialmente nella vulgata, hanno contraddistinto la riflessione sull'esperienza cosciente dell'attore, ovvero l'emozionalismo e l'antiemozionalismo, sono stati elaborati secondo una prospettiva d'impostazione cartesiana, nelle due opposte varianti della devoluzione della coscienza dell'attore al personaggio o del controllo cosciente dell'attore sul comportamento del personaggio. In entrambi i casi lo spirito, l'afflato creativo, alimenta la macchina materiale e ne controlla il funzionamento: alla mente dell'attore padrone della tecnica e del personaggio fa *pendant* la mente del personaggio che si impadronisce dell'attore e ne controlla l'espressione della propria individualità di *persona*. In entrambi i casi, si tratta di *ghosts in the machine*.

Un possibile superamento di questa condizione d'impasse – e dell'impostazione da cui essa origina – potrebbe essere avviato partendo dall'ipotesi della presenza di alcuni elementi aggiuntivi nella

¹⁰ La questione cui qui è possibile soltanto accennare costituisce uno dei punti cardine della riflessione psicologica moderna, a partire dalla teoria periferica delle emozioni che ha preso il nome da William James e dal fisiologo danese Carl Lange, i quali la elaborarono indipendentemente negli anni Ottanta dell'Ottocento. La differenziazione tra *emozione* e *sentimento* è stata introdotta nelle neuroscienze cognitive negli ultimi decenni, anche in rapporto alle revisioni della teoria di James-Lange. (Cfr. ad esempio, Damasio 1994: 187-235 e LeDoux 1996: 45-75).

condizione suddetta, – elementi che, se da una parte non evitano l'emergere di ulteriori problematiche, dall'altra permettono di osservare il fenomeno da un'ottica diversa. Come suggeriva Vygotskij in uno scritto degli anni '30, il problema dell'esperienza cosciente dell'attore sulla scena non può essere affrontato esclusivamente sulla base della dicotomia interprete/personaggio, ma deve tener conto di un ordine di percezioni ulteriore, ovvero quello che risulta in ciò che lo psicologo sovietico definisce «sentimento del noi», e senza il quale la dialettica interprete/personaggio si mantiene nei limiti di una questione astratta (Vygotskij 1936).¹¹ L'elemento di concretezza è fornito dall'ordine di percezioni cui l'attore non può sottrarsi, né in sede di elaborazione, né in sede di esecuzione della parte, e dal quale in fin dei conti è determinato l'esito della sua interpretazione. Il contenuto emozionale, filtrato attraverso la propria personalità e il carattere rappresentato, deve essere messo alla prova dello specifico contesto ambientale entro cui la rappresentazione ha luogo o, in altre parole, deve passare al vaglio del *noi* socio-culturale di cui fanno parte al tempo stesso l'attore e gli spettatori nel loro insieme.

La coscienza di un *noi* durante l'esecuzione presenta due aspetti correlati: se da una parte convenzioni, peculiarità e memi specifici del particolare contesto culturale sono rielaborati per produrre il contenuto emozionale secondo stilemi correnti e sperimentati, dall'altra il *feedback* reciproco¹² tra uditorio e interprete in tempo reale costituisce qualcosa in più che un insieme di indicazioni utili per il controllo dell'esecuzione.

Come talvolta viene suggerito, la condizione dell'attore in scena è anche quella di spettatore di se stesso; ma è una condizione di spettatore che si realizza tramite il costante sovrapporsi di più livelli di coscienza: stimoli e reazioni implicati nel processo sembrano costantemente variare secondo dinamiche che rendono difficile definire ciò che è interno e ciò che è esterno, e che prefigurano modelli della coscienza come quelli ipotizzati da scienziati cognitivi come Bernard J. Baars (lo «spazio di lavoro globale», sviluppato da Stanislas Dehaene) o da filosofi come Daniel Dennett («le molteplici versioni»).¹³

¹ ¹ Cfr. anche Carlotti 2015.

¹ ² Non sembra corretto definire *loop* un processo che, nel suo complesso, conduce ad un risultato che, invariabilmente, si differenzia occasione dopo occasione. Il *loop* è, in effetti, qualcosa di chiuso e invariabile, mentre il *feedback* reciproco tra spettatore/i e attore/i possiede le dinamiche del processo aperto. D'altra parte, l'espressione individuata da Erika Fischer-Lichte (2004: *passim*) rende comunque conto della necessità di affrancare definitivamente la relazione spettacolo-spettatore dalle dinamiche chiuse che tradizionalmente la limitano ad un rapporto oggetto-soggetto.

¹ ³ Alla base di queste teorie della coscienza, che tengono conto dei recenti avanzamenti nelle conoscenze neuroscientifiche, è evidente l'obiettivo del superamento del dualismo cartesiano, che – oltre ad essere il bersaglio palese dei nuovi

A questo punto, però, può sorgere l'obiezione che tale condizione non sia peculiare dell'attore/performer, ma possa essere accessibile anche all'uomo comune, in tutte le occasioni in cui, seppure in circostanze che non sono esplicitamente di rappresentazione, un individuo si trova a rivestire un ruolo sociale in presenza di un pubblico più o meno precisamente definito. E probabilmente è così in effetti: la condizione dell'attore può essere considerata come il caso estremo di una fenomenologia del comportamento assai diffusa.

È appunto per questo motivo che approfondire l'indagine in proposito può assumere portata più ampia di uno studio relativo esclusivamente alle discipline dello spettacolo.

Ritornando all'esperienza dello spettatore, e alla coscienza che vi è associata, il primo aspetto da mettere in rilievo è che il modello suggerito per l'attore ha molti elementi in comune con esso, ancor più evidenti allorché il suo ruolo all'interno dell'evento performativo non è limitato all'osservazione e all'audizione passive; d'altra parte, non può essere negato che lo spettatore manca di una preparazione specifica all'evento, e che tale ruolo, quando viene assunto, mette in gioco esclusivamente la sua dimensione individuale, e non include il confronto con un personaggio o una parte prestabilita.

Lo schema suggerito per l'attore è quindi semplificato relativamente a questa dimensione esperienziale, tuttavia include l'atteggiamento di chi si accosta allo spettacolo con l'aspettativa di essere sottoposto ad un'esperienza estetica, cioè ben distinta da quella della realtà ordinaria. Ora, la pratica contemporanea – a prescindere dal genere specifico – fin dagli anni Sessanta del secolo scorso ha privilegiato l'inclusione dello spettatore nell'evento, instaurando una modalità di ricezione che gioca sullo spiazzamento tra ciò che è realtà e ciò che è finzione.

L'interpretazione più diffusa delle motivazioni di tale pratica verte sulla necessità di stimolare la partecipazione degli spettatori, invitati a superare la condizione di osservatori-uditori tramite un'immersione percettiva completa nell'azione; stimolare questo genere di partecipazione, però, significa anche partire dall'assunzione che, nelle condizioni tradizionali e consuete dell'esperienza estetica, qualcosa sia nel frattempo venuto a mancare e, nell'attuale stato delle cose, il coinvolgimento dello spettatore sia necessario per porre rimedio a questa mancanza.

Vari esperimenti neuroscientifici, in particolare quelli di fMRI (risonanza magnetica funzionale per

modelli – costituisce, al contempo, l'inciampo nascosto in ogni intrapresa di ridefinire la relazione tra corpo e mente. Le suddette teorie sono esposte rispettivamente in Baars 1997, Dennett 1991 e Dehaene 2014. Importante, a questo proposito, anche Damasio 1999.

immagini) dedicati all'indagine sul sistema dei neuroni specchio negli umani, hanno indicato che le registrazioni audio-video attivano le aree cerebrali in misura analoga a quella ottenuta tramite l'osservazione di azioni eseguite dal vivo attraverso altre tecniche strumentali (ad ora, non è tecnicamente possibile utilizzare l'fMRI per verificare l'attivazione cerebrale durante l'osservazione di azioni dal vivo).¹⁴ Siamo però in grado di stabilire che si tratta della medesima esperienza?

In caso di risposta affermativa, si potrebbe concludere che la (ri)produzione tecnologica ha sostituito completamente lo spettacolo dal vivo, perché permette la medesima esperienza senza la necessità della co-presenza. Ma questo – oltre che farci poco piacere – è in qualche modo negato dalle pratiche cui si è appena accennato. Quindi dovremmo elaborare un'ipotesi alternativa, in grado di spiegare perché le due esperienze si differenzino e quali aspetti siano indice delle rispettive peculiarità.

Una possibile ipotesi, da sottoporre a verifiche incrociando metodi, tecniche e strumentazioni, è che proprio l'indecidibilità della percezione costituisca la qualità peculiare dell'evento spettacolare in co-presenza, non semplicemente una «temporanea sospensione dell'incredulità» ma il sovrapporsi di essa con la coscienza della condizione fittiva alla base dello svolgimento dell'evento stesso. Tale ipotesi fonda l'argomentazione di Abhinavagupta nel suo commento al *Nāṭyaśāstra* (redatto tra il X e l'XI secolo) e nella tradizione occidentale – indipendentemente – fa la sua comparsa nelle riflessioni di Du Bos sull'esperienza estetica, quando il filosofo francese tratta dell'impossibilità della completa illusione teatrale. La finzione non cancella la realtà, né la realtà la finzione, ma entrambi gli aspetti si compenetrano alla percezione, provocando uno stato della coscienza distinto da quello dell'esperienza ordinaria.

In entrambi i casi, il discorso riguardava forme di spettacolo dal vivo e, naturalmente, non era lontanamente immaginabile una qualsiasi eventualità di (ri)produzione tecnologica, quindi l'esperienza cui si faceva riferimento non poteva essere confrontata con fenomeni affini. Nel nostro caso abbiamo questa possibilità, e cercare di istituire un confronto, individuando identità e differenze, introdurrebbe elementi in più per stabilire se l'esperienza originaria sia stata sostituita,

¹ ⁴ Sfortunatamente, la possibilità di eseguire lo scanning cerebrale di un individuo tramite fMRI è subordinata alla sua immobilità all'interno della macchina, e alla conseguente necessità di conservare la medesima posizione della testa per tutta la fase di scanning funzionale. Ciò impone anche – data la posizione orizzontale supina del soggetto – che ogni stimolo visivo possa avvenire solo tramite materiale registrato, le cui immagini sono visualizzate o direttamente su uno schermo o tramite specifici occhiali.

surrogata, o si sia modificata e secondo quali modalità specifiche.¹⁵

Nel caso che si potesse determinare, nei limiti dello stato attuale delle metodologie e delle possibilità d'indagine, una sostanziale differenza tra l'esperienza dello spettacolo (ri)prodotto tecnologicamente e quella dello spettacolo dal vivo, si aprirebbero le prospettive di una riflessione più ampia riguardo al graduale restringersi di una modalità dell'esperienza umana a nicchie sempre più limitate della popolazione, e in definitiva alla sua attuale necessità antropologica e funzione sociale. Se queste prospettive sembrano travalicare il territorio degli studi umanistici, esse puntano tuttavia ad una conoscenza più profonda della dimensione umana.

Bibliografia

Abhinavagupta

1990 *Essenza dei Tantra (Tantrasāra)*, a cura di Raniero Gnoli, Rizzoli, Milano.

Aristotele

2008 *Poetica*, a cura di Pierluigi Donini, Einaudi, Torino.

Baars, Bernard J.

1997 *In the Theater of Consciousness*, in «Journal of Consciousness Studies», 4, 1997, pp. 292-309.

Bossuet, Jacques-Bénigne

1881 *Maximes et réflexions sur la Comédie*, nouvelle édition collationnée sur le texte du 1694 par Augustin Gazier, Belin, Paris.

Carlotti, Edoardo Giovanni

2014 *Teorie e visioni dell'esperienza 'teatrale': l'arte performativa tra natura e culture*, Accademia University Press, Torino.

2015 *Aspetti biologici e socio-culturali dell'emozione scenica: l'impostazione metodologica di L.S. Vygotskij*, in «Mimesis Journal», 4, pp. 79-92.

Damasio, Antonio Rosa

1994 *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain* (trad. it. *L'errore di Cartesio*:

¹ ⁵ È significativo che nell'ambito degli studi di cinema già ci si interroghi sulle possibili modificazioni dell'esperienza indotte dall'espansione delle nuove tecnologie di ripresa, che prefigurano una nuova concezione del rapporto tra soggetto e oggetto della ripresa stessa. A questo proposito, cfr. Gallese e Guerra 2015: 253-283.

emozione, ragione e cervello umano, Adelphi, Milano 1995).

1999 *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness* (trad. it. *Emozione e coscienza*, Adelphi, Milano 2000).

Dehaene, Stanislas

2014 *Consciousness and the Brain: Deciphering How the Brain Codes Our Thoughts* (trad. it. *Coscienza e cervello: come i neuroni codificano il pensiero*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015).

Dennett, Daniel Clement

1991 *Consciousness Explained*, Penguin Books, Harmondsworth (trad. it. *Coscienza: che cosa è*, Laterza, Bari 2009).

Diderot, Denis

1875a *Paradoxe sur le comédien* [1773/1778], in *Œuvres complètes*, vol. VIII, a cura di Jules Assézat, Garnier, Paris, pp. 339-423.

1875b *Éléments de physiologie* [1774-1780], in *Œuvres complètes*, vol. IX, a cura di Jules Assézat, Garnier, Paris, pp. 235-429.

Du Bos, Jean-Baptiste

1773 *Rèflexions critiques sur la poésie et la peinture*, nouvelle édition revue, corrigée et considérablement augmentée, Mariette, Paris, 1733, première partie.

Fischer-Lichte, Erika

2004 *Ästhetik des Performativen* (trad. it. *L'estetica del performativo: una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma 2014).

Gallese, Vittorio e Guerra, Michele

2015 *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

Gasté, Armand

1974 *La Querelle du Cid: pièces et pamphlets publiés après les originaux avec une introduction*, Hildesheim, New York [ed. or. Welter, Paris, 1898].

Gnoli, Raniero

1968 *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, Chowkhamba Sanskrit Series Office, Varanasi, 1968².

LeDoux, Joseph

1996 *The Emotional Brain. The Mysterious Underpinnings of Emotional Life* (trad. it. *Il cervello emotivo: alle origini delle emozioni*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 1998).

Robortello, Francesco

1550 *In librum Aristotelis de Arte Poetica Explanations*, Officina Laurentii Torrentin, Florentiis.

Sainte-Albine, Pierre Rémond de

1749 *Le Comédien* (trad. it. *L'attore*, a cura di Edoardo Giovanni Carlotti, in «Acting Archives Review», 4, 2012).

Valentino, Barbara

2012 *Pierre Rémond de Sainte-Albine and John Hill: from Le Comédien to The Actor*, in «Acting Archives Supplement», 1, 2012, pp. 1-50.

Vygotskij, Lev Semënovič

1936 *K voprosu o psichologii tvorčeska aktëra* (trad. it. *Sulla questione della psicologia della creazione artistica dell'attore*, a cura di Massimo Lenzi, in «Mimesis Journal», 4, 2015, pp. 67-78).