



philosophica

[282]

philosophica

serie rossa

diretta da Adriano Fabris

comitato scientifico

Bernhard Casper, Claudio Ciancio
Francesco Paolo Ciglia, Donatella Di Cesare, Félix Duque
Piergiorgio Grassi, Enrica Lisciani-Petrini
Flavia Monceri, Carlo Montaleone, Ken Seeskin
Guglielmo Tamburrini

*Tutti i testi della collana
sono sottoposti a peer review*

L'invenzione della realtà

Scienza, mito e immaginario
nel dialogo tra psiche e mondo oggettivo

Una prospettiva filosofica

in omaggio a Francesco Coniglione

a cura di
Emanuele Coco

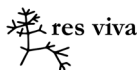


Edizioni ETS



Università
di Catania

L'ÉCOLE
DES HAUTES
ÉTUDES EN
SCIENCES
SOCIALES



*Questa pubblicazione è stata realizzata con il sostegno del fondo “Starting grant”
dell’Università di Catania dal titolo “Il reale e l’immaginario.”*

*Scienza e invenzione nel dialogo tra realtà psichica e mondo oggettivo”
e con il contributo del Dipartimento di Scienze della Formazione
dell’Università di Catania.*

*Essa inoltre fa seguito al convegno dal titolo
“L’invenzione della realtà. Scienza, mito e immaginario nel dialogo tra realtà psichica
e mondo oggettivo” (Catania, 29 settembre - 1 ottobre 2021).*

Comitato scientifico del convegno

R. Loredana Cardullo (Università di Catania)
Santo Di Nuovo (Università di Catania)
Elena Gagliasso (Università “La Sapienza”, Roma)
Giuseppe Gembillo (Università di Messina)
Giuseppe Giordano (Università di Messina)
Antonello La Vergata (Università di Modena)
Giancarlo Magnano San Lio (Università di Catania)
Alessandro Pagnini (Università di Firenze)
Deborah Puccio-Den (CNRS-EHESS, Paris)
Giuseppe Santisi (Università di Catania)
Luca Maria Scarantino (Presidente FISP)
Jean-Paul Zuniga (CRH, EHESS, Paris)

Ideazione e coordinamento scientifico

Emanuele Coco
(Università di Catania)

© Copyright 2022
Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884676377-8

ISSN 2420-9198

Annalisa Sacchi

“UNA REALTÀ RISCHIOSA E TIPICA”,
OVVERO, DELL’IRROMPERE DEL MONDO
SULLA SCENA DEL TEATRO

1. *Realtà, spettacolo e violenza: un rapporto antico*

Nel 1932, mentre compone *Il primo manifesto della crudeltà*, Antonin Artaud pubblica *Per un teatro alchemico*, in cui si legge: «Il teatro deve essere considerato il Doppio, non di quella realtà quotidiana e diretta di cui a poco a poco è divenuto soltanto la copia inerte, vana quanto edulcorata, ma di una realtà rischiosa e tipica, dove i principî, come i delfini, una volta mostrata la testa, s’affrettano a reimmergersi nell’oscurità delle acque»¹.

Con la diffusione del pensiero artaudiano, (gli scritti degli anni trenta cominciano ad avere ampia circolazione tre decenni più tardi, e saranno centrali nella nascita della performance art e delle seconde avanguardie teatrali) prende piede, in Europa come negli Stati Uniti, una critica radicale alla rappresentazione della realtà. Il sigillo teorico decisivo di questo movimento vede la luce nel 1966, a Parma, in una conferenza dedicata ad Artaud, in cui Jacques Derrida presenta il suo *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*. È Derrida a intuire come la critica della rappresentazione, contro cui Artaud appicca l’incendio della “crudeltà”, ecceda radicalmente i limiti della scena e si installi nella realtà, nella vita.

Se oggi, nel mondo intero – e ne abbiamo un gran numero di flagranti testimonianze – ogni audacia teatrale dichiara, a torto o a ragione ma con sempre maggiore insistenza, la sua fedeltà ad Artaud, la questione del teatro della crudeltà, della sua inesistenza presente e della sua ineluttabile necessità, ha valore di questione *storica*. Storica non perché si presti ad essere inscritta entro quella che viene chiamata la storia del teatro, non perché faccia epoca nel divenire delle forme teatrali o perché occupi un suo posto nella successione dei modelli di rappresentazione teatrale. È una questione storica in senso assoluto e radicale. Perché annuncia il limite della rappresentazione.

¹ A. Artaud, *Il teatro alchimistico*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, a cura di G.R. Morteo e G. Neri, Einaudi, Torino 1968, p. 165.

Il teatro della crudeltà non è una *rappresentazione*. È la vita stessa in ciò che ha di irrappresentabile. La vita è l'origine non rappresentabile della rappresentazione².

E prosegue: «La rappresentazione, la cui struttura si trova impressa non soltanto nell'arte ma in tutta la cultura occidentale (nelle sue religioni, nelle sue filosofie, nella sua politica), designa dunque qualcosa di più che un particolare tipo di costruzione teatrale»³.

Seguendo Artaud, rappresentazione e realtà intrattengono un rapporto decisivo quando si scatena qualcosa come un momento assoluto di violenza. Attraverso la violenza, teatro e realtà collassano l'uno nell'altra. In una certa rappresentazione della violenza il teatro tocca il reale, o piuttosto il reale tocca il teatro. Come per alcune credenze su fantasmi, mostri e *revenants*, che pare insistano a manifestarsi quando sono stati prodotti da una morte violenta, anche la scena e il reale si incontrano per il medio della crudeltà.

Roland Barthes lo definiva il “bagliore del reale”⁴ nel corpo della rappresentazione.

Le scene che analizzerò non assumono la rappresentazione come finzione, poiché in esse la finzionalità viene preliminarmente esibita, ma mettono in campo una forza del tutto peculiare del teatro: la scena violenta è, in quest'ottica, reale. Sta in rapporto col sistema spettacolo, non con un mondo che rappresenterebbe.

Parto da un'osservazione di Jean-Luc Nancy a riguardo, che costituirà in qualche modo il filo rosso di questo saggio:

La violenza dell'arte differisce da quella dei colpi, non perché l'arte resti nella finzione, ma al contrario perché tocca il reale – che è senza fondo – mentre il colpo è subito il suo proprio fondo. Ed è ancora una volta tutta un'arte – come si dice – è la responsabilità dell'arte in generale, molto al di là o al di qua di ogni estetica, saper discernere tra un'immagine senza fondo e un'immagine che è solo un colpo⁵.

Per chiarire questa distinzione nel quadro specifico della scena converrà sostare su due esempi, che disegnano il profilo del rapporto tra

² J. Derrida, *Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione*, Prefazione a A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. IX.

³ *Ivi*, p. X.

⁴ R. Barthes, *Lezione*, in *Sade, Fourier, Loyola seguito da Lezione*, trad. it. Einaudi, Torino 2001, p. 180, seconda edizione.

⁵ J-L. Nancy, *Immagine e violenza*, in *Id.*, *Tre saggi sull'immagine*, trad. it. Cronopio, Milano 2007, p. 26, seconda edizione.

teatro e violenza nella storia e, in generale, circoscrivono due dei tre modi che qui intendo proporre, in cui scena e mondo entrano in relazione.

Il commercio tra spettacolo, realtà e violenza ha un’origine antica. Esse sono, si può dire, co-essenziali. La scena assume la violenza del mondo, mentre il mondo spettacolarizza, teatralizzandola, la violenza.

Si pensi alle implicazioni, da una parte, della tragedia greca, e dall’altra allo spettacolo degli orrori del medioevo⁶, speculare e parallelo alla teatralizzazione delle pene che continua in Europa fino al XVIII secolo.

Michael Foucault parlerà dello *splendore dello spettacolo dei supplizi* non a caso: tanto più megalomane diventa la scena dei Misteri e poi quella elisabettiana, tanto più la spettacolarizzazione della violenza si impenna e si specializza in un’*arte* della sofferenza (questo rapporto è osmotico e orizzontale, non v’è precedenza di una manifestazione sull’altra). Ed è poi guardando a tutto *Sorvegliare e punire* che le parole “corpo” e “spettacolo” si rincorrono secondo un sistema di ricorrenze continue, dove la spettacolarità e la composizione dell’immagine sorgono in quanto correlativi essenziali della politica che il potere esercita sull’individuo.

La spettacolarità così intesa, inoltre, risponde alla vocazione che il potere ha verso l’iconografia e la memorabilità, ovvero alla sua propensione a fissarsi in immagine mnestica e memorabile⁷.

Esisterebbe dunque un’economia e una politica della violenza che vede nello spettacolo il mezzo della sua affermazione, mentre esiste un teatro che tenta di elaborare, e dunque di comprendere (e in certi casi di sussumere e di superare) la violenza – reale – del mondo.

Partiamo dal caso del teatro che evoca l’immagine violenta, e proviamo a intercettare, nella fenomenologia della scena, esempi di cosa possa essere, seguendo il dettato di Nancy, un’immagine senza fondo e un’immagine che è solo un colpo. Tenderei, generalizzando, a sostenere che nel primo caso possiamo riferirci alla tragedia greca, mentre nel secondo guarderemo alla scena dei Misteri medievali.

⁶ Interessante a questo proposito evidenziare come, se nel mondo dei *Theatre studies* anglosassoni la letteratura relativa alla spettacolarità medievale considera centrale, nella costruzione retorica della scena delle Sacre Rappresentazioni, la questione dello “splendore dei supplizi”, in Italia, dove sembra vigere una sorta di tabù criptocattolico, il rapporto tra spettacolo e esposizione delle pene è di fatto taciuto.

⁷ Sui rapporti tra iconografia, potere e memorabilità si veda il bel volume di M.J. Mondzain, *Immagine, icona, economia. Le origini bizantine dell’immaginario contemporaneo*, trad. it. Jaca Book, Milano 2006.

2. *L'immagine senza fondo*

Il teatro dunque, più che ogni altra arte, ha da sempre elaborato il rapporto della rappresentazione con la violenza. Violenza completamente nascosta, non rappresentabile nel caso della tragedia, dove essa imperversa e si consuma in un altrove (è il cinema semmai a consegnarci la visione dell'irrepresentabile, e così, ad esempio, l'Edipo del film di Pierpaolo Pasolini si lacererà gli occhi davanti allo spettatore, non in quel fuori-scena – ovvero nello spazio dell'o-sceno – in cui la tragedia sofoclea lo isola nel tempo dell'atto atroce).

Questa immagine senza fondo ha bisogno per realizzarsi che la disposizione della scena metta un fondo: la facciata del palazzo. Si potrebbe addirittura dire che tutta la disposizione della *skéné* greca nasca non tanto per fornire un inquadramento all'azione e agli attori, quanto precisamente per celare quella violenza. È oltre il fondo che si compie, oltre il fondo che il teatro tocca la realtà della violenza che non è, in questo senso, rappresentabile. Vi si può solo alludere e catturarne l'eco, come fa il nunzio che descrive l'accecamento di Edipo.

E tuttavia, proprio questo evocare l'immagine del gesto d'Edipo, e non darla nel regime della visibilità, permette allo spettatore di sfondare la macchina della rappresentazione, di sfondare il fondo della scena e di cogliere Edipo nell'attimo in cui consuma il suo gesto. Che è poi quanto sembra dirci Sofocle e in generale l'impianto della visione nella tragedia attica: al termine della violenza l'immagine dilegua. Lo spettatore può sì sfondare il fondo della scena, ma oltre questo fondo, oltre la figura di Edipo, quello che incontra alla fine sarà il buio delle orbite sfondate.

Questo significa un'immagine senza fondo a teatro.

3. *L'immagine che è solo un colpo*

Se al limite estremo di un'immagine senza fondo lo spettatore incontra il corpo oscuro della tragedia, al fondo di un'immagine che è solo un colpo egli assiste alla perfetta aderenza, nel segno della realtà, tra vita e rappresentazione, dove la violenza interviene come forza che annienta l'una e l'altra.

Come ha dimostrato in una serie di studi notevolissimi Jody Enders, in nessun'altra epoca, e in alcuna altra forma spettacolare, i confini tra realismo e realtà appaiono tanto sfumati come nei Misteri Medievali. Succede allora che gli stessi luoghi ospitino lo spettacolo

dei supplizi ordinati dalla legge e le scene delle rappresentazioni sacre⁸, e che i supplizianti e i martiri dei racconti biblici si scambiano ruoli e maschere. Del resto, come sostiene Derrida, nessuna escatologia è possibile se non attraverso la violenza, e dunque il Mistero, drammatizzando appunto una parte dell'escatologia, passa per sua natura attraverso l'ordalia e il suo approdo ultimo, la morte.

Enders è stata molto chiara nell'indicare, nella manifestazione di questa violenza, i gradienti di realtà e quelli di realismo:

Nell'estetica della violenza (medievale o moderna) è determinante distinguere tra i seguenti tipi di evento teatrale: la rappresentazione realistica, creata attraverso effetti speciali, di un falso supplizio; il supplizio reale ma procurato per cause accidentali e risultato da un eccesso di realismo nella messa in scena; e infine la pena reale e deliberatamente inflitta nella forma di supplizio sanzionato legalmente⁹.

⁸ Si veda Kathleen Falvey sul dramma medievale in Italia e sulle forme di conforto recate dalle confraternite che assistevano prima dell'esecuzione i condannati, per poi seppellirne i corpi. Di particolare rilievo il suo saggio “Early Italian Dramatic Traditions and Comforting Rituals: Some Initial Considerations” (in *Crossing the Boundaries. Christian Piety and the Arts in Italian Medieval and Renaissance Confraternities*, Medieval Institute, Kalamazoo 1991, pp. 33-55). Qui la studiosa osserva come in taluni casi le confraternite o in generale gli organizzatori delle rappresentazioni sacre prendessero effettivamente in prestito oggetti reali (come asce e strumenti di tortura) desunti dall'istituzione penale, e come spesso un medesimo spazio ospitasse, in tempi diversi, la pubblica esecuzione e la rappresentazione sacra. Si veda anche il suo *Scaffold and Stage*, che insiste sulla consapevolezza, da parte dei membri delle confraternite, della dimensione teatrale delle esecuzioni e in particolare della teatralità del loro ruolo nel recare conforto. Falvey ipotizza che essi considerassero l'evento su due piani, entrambi ascrivibili a una dimensione di teatralità: il dramma dell'esecuzione come evento pubblico, e il loro intervento verso i prigionieri come una scena nell'eterno dramma della salvezza. Falvey insiste sul fatto che una simile consapevolezza venga ai confratelli dalla conoscenza dei meccanismi retorici delle Sacre Rappresentazioni: il loro conforto al prigioniero consisteva infatti innanzitutto nell'indurlo a immaginarsi nel ruolo di un santo martirizzato o di Giovanni Battista. In particolare, Falvey analizza il manuale della conforteria bolognese e il dialogo di Luca della Robbia nella *Recitazione* sull'esecuzione di Pietro Paolo Boscoli e Agostino Capponi nel contesto del teatro religioso del tardo medioevo (si veda il suo *Scaffold and Stage: Comforting Rituals and Dramatic Traditions in Late Medieval and Renaissance Italy*, in N. Terpstra, *The art of executing well: rituals of execution in Renaissance Italy*, Truman State University Press, Kirksville (Missouri) 2008, pp. 13-29).

⁹ J. Enders, *The Medieval theatre of cruelty. Rhetoric, Memory, Violence*, Cornell University Press, Ithaca-London 2002, p. 200, trad. mia. Per quanto riguarda l'evento della coincidenza tra morte rappresentata e vero decesso, e la fioritura di leggende che accompagnano simili casi, si veda ancora Enders, e il suo straordinario *Murder by Accident: Medieval Theater, Modern Media, Critical Intentions*, University of Chicago Press, Chicago 2009. Per la categoria di questi incidenti Enders ha coniato la formula di “snuff drama”.

All'interno di questo spettro, particolare interesse non destano tanto gli esempi adducibili ai primi due casi, quanto un evento ascrivibile alla terza istanza, quella dello splendore di un supplizio che produce una perfetta aderenza tra scena e mondo, dunque tra rappresentazione e realtà.

Quale infatti che sia la realtà storica delle morti avvenute sui palchi delle rappresentazioni sacre, lo straordinario fiorire di leggende legate a *finti* martiri e supplizi responsabili di *vere* mutilazioni e omicidi costituisce in sé materia di riflessione.

L'immagine che sorge in questo caso rappresenta a mio avviso l'esempio *par excellence* di un'immagine che è solo un colpo. Qui mi interessa un colpo in particolare, vibrato al cospetto di Filippo II a Tournai, nel 1549. La veridicità della cronaca che lo descrive è dubbia e va fatta risalire al lavoro di Faber sui Misteri belgi, dov'è così narrata:

Jean de Bury e Jean de Crehan, funzionari incaricati della decorazione delle strade, avevano immaginato di rendere nella sua forma più pura l'episodio biblico di Giuditta. Così, per interpretare Oloferne venne scelto un criminale che era stato condannato al supplizio delle tenaglie arroventate. Il poveraccio, colpevole di diversi omicidi e in odore di eresia, preferì la decapitazione all'orribile tortura a cui l'avrebbe condotto la condanna già pronunciata, sperando, forse, che una ragazza non avrebbe mai avuto la forza né il coraggio di colpirlo. Ma gli organizzatori, avendo paventato la stessa cosa, fecero interpretare Giuditta a un giovane uomo condannato all'esilio, promettendogli il perdono se avesse interpretato bene la parte. Effettivamente, quando Filippo arrivò nello spazio dove si stava svolgendo la rappresentazione, l'interprete di Giuditta sguainò una scimitarra affilata e, afferrando Oloferne – *che fingeva di dormire* – per i capelli, vibrò un singolo colpo con tale vigore e maestria che la testa venne spiccata dal corpo. Un fiume di sangue schizzò allora dal collo della vittima, *provocando applausi frenetici e grida di indignazione da parte del pubblico*¹⁰ [corsivi miei].

¹⁰ F. Faber, *Histoire Du Théâtre Français En Belgique Depuis Son Origine Jusqu'à Nos Jours: D'après Des Documents Inédits Reposant Aux Archives Générales Du Royaume*, Olivier, Bruxelles, Tresse, Paris 1878, Tome 1, pp. 1-16, trad. mia. Il passaggio è ripreso, grosso modo negli stessi termini, anche da H. Rey-Flaud, *Comme sur une autre scène ou le Moyen Âge de l'imaginaire*, in «Europe: Revue littéraire mensuelle», n. 654, oct. 1983, pp. 93-101. In questo caso viene menzionata – a dire il vero con una certa vaghezza – la fonte originale della notizia, come «Manuscrit inédit de feu M.H. Delmotte, père». In questa direzione viene in soccorso A. Delangre nel suo *Le théâtre et l'art dramatique à Tournai* (1905) chiarendo che la fonte originale non fa menzione della scena di decapitazione ma che essa appare effettivamente in una nota manoscritta nel Feuille de Tournai, del 23 luglio 1848.

L'immagine-colpo in questo caso presenta un'estrema letteralità: al fondo della parabola del visibile nella rappresentazione sacra c'è un'immagine di Passione che rende effettiva la possibilità – da cui l'arrendevolezza del condannato – che il teatro cannibalizzi la vita nella perfetta aderenza tra rappresentante e rappresentato.

L'immagine della decollazione di Oloferne è assorbita come una sostanza alla quale l'incorporante s'identifica, alla quale si lascia fondere senza replica e senza resistenza. Ma se la possibilità di una simile incorporazione è pur sempre latente nella scena sacra, perché la cronaca ci riporta le “grida di indignazione del pubblico”?

Ritengo ciò avvenga perché, quando le regole della costruzione dell'immagine sono chiare, lo spettatore è in grado di rispondere al funzionamento emozionale del visibile: la sua reazione dunque varierà di fronte allo spettacolo di un supplizio reale o dell'esecuzione teatrale di Oloferne.

Ma quando il potere offre la visibilità completa dell'immagine-colpo, allo spettatore non è concessa la possibilità di costruire il proprio spazio, al contrario di quanto avveniva nella tragedia. Lì il pubblico era libero di incontrare l'immagine senza-fondo, qui è costretto a subire l'immagine-colpo. In questo caso, la violenza nel visibile concerne non le immagini della violenza né la violenza propria delle immagini, ma la violenza fatta alla presenza dello spettatore nello spettacolo del visibile.

4. *Precipizi e prefigurazioni*

Tra gli estremi opposti di una tragedia che non lascia vedere (dunque di un'immagine assente) e di un Mistero in cui è dato tutto alla visione, si situano le possibilità che via via la scena ha articolato.

Voglio passarne in rassegna due in particolare, che appartengono alla scena contemporanea, alla mia esperienza diretta di spettatrice, e alle creazioni di quello che è considerato il più importante e radicale regista contemporaneo, Romeo Castellucci.

Il primo caso che affronterò è significativo di una scena dove in qualche modo il reale precipita, il secondo, di una scena che lo prefigura.

Inizio allora da *C#01 Cesena*: si tratta del primo episodio della *Tragedia Endogonidia*, un progetto megalomane di rifondazione contemporanea del tragico che si è dipanato dal 2001 al 2004 in dieci città europee, ciascuna luogo di gestazione in un *Episodio* unico, per un totale di undici episodi. Ciascuno degli *Episodi* è contrassegnato dalla lettera iniziale della città che lo accoglie, seguita da un numero progressivo.

Il primo e l'ultimo avvengono nella città di residenza del regista e della sua compagnia, la Societas Raffaello Sanzio, Cesena.

Nel ciclo della *Tragedia Endogonia* la struttura drammatica ricalca l'esoscheletro della tragedia attica; la sua dissimiglianza più vistosa è la mancanza del Coro. Il Coro aveva originariamente il compito di spiegare i fatti, di commentarli, di giudicarli: seguiva un'intenzione morale, educativa. Nella *Tragedia Endogonia* esistono solo i fatti, senza Coro. "Se riuscissimo a immaginare una tragedia senza gli stasimi del coro, ci accorgeremmo che ogni Episodio riposa ancora nello splendore della sua entelechia, nel suo sostanziale e siderale silenzio"¹¹.

L'Episodio, per ammissione dello stesso Castellucci, rinuncia alla coerenza e all'interezza dell'opera, per collocarsi al di fuori della narrazione. Non porta il peso di un messaggio da consegnare e comunica il meno possibile. L'idea strutturale di fondo è infatti quella di un'opera in progressivo divenire, in crescita. Un'opera che ha una lingua ma non un linguaggio: in questo senso è una tragedia dell'inizio, allo stadio *infans*, che non sa o non può parlare.

Nella *Tragedia Endogonia* inoltre, gli interpreti, salvo sporadiche eccezioni, incarnano figure radicalmente anonime: la rimozione sistematica di ciascuna caratteristica che potrebbe determinare il segno di un'individualità, i tratti di una riconoscibilità o la forma di una biografia, viene ottenuta in genere grazie a un passamontagna che, nascondendo il volto della figura, la definisce immediatamente come qualsiasi.

In questo anonimato irrompono talvolta figure riconoscibili, spesso vittime di morte violenta.

La scena su cui indugio si svolge all'interno di una camera contenuta nel volume del palco. Una camera d'oro, uno spazio quindi che rifiuta qualsiasi idea di rappresentazione realistica, e in cui il reale precipita attraverso altre strade.

La caratteristica straordinaria che l'oro introduce all'interno di uno spazio architettonico è il suo essere riflettente: tende ad annullare lo spazio, dissolvendo il contorno della figura che vi si trova inscritta. La dinamica percettiva prodotta dall'oro porta così a trasfigurare l'oggetto in icona, ritagliando lo spazio che lo contorna, inabissando lo spettatore dentro ciò che sta guardando. A discapito di questo effetto e delle implicazioni che esso induce a livello visivo, questa camera gode di

¹¹ R. Castellucci, *Système, fonctions et opérations pour une tragédie d'or*, in E. Pitozzi - A. Sacchi, *Itinera. Trajectoires de la forme*, Tragesia Endogonia, Actes Sud, Arles 2008, p. 15, trad. mia.

un'accentuata profondità che, combinata con un taglio particolare della fonte luminosa, permette di ottenere due diversi ma complementari effetti ottici: da un lato la percezione di uno spazio completamente piatto, come una superficie; dall'altro, modificando la posizione della sorgente luminosa, veicola la percezione di uno spazio infinito, imponderabile.

In questa camera d'oro giace una figura. Indossa un passamontagna, come altre figure della *Tragedia Endogonidia*, ma in questo caso la cancellazione del volto non rende anonimo il corpo, al contrario, esalta la coincidenza con un'immagine che si trovava già impressa a fuoco nella memoria degli spettatori. *C#01* debutta a settembre 2001, Carlo Giuliani è morto da pochi mesi: la sua immagine riversa in terra, il passamontagna nero, la canottiera bianca, gli anfibi pesanti, l'estintore sbalzato alle sue spalle, rosso come la pozza di sangue che gli si allarga intorno, si è diffusa ovunque, moltiplicata migliaia di volte nelle nostre visioni sul web, in tv, sulla stampa.

Il corpo sulla scena viene dall'assolutezza di quella violenza che lo proietta dalla cronaca all'immagine della Passione, all'icona, al cospetto della quale viene intonato un lamento funebre potentissimo. Un'altra figura infatti sta in piedi nella camera d'oro, prossima al corpo inerte. Avanza a torso nudo, di profilo rispetto alla platea. È Radu Marian, un cantante moldavo, noto per essere un soprano naturale. Canta *Music for a while* di Purcell. Poi si volta, ci rivolge l'altro profilo, e sui pantaloni neri scopriamo stagliarsi una fascia rossa: l'uniforme dell'arma dei carabinieri. Siamo così di fronte alla schizofrenia di una voce femminile prodotta da un corpo maschile e dal corpo, scopriamo alla fine, del carnefice. L'opera recupera così una forma di catarsi, assume e raffredda la violenza del reale, produce in noi una commozione.

Poi, nel cortocircuito tra una realtà che anela d'essere rappresentata e una scena che chiude risolutamente alla rappresentazione, tra palco e platea prende fuoco una colossale X, un'interdizione terminale alla visione, che s'accende e poi dilegua, rimbalzata e rifranta interminabili volte nel volume d'oro.

Quattordici anni dopo il debutto di *C#01*, nel novembre 2015, Castellucci è a Parigi a provare uno spettacolo che presenterà al Festival d'Automne. Lo spettacolo era già stato montato a Basilea, dove aveva debuttato alcuni mesi prima.

Si intitola *Le Metope del Partenone*. Secondo Castellucci, *Le Metope del Partenone* rappresentano, nella loro qualità essenziale e ricorsiva, delle “battaglie per la vita”, sono un formidabile teatro della crudeltà incastonato nell'architettura del Partenone, il tempio dei templi. Così,

per comporre una serie di “fregi” scenici capaci di sostenere il peso di quelli a cui si ispirano, la scena di Castellucci accoglie l’evento di un incidente catastrofico, le cui cause restano ignote, e che lascia le vittime tra la vita e la morte. Solo la velocità e l’efficienza della squadra di soccorso, che interviene in ambulanza sul luogo dell’incidente, decide le sorti delle vittime. Nello spettacolo si susseguono sei incidenti, a formare sei immagini di una città, sei stati di dolore, sei possibili fregi. La rappresentazione finzionale di ogni incidente, in cui la vittima è interpretata da un attore, è fatta tremare e smentita dall’intervento sul luogo della tragedia di un’autentica équipe medica, ogni volta diversa. Gli spettatori, ammessi in quanto tali nello spettacolo, vengono così catapultati nel voyeurismo di astanti, incuriositi dallo spargimento di sangue. Ciascuno dei sei “fregi” diventa “una scena d’emergenza” dove si scontrano secoli e forme, tra quello che Castellucci considera il vertice artistico del secolo di Pericle, e la volgarità di una serie televisiva americana. Ogni incidente è scandito dalla trasmissione, su uno schermo presente in scena, di una serie di “enigmi”, per cui, ogni volta, lo spettatore si trova al cospetto di un suo destino ipotetico, nell’incontro con la sua Sfinge.

Nella scena di Castellucci, così, il retro emorragico del teatro greco irrompe in uno spazio in cui s’è persa la divisione tra palco e platea, e in cui lo spettatore è invitato a risolvere l’enigma che forse scioglierà il mistero oscuro della violenza.

Il 13 novembre avviene la strage del Bataclan. *Le Metope del Partenone* era in programma pochi giorni dopo. La direzione del Festival e il regista decidono di presentare comunque il lavoro, che deflagra come una colossale prefigurazione, e poi come copia, delle scene che hanno seguito l’attentato a Parigi. Scrive Castellucci:

Le Metope del Partenone sono state create nel giugno 2015 a Basilea, nell’ambito della fiera d’arte contemporanea di Art Basel. La forma dello spettacolo a cui assisterete è in tutto e per tutto identica a quella di Basilea. Non è cambiato nulla. Né le azioni, né il clima, né la modalità drammatica. Idealmente, è come essere in strada: stiamo in piedi, camminiamo, formiamo cerchi spontanei intorno alle azioni, vediamo cadaveri, corpi feriti, leggiamo indovinelli proiettati sul muro.

Ora vi parlo a mio nome, sono Romeo Castellucci, vorrei raccontarvi il mio stato d’animo. *Metope del Partenone* ha la sfortuna di contenere immagini identiche a ciò che i parigini hanno appena vissuto pochi giorni fa. Le azioni hanno la particolare sfortuna di essere uno specchio atroce di quanto accaduto nelle strade di questa città. Oscene da sopportare nella loro inconscia accuratezza. Mi rendo conto che è passato troppo poco tempo per elaborare questa enorme massa di dolore e che i nostri occhi sono ancora spalancati al bagliore

della violenza. Ne sono consapevole e vi chiedo scusa. Ma io sono impotente e non posso far nulla di fronte all’irreparabile che rappresenta il teatro. Ecco, in questo momento sembra più umano essere qui. Essere qui oggi significa essere presenti e vivi, davanti ai morti¹².

Una scena così rivela molto più di quanto non faccia un’ingenua ricerca di realismo. Tocca il pubblico ma, soprattutto, crea la virtualità entro cui si realizza il con-tatto tra reale e rappresentazione.

Castellucci non intende disporre del materiale scenico nel tentativo di agire sulla realtà, non stipula con essa alcun “contratto sociale”, a differenza dei vari teatri “politici” di “denuncia” “narrazione” e così via, ma segue la dinamica immanente della scena, la sua economia, per produrre un orrore al cospetto del quale qualsiasi descrizione o effetto speciale dilegua, di fronte al quale impallidisce qualsiasi teatro ufficialmente “impegnato”, che addirittura, in questo caso, produce una prefigurazione atroce del reale. In questa destrutturazione della parvenza e del realismo si manifesta una forza che, trascinando lo spettatore al cospetto della violenza, lo costringe a verificarne l’ineluttabilità e a giudicare la sua propria reazione.

È questo che alla fine ci fa provare orrore, non la constatazione che quanto vediamo è la copia – o addirittura l’anticipazione – impallidita di una vera violenza, di un vero massacro, di una vera tortura, ma la nostra impotenza e, in parte, il nostro sollievo. Artaud scriveva: «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»¹³.

Si tratta per Castellucci di reinfliggere, per così dire, allo spettatore la sorte verso cui egli di per sé gravita storicamente, ovvero di renderlo responsabile non *per* la violenza che è immanente al mondo, ma *davanti* a questa violenza che si consuma *proprio di fronte a lui*.

Questo teatro ci attrae allora con la promessa di una rivelazione – attraverso gli enigmi – che non si compie o forse, meglio, che si compie in senso inverso: rivelandoci il nostro limite nell’indifferenza, addirittura nel voyerismo e quindi nel sollievo.

Una simile coscienza, oltre e più che ogni forma di chiamata diretta di qualsiasi arte “impegnata” può, forse, cambiare almeno un poco lo spettatore, e di conseguenza il mondo.

¹² R. Castellucci, comunicato stampa prodotto dal Festival D’Automne à Paris per il debutto dello spettacolo, 23 novembre 2015.

¹³ A. Artaud, *Lettere sulla crudeltà* (1932), in Id., *Il teatro e il suo doppio*, cit., pp. 216-219, qui p. 217.

INDICE

Emanuele Coco

Introduzione

Nell'affanno dei soffi impetuosi

5

EPISTEME, MITO E REALTÀ

Il dibattito epistemologico

tra elementi mitici e criteri di oggettivazione

Francesco Coniglione (Università di Catania)

Dal mito alla scienza e ritorno

Verso una visione non imperialista della conoscenza

11

Fiorenza Toccafondi (Università di Parma)

La melagrana di Proserpina

Su scienza e mito

31

Fabio Minazzi (Università dell'Insubria)

Objective knowledge and axiology

39

Giancarlo Magnano San Lio (Università di Catania)

Mito e scienza: frammenti e suggestioni

nella filosofia tedesca contemporanea

53

Ennio De Bellis (Università del Salento)

La logica inventiva nell'ambito della metodologia umanistica

61

Giacomo Borbone (Università di Catania)

La statua in un santuario

Ernst Cassirer e l'approccio funzionalista

71

Emanuele Fadda (Università della Calabria)

Il reale che non esiste.

Sulla relazione tra realtà ed esistenza in Peirce

83

MOLTEPLICITÀ DEL REALE

Metodi, prospettive e rappresentazioni

- Giuseppe Giordano* (Università di Messina)
La crisi della “realtà scientifica” classica
e la costruzione di una nuova realtà: Heisenberg e Prigogine 97
- Giuseppe Gembillo* (Università di Messina)
Complessità e pluralità della realtà dalla geometria alla filosofia:
Mandelbrot e Morin 111
- Alberto Giovanni Biuso* (Università di Catania)
Sul realismo 125
- Gianni Paganini* (Accademia dei Lincei, Università del Piemonte)
Hobbes tra Aristotele e Galilei
La riforma della “filosofia prima” nel *De motu, loco et tempore* 137
- Salvatore Vasta* (Università di Catania)
La storia fragile
Note per una lettura del *Tempo* in Walter Benjamin 147

LA NARRAZIONE DELLA REALTÀ

*Il contrappunto tra dimensione interiore e mondo esterno
nelle rappresentazioni scientifiche, letterarie, filosofiche,
mitiche e iconografiche*

- Stefano Poggi* (Università di Firenze)
La storia dell'arte in soccorso della filosofia
Quel che è interno è anche esterno 157
- Eleonora Pappalardo* (Università di Catania)
Immagini e significato
La rappresentazione della realtà nella scultura greca 167
- Carmelina Urso* (Università di Catania)
Tra invenzione e realtà: il mito del *puer ferus*
nell'immaginario medievale 189
- Annarita Angelini* (Università di Bologna)
«Finzioni d'infinite forme»
L'arte della scienza di Leonardo 201

<p><i>Silvana Borutti</i> (Università di Pavia) La radice antropologica del fantastico, tra temi letterari e ontologici</p>	213
<p><i>Véronique Benei</i> (CNRS-EHESS, Marseille) Whose Reality? Multiple “Recognitions” and an Anthropologist’s Journey into <i>Magical Realism</i></p>	227
<p><i>Annalisa Sacchi</i> (Università di Venezia) “Una realtà rischiosa e tipica”, ovvero, dell’irrompere del mondo sulla scena del teatro</p>	237
<p><i>Alessandro Pagnini</i> (Università di Firenze) Il senso di Hacking per la realtà Metafisica, filologia e natura umana</p>	249

REALTÀ DELL’ANIMA E FILOSOFIA DEL SÉ

*L’anima, la realtà e il dialogo tra mondo interiore ed esteriore
nella tradizione filosofica che ha ispirato la psicologia del profondo*

<p><i>Franco Trabattoni</i> (Università Statale, Milano) Aspetti differenti e complementari della cura dell’anima, da Socrate a Plotino</p>	267
<p><i>R. Loredana Cardullo</i> (Università di Catania) Plotino e Proclo, fonti della psicologia archetipica? Riflessioni a margine dell’interpretazione hillmaniana del neoplatonismo</p>	281
<p><i>Chiara Militello</i> (Università di Catania) Reality and Soul in the Neoplatonic Theory of Sense-Perception</p>	295
<p><i>Myriam Lazzaro, Nunziatina Sanfilippo</i> (Università di Catania) Esercizi spirituali: la via del dialogo tra mondo interiore ed esteriore</p>	305
<p><i>Simone Fellina</i> (Università di Parma) Marsilio Ficino precursore della psicologia archetipica: alcune considerazioni sulla sua antropologia</p>	317

MONDO FISICO E MONDO BIOLOGICO

*Realtà vivente e abiotica**Approcci, proprietà, distinzioni e vicinanze*

- Elena Gagliasso* (Università “La Sapienza”, Roma)
 Il flusso esterno/interno al cuore della realtà viva 331
- Roberta Lanfredini* (Università di Firenze)
 Quale fenomenologia per quale realtà?
 Vivente e inerte come paradigmi alternativi 345
- Antonello La Vergata* (Università di Modena e Reggio Emilia)
 Quale natura? 357
- Germana Pareti* (Università di Torino)
 La forma impossibile
 Una storia di attrazione e repulsione nei fenomeni biologici 371
- Anne Simon* (CNRS, Paris)
 Storia naturale, storie soprannaturali: la pluralità dei mondi
 nella zoopoetica 383
- Alessandro Cini* (University College, London)
 Etologia dell’altro: appunti per capire le realtà del mondo animale 395

GIUSTIZIA, SOCIETÀ E INCLUSIONE

*I diritti della persona, le riforme giuridiche e le prassi di inclusione
per una società più egalitaria e attenta ai bisogni collettivi*

- Mirzia Bianca* (Università “La Sapienza”, Roma)
 L’eterno contrasto tra *Dike* e *Nomos*
 Il principio di effettività e un diritto al servizio dell’uomo 409
- Deborah Puccio-Den* (CNRS-EHESS, Paris)
 Mafiacraft e le “cose del silenzio”
 Dall’indicibile della realtà politica all’ineffabile della danza 417
- Pierre Brunet* (École de Droit de la Sorbonne, Paris)
 Diritto, credenze e natura: verso un’ontologia giuridica animista? 425
- Fabrizio Sciacca* (Università di Catania)
 Legalità
 Mito e realtà 439

<i>Santo Di Nuovo</i> (Università di Catania) Neuroscience and law: a possible (and useful) agreement?	451
---	-----

INQUIETUDINI, TRASFIGURAZIONI
E PROSPETTIVE PER IL FUTURO

*Approcci storici, psicologici e sociali, dall'antichità ad oggi,
attorno al contrappunto tra individuo e realtà circostante*

<i>Gaetano Arena</i> (Università di Catania) Pensare e sognare in un' "epoca d'angoscia": l'età degli Antonini fra neuroscienze e psicoanalisi	467
<i>Marco Filoni</i> (Link Campus University di Roma) Un sogno dal soffitto inspiegabilmente basso Fisiologia politica della paura	497
<i>Costantino Esposito</i> (Università "Aldo Moro" di Bari) Il nichilismo come problema aperto del nostro tempo	509
<i>Liana Daher, Giorgia Mavica</i> (Università di Catania) Guardare il mondo attraverso lenti sociologiche: strumenti per lo studio delle società contemporanee	523
<i>Michela Nacci</i> (Università di Firenze) La folla tra realtà e costruzione	535
<i>Federica Sciacca, Zira Hichy, Concetta De Pasquale</i> (Università di Catania) Creduloneria: cosa è e da cosa dipende	547
<i>Francesca R. Recchia Luciani</i> (Università "Aldo Moro" di Bari) Pelle a pelle: l'ontologia aptica nel pensiero di Jean-Luc Nancy e Jacques Derrida	557
<i>Santo Burgio</i> (Università di Catania) Filosofie della violenza Eboussi Boulaga e le <i>Conférences nationales en Afrique Noire</i>	573
<i>Gabriella Tringale</i> (Società Italiana di Psicoterapia Psicoanalitica - European Federation for Psychoanalytic Psychotherapy) Delirio Quale realtà?	585

<i>Annamaria Anselmo</i> (Università di Messina) L'identità ecologica dell'uomo del futuro	597
<i>Riccardo Pozzo</i> (Università "Tor Vergata", Roma - Institut International de Philosophie) Il nuovo rinascimento e i suoi problemi	605
<i>Emanuele Coco</i> (Università di Catania) Serve ancora una riflessione sulla realtà? Ontologia, ermeneutica e approcci psicologici attorno al contrappunto tra interno ed esterno	613

Edizioni ETS

Palazzo Rancioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di settembre 2022