

Colmare il divario. Performatività e transdisciplinarietà

Edoardo Giovanni Carlotti

Francesco Chillemi, *L'infondamento. L'enigma del linguaggio e il paradosso dell'autoreferenza in Pirandello, Morante e Bene*, Mimesis, Milano 2016.

La metafora teatrale è stata spesso utilizzata per esplicitare il modello epistemologico su cui si è fondata la vicenda del pensiero occidentale moderno, dove la suddivisione tra un soggetto conoscente e un oggetto di conoscenza è il presupposto dell'attività conoscitiva. L'osservatore è separato dal fenomeno osservato, che si manifesta in un contesto suo proprio e protetto da ogni interferenza dell'osservatore, a cui spetta un'accurata annotazione delle modalità di manifestazione e la successiva formulazione delle leggi alle quali le varie classi di fenomeni osservati obbediscono.

Questo modello, tuttavia, è una schematica idealizzazione del rapporto spettatore-spettacolo e, nell'ipotesi più favorevole, può dare conto esclusivamente delle aspirazioni del teatro umanistico al momento in cui si introdussero le leggi della prospettiva nella costruzione dello spazio scenico, al fine di realizzare quella che si riteneva la più efficace illusione di realtà all'interno della cornice convenzionale.

Tali aspirazioni non ebbero, nella pratica del teatro, una concretizzazione effettiva: se da una parte tutto l'impianto scenografico si sosteneva sulla presenza di un unico punto di vista privilegiato per l'osservazione, dall'altra risultava problematico, anche rispetto a quello specifico punto di vista, rendere con il medesimo grado d'illusione la presenza degli oggetti in movimento che occupavano lo spazio scenico, segnatamente gli attori.

Il tentativo di applicazione delle leggi della prospettiva alla scena era, per così dire, un esperimento da laboratorio, dove il laboratorio era generalmente la grande sala del palazzo signorile adibita a spazio per le rappresentazioni. Il risultato dell'esperimento indicava che non era quella la procedura per rendere l'immagine della vita in teatro.

Gli sviluppi successivi hanno poi evidenziato che la molteplicità di punti di vista cui lo spettacolo scenico è sottoposto esorbita il senso letterale dell'espressione, anche se sul volgere dell'Ottocento viene a riproporsi un modello fondato sull'assunto che osservato e osservatore possano appartenere a due sistemi separati, allorché si

aspira ad affrancare l'attore teatrale dalla presenza condizionante del pubblico, e viceversa. Anche questa aspirazione non ha goduto di realizzazione nel contesto in cui è sorta, ed è stata trasferita ad altri media, almeno temporaneamente.

Le arti performative, come le altre arti, non sono rimaste immuni dai rivolgimenti che hanno segnato le vicende novecentesche delle altre discipline, in particolare scientifiche, e hanno intrapreso un cammino di autoriflessione che si è diramato secondo più direzioni, ma che ha proceduto comunque all'insegna dello smascheramento di ogni intento illusionistico, con la corrispondente rinuncia a qualsiasi pretesa di rappresentazione oggettiva della realtà.

Una volta innescato questo processo, il percorso di autoriflessione si è dipanato attraverso un labirinto di specchi – letteralmente – entro cui gli stessi termini «realtà» e «finzione» non veicolano più un significato univoco né – soprattutto – possono essere separati per via di opposizione.

La creazione artistica, dunque, diventa una procedura autoreferenziale nella quale è l'opera stessa – più che l'autore – in questione, come riformulazione del paradosso del mentitore che accade nell'espressione di se stessa.

Le questioni epistemologiche che la filosofia continentale (dalla fenomenologia al post-strutturalismo) e quella analitica hanno dibattuto, l'irriducibilità tra il dire e il detto, o la condizione paradossale dell'autoreferenzialità del linguaggio, si articola in un ulteriore passaggio quando è l'opera d'arte stessa a soggettivarsi dichiarando «io sono una finzione» e, per ciò stesso, avvia il procedimento di autoriflessione nella ricerca della propria verità.

Il volume di Francesco Chillemi ruota costantemente intorno a questo paradosso e alle sue implicazioni, introducendolo prima secondo una prospettiva squisitamente filosofica e osservandone poi le dinamiche in tre opere significative del Novecento italiano, nelle quali la scena – intesa anche nella sua dimensione metaforica di spazio/contexto del performativo – è il centro gravitazionale.

La «contraddizione performativa» tra dire e detto – «io sto dicendo che non dico il vero» – viene analizzata nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante e nella prima versione televisiva dell'*Amleto* di Carmelo Bene (1974).

Il testo pirandelliano è, per la sua stessa struttura, il terreno ideale dove esercitare questa analisi e individuare le diverse modalità del paradosso in iscrizioni successive di realtà e finzione che, se in un primo momento sembrano disposte secondo una direzione concentrica di strati da eliminare per giungere all'essenza, in ultima analisi esse sono i passaggi ineludibili di una regressione all'infinito, nella quale un livello non può pretendere una supremazia sull'altro in termini di attendibilità, ma solo preparare il contesto della manifestazione del successivo, in un processo inarrestabile.

Nel metateatro pirandelliano, la dicotomia realtà/finzione esposta tramite il gioco di rimandi/sovrapposizioni tra personaggio, attore, attore-personaggio e personaggio-

attore si eleva a un piano che, inevitabilmente, si amplia a contenere la condizione umana ma non già come uno sguardo che, attraverso lo strumento della scena, può cogliere un'immagine sintetica del tutto: al contrario, la scena stessa debitamente (e letteralmente) smontata nei *Sei personaggi* non rivela, nello scarto tra le rifrazioni tra realtà e finzione che costantemente sembrano alternarsi per dirigere lo sguardo, la procedura tramite cui giungere alla definitiva postura di osservazione. Queste rifrazioni, infatti, non operano sullo sguardo tramite una semplice modifica dell'angolo ottico, ma aggiungono un fenomeno (o un'illusione?) di riflessione, così che, nell'indecidibilità tra chi/che cosa osserva e chi/che cosa è osservato, ciò che rimane è l'atto dell'osservazione, così che «[e]sposta all'osservazione e alla comprensione del pubblico non è più una rappresentazione, ma la doppia articolazione del linguaggio» (p. 64).

Appunto per questo motivo, tuttavia, sarebbe da discutere (cfr. p. 67) se veramente il testo pirandelliano manifesti l'eredità idealistica alla quale è certamente debitore, se effettivamente lo slancio dicotomico si realizzi nell'esito drammaturgico o se, invece, esso non sia costruito proprio attraverso un graduale superamento di opposizioni, di volta in volta affermate e negate tramite le *dramatis personae*.

La scelta di *Menzogna e Sortilegio*, invece, è motivata dalla peculiarità della scrittura del romanzo, che trova nella suddetta contraddizione performativa la sua qualificazione specifica: la sostanza del paradosso del mentitore sorge lentamente tra le pieghe di una narrazione che, esplicitamente, la protagonista aveva intrapreso con il deliberato intento di sottrarsi al proprio disagio, per restituire alla verità la propria vicenda familiare, districata dalla rete di infingimenti su cui si era sviluppata. Però, man mano che il procedere narrativo, talvolta impercettibilmente, va spostandosi per focalizzarsi sull'autoriflessione, allora emergono sempre più evidenti gli indizi della discrepanza tra il dire e il detto e, insieme, la percezione fondata che la relazione tra i due poli sia, in fin dei conti, definita soltanto come *loop* inarrestabile. Quando poi la narratrice affermerà di mentire (di avere mentito) sulle menzogne che asseriva di voler contribuire a smascherare, intrappolata in una condizione di ricorsione infinita, potrà trovare sollievo soltanto in una sorta di *noluntas* schopenhaueriana, nel riposo «d'ogni domanda» invocato nella lirica conclusiva. In definitiva,

Menzogna e sortilegio, performando una versione (ri)soggettivata del paradosso del mentitore, ci ha permesso: 1) di seguire il tentativo fallito dell'io narrante di risolvere tale aporia; 2) di individuare il motivo di tale fallimento. Infatti, la prospettiva di osservatori esterni ha evidenziato come qualsiasi asserzione della narratrice (ogni 'detto') avesse perso ormai ogni valore di verità – una volta che Elisa aveva ammesso di essere una bugiarda (un 'detto' autoreferenziale con presunzione di verità). (p. 128)

Infine, con l'*Amleto da Shakespeare a Laforgue*, ovvero la succitata versione televisiva, l'analisi entra nel territorio dell'evento performativo, seppur mobilitato per un supporto di registrazione, e – in particolare – nella magistrale resa beniana di quello che potremmo definire come il materiale teatrale per eccellenza, ovvero l'emblema non solo del teatro shakespeariano, ma presumibilmente del teatro *tout court*, almeno nell'immaginario comune d'Occidente (Russia inclusa). Il procedimento tramite cui Carmelo Bene opera sull'*Amleto* è stato oggetto di numerose indagini critiche, che ne hanno di volta in volta approfondito la complessità; quello che sale all'evidenza in questa occasione, e in rapporto all'impostazione del discorso, sono le conseguenze della destrutturazione operata sul testo originale, ispirata e mediata dalla *Moralité Légendaire* di Laforgue ma non risolta in essa, dove la proliferazione del dire (nelle sue molteplici varietà timbriche e stilistiche) di volta in volta eclissa, disgiunge e congiunge i frammenti di un detto che, in ultima analisi, traggono i loro (cangianti) significati solo entro l'orbita performativa ove si trovano a gravitare. Se, come aveva suggerito Vygotskij nella sua *Psicologia dell'arte*, lo stesso Shakespeare aveva deliberatamente costruito l'*Amleto* sulla contraddizione tra materiale (la coeva *revenge tragedy* e la saga del personaggio) ed elaborazione artistica, spezzando il ritmo dell'altrimenti inesorabile corso degli eventi (e disattendendo i tempi dello spettatore) mediante l'alternarsi di momentanee accelerazioni e brusche interruzioni,¹ Carmelo Bene – in tempi in cui questa costruzione è stata metabolizzata e sfruttata a pieno nella vicenda della scena occidentale – opera su ciò che gli rimane e da cui sorgeva, secondo il costume allora corrente, l'aspettativa dello spettatore per la resa attoriale dei soliloqui, della *closet scene* o, magari, della *nunnery scene*. Tale aspettativa, ovviamente, non è solo deliberatamente delusa: è anche messa alla berlina dalla parodia non tanto del presunto testo sacro, quanto piuttosto dell'attesa per l'exploit dell'attore. Ed è parodia, naturalmente, anche dell'evento atteso... o forse no, perché l'exploit attoriale, per Carmelo Bene, è mera ostensione del vuoto cui esso rimanda. Il *manque*. Ciò che resta, se il resto s'è tolto di scena. Va da sé, come sembra suggerire Chillemi, che un altro effetto di questo procedimento è negazione sia dell'autorialità, sia dell'opera stessa, quando il dire rimanda a un indicibile evocato nel transito del suono. Ma questa non è una soluzione del paradosso: è soltanto la sua formulazione in altri termini e, in un certo senso, la previsione che ulteriori altri termini espressivi possano generare altrettante nuove formulazioni. Senza dubbio, come si sostiene nel quinto capitolo, «la creazione artistica può offrirci un punto di osservazione favorevole» (p. 163) su questo genere di questioni, che sono proprie della filosofia, e pure è vero (cfr. le *Osservazioni finali*) che operare secondo prospettive transdisciplinari non significa adottare

¹ Cfr. Lev Semënovič Vygotskij, *Psicologia dell'arte*, Editori Riuniti, Roma 1972, pp. 231-268.

punti di osservazione trasferendoli acriticamente da una disciplina all'altra, ma adattare il punto di osservazione secondo i suggerimenti che una relazione di interscambio può generare; allo stesso tempo, non va dimenticato che il punto di osservazione presuppone uno sguardo dall'esterno diretto verso un oggetto da osservare. E che, invece, qui si discute dello sguardo stesso, dell'atto di guardare. Come enunciato dai teoremi d'incompletezza di Gödel, un punto di osservazione, per quanto favorevole, sul punto di osservazione stesso non può che innescare una reazione ricorsiva infinita, tale da obliterare qualsiasi asserzione di veridicità dello sguardo. Tale questione non può non presentarsi laddove si voglia comporre un sistema autoconsistente, capace di tradurre una realtà tramite le sue operazioni: inevitabilmente, l'introduzione dell'infinito o dell'indefinito compare come espediente per 'risolvere' l'impasse, cioè per delimitare un territorio entro il quale non è permesso accedere, escludendo ciò che potrebbe minare la stabilità del modello. Nella misura in cui s'ispira a questo modello, qualsiasi disciplina scientifica è come condannata a introdurre l'espedito nella propria rappresentazione della realtà, con il risultato di preservare il sistema ma al contempo ammettere la propria sconfitta. Ma le discipline scientifiche, nella misura in cui si applicano al vivente, non possono inseguire la pretesa di un pensiero sistematico che non sia relativo: possono piuttosto avvantaggiarsi di una varietà di fenomeni – e di modalità di manifestazione – che impone costantemente di ridiscutere premesse e metodi.² Questo vantaggio – dobbiamo ammetterlo – sembra essere stato sfruttato più dalle discipline scientifiche che non dalle discipline umanistiche, le quali generalmente, come Chillemi non manca di osservare, si sono aperte alle prime tentando di applicare alla propria materia (prevalentemente culturale) metodologie escogitate e sperimentate per la comprensione dei fenomeni naturali, manifestando sia un palese complesso d'inferiorità sia, soprattutto, una scarsa informazione sulle buone pratiche scientifiche. A questi difetti di approccio all'interdisciplinarietà si può agevolmente ovviare, ancor prima che con l'approfondimento degli eventuali specifici campi nei quali una (o più) discipline scientifiche possano aprire nuove prospettive agli studi umanistici, eliminando l'attitudine di sospetto verso procedimenti che – si suppone – possono

² D'altra parte, non si può fare a meno di segnalare che, all'interno delle stesse discipline scientifiche, la ricerca si sta attualmente spingendo in direzioni che sembrano mettere in discussione concetti fondamentali, – e questo tramite l'applicazione delle medesime metodologie. Per esempio, in merito alla concezione del tempo – caso lampante e paradossale – il neurologo Arnaldo Benini commenta: «Fisica e neuroscienze non hanno mai preso in considerazione l'una i dati e le riflessioni sul tempo dell'altra. [...] Circa il tempo, la stravaganza è che entrambe le discipline si occupano dello stesso evento naturale, chi per negarlo come illusione, chi per studiarlo sempre più a fondo, riducendolo a eventi fisiochimici nervosi che regolano la vita di moltissime specie» (cfr. Arnaldo Benini, *Neurobiologia del tempo*, Raffaello Cortina, Milano 2017, p. 17). Sul versante opposto – «il tempo non esiste» – si colloca la teoria della gravità quantistica a *loop* con i relativi indirizzi di ricerca (cfr. Carlo Rovelli, *La realtà non è come ci appare. La struttura elementare delle cose*, Raffaello Cortina, Milano 2014, pp. 153-169).

avere la conclusione solo in una verifica positiva o negativa dell'ipotesi di partenza. Allo stesso tempo, guardare al procedimento scientifico come a un monolite inattaccabile, fondato su principi consolidati una volta per tutte e diretto all'affermazione di verità altrettanto indiscutibili, è smentito da qualsiasi indagine in grado di risalire genealogicamente i suoi percorsi.³ Inoltre, la ricerca scientifica, come ogni altra attività umana, opera in un contesto dove la sistematica applicazione delle leggi reputate al momento valide si scontra con l'evidenza che quanto è stato accertato (sempre con un margine più o meno ampio di stabilità) non è ancora sufficiente a validare l'effettiva impeccabilità dell'azione intrapresa. Infine, il procedimento scientifico non è limitato ad un'enunciazione di proposizioni (più o meno) verificate, ma si collega intimamente a un fare che lo mantiene su un piano di realtà magari inauspicato, nel quale l'eleganza della teoria e del principio entra in conflitto con l'imperfezione di contesti e procedure (comunque perfettibili), con l'errore umano e il malfunzionamento strumentale, con la miriade di imprevisti e incidenti (paradossalmente, spesso tramandati ai posteri come circostanze fortunate per scoperte non programmate) connessi alla pratica sperimentale. L'attività scientifica – come l'attività artistica – si situa all'incrocio tra natura e culture: le differenze metodologiche che le separano non sono sufficienti a collocarle in territori tra loro distanti. Discipline umanistiche e scientifiche possono allora, per così dire, farsi la guardia a vicenda, tentando di superare il divario che la tradizione della specializzazione moderna ha determinato; il volume di Chillemi, come la pubblicazione, negli ultimi anni, di testi nel cui titolo (o sottotitolo) compare l'espressione «bridging the gap», sono l'indicazione che la sensibilità per la questione è ormai diffusa.

³ A prescindere dall'importanza dello specifico oggetto di studio (i test di intelligenza e il loro utilizzo a fini eugenetici), un testo di assoluto interesse sulla metodologia scientifica e sulle sue vicissitudini è *The Mismeasure of Man* di Stephen Jay Gould (ed. it. *Intelligenza e pregiudizio. Contro i fondamenti scientifici del razzismo*, Il Saggiatore, Milano 2006).