© 2014

Francesco Chillemi

ALL RIGHTS RESERVED

L'INTELLIGENZA PERFORMATIVA DELLA META-ARTE:
IL PARADOSSO DELL'AUTOREFERENZA NEL NOVECENTO ITALIANO

By

FRANCESCO CHILLEMI

A dissertation submitted to the
Graduate School – New Brunswick
Rutgers, The State University of New Jersey

In partial fulfillment of the requirements

For the degree of

Doctor of Philosophy

Graduate Program in Italian

Written Under the direction of

Professor Paola Gambarota

And approved by

New Brunswick, New Jersey

October, 2014

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

L'intelligenza performativa della meta-arte:
il paradosso dell'autoreferenza nel Novecento italiano

By FRANCESCO CHILLEMI

Dissertation Director:

Professor Paola Gambarota

Are the arts an original source of knowledge? Apart from merely providing an aesthetic representation of sensory and reasoned knowledge, to what extent do the arts actively contribute to a deeper understanding of reality? To what extent can artistic creations – whose intrinsic incompleteness involves both the artist and the audience in the production of meaning – help us grasp the structures of knowledge and the essence of linguistic codes?

The crisis of positivism, the influence of psychoanalytic theories, and the revolutionary discoveries in Physics and Mathematics shaped twentieth-century Western thought, undermining the principles of objectivity and testability of scientific knowledge, and blurring the subjective-objective distinction. Consequently, the quest for a re-foundation of epistemology arose in many fields, bringing into the limelight a strong interest in self-reflexivity in both the sciences and the arts. While formal and scientific disciplines began to investigate their foundations, the advent of modernism and then the influence of the postmodern turn made self-reference (and its subcategory, metareference) an increasingly prominent trait of twentieth-century arts.

To explore the trans-medial and trans-disciplinary phenomenon of self-reference, my dissertation focuses on pertinent twentieth-century Italian works of theatre (Luigi

Pirandello's *Six Characters in Search of an Author*, 1921-25), literature (Elsa Morante's novel *Menzogna e sortilegio*, 1948), and cinema (Carmelo Bene's film *Amleto da Shakespeare a Laforgue*, 1974). Although these works differ in terms of historical time, they share the same goal: a critical inquiry into their respective media. As a result, they tackle the epistemological crux of self-reflection, whose problematic and paradoxical aspects have been, and still are, matter of debate in fields of study such as continental philosophy, (post)analytic philosophy, and mathematical logic, to name a few. In this regard, I argue that, while formal and scientific disciplines are entangled in the logical impasse that self-referential investigations often cause, the arts can expose the structure of a code in a metalinguistic mode. Indeed, the artistic device of performativity provides a meta-dimension by which we can gaze into the represented object from an external perspective.

ACKNOWLEDGEMENT

Ringrazio i membri della commissione per il supporto che mi hanno offerto durante l'elaborazione della dissertazione.

TABLE OF CONTENTS

ABSTRACT OF THE DISSERTATION.....	ii
ACKNOWLEDGEMENT.....	iv
TABLE OF CONTENTS.....	v
CAPITOLO 0. LA RIFLESSIONE AUTOREFERENZIALE DEL LINGUAGGIO UOMO: L'INCIRCOSCRIVIBILITÀ DEL DIRE E IL POTERE OSTENSIVO DELLA META-ARTE.....	
1	1
Premessa: la tesi della dissertazione.....	1
Introduzione al Capitolo 0.....	2
Parte prima.....	3
Parte seconda.....	26
CAPITOLO I. LO SCACCO AL RELATIVISMO: AUTO-CONFUTAZIONE PERFORMATIVA E <i>MISE EN RÉALITÉ</i> IN <i>SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE</i>	
34	34
Premessa.....	34
Il contesto teorico del pensiero di Pirandello.....	36
Presentazione dell'opera.....	38
Il metateatro di Pirandello: il fondamento filosofico, l'autoreferenza e la performatività scenica.....	41
<i>SP</i> come ostensione dell'auto-confutazione del relativismo.....	46
Simulazione, meta-simulazione e <i>mise en réalité</i>	59
Appendice. <i>SP</i> e la trilogia oggi: sperimentazione anacronistica?.....	66
Sintesi conclusiva.....	70
CAPITOLO II. METANARRAZIONE, METALINGUAGGIO E <i>L'AL DI QU</i> A DEL TESTO IN <i>MENZOGNA E SORTILEGIO</i>	
72	72
Obiettivi dell'analisi e struttura del capitolo.....	72
Presentazione del romanzo.....	76
Analisi e interpretazione.....	80
La sottovalutazione del paradosso: un confronto... con la critica.....	112
CAPITOLO III. "SOLO L'INDICIBILE SI PUÒ DIRE". LA RICERCA DEL VUOTO E LA VOCE ORIGINARIA NELL' <i>AMLETO</i> DI CARMELO BENE.....	
144	144
Prologo.....	144
Carmelo Bene: l'Amleto del Novecento.....	147
Oltre il logocentrismo. L'epifania dell'originario nell'eclissi del significato.....	148
L'inibizione del codice verbale: il testo letterario, la contro-tecnica della voce e l'amplificazione.....	154
Lo smantellamento del linguaggio televisivo: il montaggio, la luce, i piani e l'immagine video.....	160
Il linguaggio televisivo accecato: l'immagine-cristallo, l'alienazione dello sguardo e l'asservimento al suono.....	170
Il linguaggio verbale inibito: l'eco di una Voce d'altrove tra l'oblio e la mistica.....	173

CONCLUSIONE. IL PENSIERO ECCEDE LA LOGICA: LA METAMATEMATICA, LA MENTE E L'ORIGINARIO.....	180
OSSERVAZIONI FINALI. SUL POSSIBILE RUOLO DELLE DISCIPLINE UMANISTICHE.....	194
BIBLIOGRAPHY.....	196
ACKNOWLEDGEMENT OF PREVIOUS PUBLICATIONS.....	200

CAPITOLO 0.

LA RIFLESSIONE AUTOREFERENZIALE DEL LINGUAGGIO UOMO: L'INCIRCOSCRIVIBILITÀ DEL DIRE E IL POTERE OSTENSIVO DELLA META-ARTE

*GRANDISSIMI savi [...] disputavano del ciel impireo [...] e come stava
disopra li altri cieli. E sopra quello sta Dio padre in maestade sua. Così
parlando, venne un matto, e disse loro: signori, e sopra il capo di quel signore
che ha? [...] Assai cercaro loro scienzje: non trovaro neente. Allora dissero:
matto è colui che è sì ardito che la mente mette di fuor del tondo. E via più
matto e forsennato è colui che pena e pensa di sapere il suo principio.
E sanza veruno senno chi vuole sapere li suoi profondissimi pensieri.*

Masuccio Salernitano, novellista (1410-1475)

- Premessa: la tesi della dissertazione

Il convincimento sotteso alla mia dissertazione è che qualsivoglia investigazione del linguaggio non può mai risalire ad alcun fondamento, alcuna essenza del linguaggio (identificabile in un 'detto', prendendo in prestito la terminologia di Emmanuel Levinas, 1965-76), perché la verità è tale in quanto trascendentale dimensione del dire, ossia agisce nell'operare del linguaggio e sta alla base di esso. Così, l'uomo fallisce nel tentativo di definire, oggettivare il linguaggio, in quanto esso consiste primariamente in un atto, dal lui compiuto, e mai solamente in un fatto. L'uomo pensa sempre e solo nel linguaggio ed è di esso componente fondante; per questo non è in grado di analizzarlo come puro oggetto, totalmente altro da sé. D'altro canto, nell'analisi del linguaggio, quest'ultimo è

anche il soggetto, in quanto condizione di possibilità e dimensione dell'indagine del pensiero.

Cercherò di mostrare che questa impossibilità deriva dall'anomalo rapporto che lega uomo e linguaggio, tale per cui il primo è in qualche modo l'inventore del secondo, eppure di questo non l'autore (nel senso di colui che è capace di es-autorare il linguaggio). Con una metafora (pur imperfetta, perché manca della coincidenza tra soggetto e facoltà, che invece esiste nell'atto di pensare il linguaggio): vedendo, vengo a capire di vedere, intendo la vista, ma non la com-prendo nel mio sguardo; non vedrò mai la vista, ovvero ciò che mi permette di vedere e che è presupposto al mio vedere.

La meta-arte, che interroga criticamente il suo *medium*, è in grado di mostrare questo limite umano, del quale offre un punto di osservazione privilegiato rispetto a quello dell'indagine delle discipline scientifiche e formali. In queste ultime, l'operazione autoriflessiva, tesa al dimostrare la coerenza interna del proprio operare, tende ad infrangersi contro l'impossibilità della logica di fondare se stessa. Diversamente – teorizzo, l'arte metareferenziale può far *vedere* quest'impossibilità intrinseca attraverso la performatività, per cui il codice linguistico è simultaneamente visibile sia come oggetto (detto) che come dimensione entro cui tale operazione si realizza (dire). Non solo. Nel mostrare il generarsi di quest'*impasse* auto-riflessiva, la meta-arte ci darà la possibilità di intuire perché l'impossibilità dell'auto-fondazione sia tale. A rimanere sarà l'incomprensibile, paradossale, *cognizione della nostra finitudine*, che si imporrà come la più incontrovertibile e insieme indimostrabile evidenza di quell'*infinito indefinibile* $\times$ che dimora nell'uomo e ne forgia il linguaggio.

- *Introduzione al Capitolo 0*

Questo capitolo non intende tanto incorniciare i seguenti, ponendoli all'interno del loro contesto storico-culturale, ma vuole chiarire di essi lo scopo: quello di fornire evidenze della potenzialità della meta-arte di gettare una luce sulla questione dell'essenza del

linguaggio. Il capitolo si compone allora di due parti. La prima presenta e discute come i temi interconnessi di autoreferenza e linguaggio abbiano attraversato il dibattito filosofico novecentesco. La seconda parte mira invece a precisare in che termini lo studio dell'arte modernista e postmoderna possa contribuire all'investigazione della questione in gioco. Il processo di progressivo restringimento del fuoco termina con l'introduzione alle fonti primarie della dissertazione e un'anticipazione del modo in cui esse sviluppano l'indagine autoreferenziale sul proprio *medium*.

- *Parte Prima*

1A) *La contraddizione performativa e l'a priori riflessivo in Isabelle Thomas Fogiel*

Il testo a partire dal quale si sviluppa la prima parte del capitolo è *The Death of Philosophy. Reference and Self-Reference in Contemporary Thought* (2011, versione originale francese 2005) di Isabelle Thomas-Fogiel. Il testo sarà fondamentale per la successiva articolazione del mio discorso sulla meta-arte. Il contributo, infatti, offre una panoramica decisamente ampia sulle varie impostazioni secondo cui il problema della conoscenza e la questione del linguaggio sono stati affrontati nel corso del Novecento. Inoltre, l'autrice, ragionando sulla connessione tra autoreferenza e performatività – due nozioni centrali anche per la mia tesi – elabora una nuova versione dell'argomento trascendentale, alla cui legge sottopone il pensiero di alcune delle figure più eminenti della filosofia continentale e di quella analitica.

Quindi, anzitutto presenterò del testo della Thomas-Fogiel l'argomentazione di fondo e i suoi passaggi chiave. Poi, cercherò di dimostrare come la funzione del metodo speculativo proposto sia unicamente *destruens*. Infine, tratteggerò le contro-intuitive conclusioni a cui tale argomentazione implicitamente conduce. Tutto questo sarà il preludio alla seconda parte del capitolo, in cui illustrerò la mia posizione ed esporrò l'obiettivo della dissertazione.

In *The Death of Philosophy*, Isabelle Thomas-Fogiel propone una nuova versione dell'argomento trascendentale: essa consiste in un "a priori riflessivo" (*reflexive a priori*) che si estrinseca nella legge dell'autoreferenzialità (129-87). Tale legge richiede che tra una teoria o un'argomentazione e il suo status di enunciato non vi sia contraddizione. Per fondare questo principio, l'autrice risale a un particolare tipo di identità, l'identità riflessiva definita da Fichte in *Science of Knowledge*: essa è l'identificazione tra "ciò che [deve] essere spiegato" e "il terreno della spiegazione" (Thomas-Fogiel 190).

Questa identità o non-contraddizione marca la sua originalità nel suo essere differente sia dal concetto di contraddizione della logica formale (la tautologia $a=a$), sia da quello di contraddizione tra due forze contrapposte della fisica, sia da quello di contraddizione tra una proposizione e il dato reale che intenderebbe tradurre, il referente (Thomas-Fogiel 135). Espresso altrimenti, quest'identità coinvolge l'atto di dire in sé e ciò che viene detto attraverso questo atto, cosicché ogni asserzione che non sia conforme a ciò che il suo dirsi presuppone risulta contraddittoria (non in se stessa quindi, ma in relazione alla sua condizione di possibilità: l'espressione). Quella introdotta da Fichte è allora una razionalità nuova, che si distanzia tanto dal ragionamento matematico di Spinoza quanto dal calcolo formale di Leibniz e di molti logici contemporanei, tanto dall'evidenza cartesiana quanto dalla tipologia dei giudizi kantiani (Thomas-Fogiel 135).

L'autrice sostiene che l'applicazione del "*reflexive a priori*" svela che tutte le posizioni che proclamano l'esaurimento o il superamento della filosofia come disciplina prima e autonoma non possono che incorrere in una "contraddizione performativa o pragmatica", secondo la definizione di François Récanati e Karl-Otto Apel (Thomas-Fogiel 34). Bisogna quindi mettere in discussione la strada anti-filosofica intrapresa dal pensiero novecentesco, che sarebbe segnato in modo quasi indistinto da una mancanza di auto-riflessione critica – ovvero dall'assenza di riflessione sulla riflessività implicata in ogni teoria o asserzione espressa. A partire da Kant (eccezion fatta appunto per

l'idealismo tedesco di Fichte e in parte di Hegel) sia la filosofia continentale che quella (post)analitica sarebbero contraddistinte da un medesimo orientamento: una ricerca basata sulla referenza *ad extra* – a discapito dell'autoreferenza, la cui problematica decisività viene così oscurata.

Tale alternativa sarebbe stata posta dinnanzi alla filosofia dall'indagine di Kant. La Thomas-Fogiel rimarca innanzitutto che quella del filosofo tedesco non è una vera e propria filosofia del soggetto quanto una filosofia del 'soggetto conoscente l'oggetto' (conoscere è conoscere un oggetto, proclama Kant nella sezione 22 della *Critica della ragione pura*) – o addirittura un'"ontologia della rappresentazione", stando alla lettura di Michael Henry (*Genealogy of Psychoanalysis* 3). L'intero impianto gnoseologico kantiano sarebbe del resto segnato da una tensione irrisolta tra referenza e autoreferenza, dovuta alla difficoltà di far coesistere la rappresentazione (in cui per Kant consiste ogni aspetto dell'attività cognitiva, che produce la conoscenza) e la riflessione.

Secondo la Thomas-Fogiel, la riflessione in sé è questione problematica per Kant, il quale elabora definizioni di essa incompatibili tra loro (riflessione logica, riflessione trascendentale, riflessione come giudizio regolativo, riflessione come facoltà empirica). Soprattutto, Kant si distacca dalla definizione classica di riflessione (studio del sé come ricostruzione delle operazioni del soggetto pensante, in cui la relazione con l'oggetto deve essere temporaneamente sospesa, come in Cartesio e Leibniz) perché il suo paradigma rappresentazionale impone di concepire la conoscenza sempre e solo in riferimento ad un oggetto, proibendo o nascondendo il campo di studio inerente alle sole azioni del soggetto. Tale posizione ha delle serissime ripercussioni sulla coerenza della filosofia kantiana. Infatti, il criterio di validità delineato ("l'accordo tra un concetto e un'intuizione") non vale per se stesso (questo criterio non discende dall'accordo tra concetto e intuizione; ergo il criterio non è valido, secondo quella definizione di validità che proprio esso ha stabilito). Di conseguenza, come di nuovo Henry segnala (1993), la

metafisica della rappresentatività di Kant, quando tenta di fondare se stessa, si autodistrugge (123).

Ciò avviene perché Kant deve ricorrere ad un'autorità fondante, che tuttavia nega il suo sistema invece di inverarlo. Una delle prove di tale cortocircuito è data dall'impossibilità di rendere conto dello status dell' 'io' all'interno del sistema formulato nella prima critica. Riassumiamo sommariamente il ragionamento con cui il filosofo introduce l' 'io penso'. Per conoscere (un oggetto), devo collegare delle rappresentazioni; perché questo collegamento sia possibile, è necessario unificare questa molteplicità di dati. Tale funzione sintetica è svolta dall'appercezione originaria: quell'autocoscienza che produce la rappresentazione 'Io penso', la quale permette di dare unità a tutte le altre rappresentazioni e valore oggettivo e necessario al legame che il soggetto instaura tra due fenomeni. Tramite un ragionamento apagogico¹ Kant definisce la soggettività come un'attività che assicura la condizione oggettiva della conoscenza fenomenica; così la soggettività è un requisito del pensiero, non un'entità su cui si possa riflettere.

Tuttavia, spiega la Thomas-Fogiel, da ciò non segue in nessun modo che un 'io' e tantomeno 'io sono' venga a porsi, come invece vorrebbe Kant². In un sistema siffatto, non consegue la necessità che la funzione sintetica consista nella spontaneità di un soggetto (e non nel funzionamento di una struttura); non consegue cioè che "qualcosa è pensante" ma solo che "qualcosa è pensato" (213), ossia che qualcosa, non qualcuno, pensa. Dunque Kant cerca di "esprimere un punto di vista che la sua stessa dottrina proibisce" (204), quello dell'io.³ Il nodo cruciale che sorge con Kant, conclude la

¹ A dare fondamento oggettivo alla conoscenza del mondo fenomenico è il soggetto, perché il contrario non potrebbe darsi: "L'ordine e la regolarità dei fenomeni, che noi chiamiamo natura, siamo quindi noi stessi a introdurli. D'altronde, noi non potremmo certo trovarli nella natura, se noi stessi (o la natura del nostro animo) non li avessimo originariamente introdotti" (*Critica della ragione pura*, A 125, 205).

² "Quando ho chiamato proposizione empirica la proposizione: *io penso*, io non ho voluto dire con ciò che in questa proposizione, *io*, sia una rappresentazione empirica: tale rappresentazione, piuttosto, è puramente intellettuale poiché appartiene al pensiero in generale" (436).

³ Secondo Henry, quest'insolubile difficoltà in Kant (la conciliazione tra il sistema e il suo fondamento) sarebbe riassunta da un'ossimorica espressione, "rappresentazione intellettuale", coniata dal filosofo per definire l' 'io penso'. Vediamo perché. L'aggettivo "intellettuale" ha a che fare, nella seconda e nella terza

Thomas-Fogiel, è che “l’io è il fondamento del sistema, e questo fondamento deve essere in grado di dire se stesso (almeno come ‘me’), se l’intera filosofia critica vuole evitare di risultare incapace di dare conto delle proprie asserzioni, appalesando così la propria incoerenza” (213).

Dunque la biforcazione è tra una filosofia intesa come “teoria della rappresentazione” o della referenza *ad extra* e una filosofia intesa come “prassi della riflessione” o autoreferenza (198); tra una filosofia del mondo oggettivo (“come conosciamo”), dove la conoscenza è la relazione tra soggetto e oggetto, e la vera filosofia del soggetto, iniziata da Fichte (“come sappiamo”), dove la relazione da investigare è tra la mente e i pensieri – e non ancora tra la mente e gli oggetti dell’esperienza (i giudizi determinati e riflessivi di Kant).

Non è solo in Kant e nei suoi interpreti, anche contemporanei,⁴ che il nascondimento del problema dell’autoreferenza infragilisce la teoria data; questo problema è, agli occhi della Thomas-Fogiel, il segno distintivo della pensiero

critica, con la spontaneità e l’immediatezza, in contrasto con il sensibile e l’empirico: il diretto interesse intellettuale nella bellezza (*Critica del giudizio*, § 42, 166) e la proprietà intellettuale della volontà di essere determinata a priori dalla ragione (*Critica del giudizio*, § 41, 163). In questo contesto estetico, l’aggettivo non è problematico. Lo è invece quando esso viene utilizzato, nella medesima accezione, a proposito di un tema eminentemente teoretico come quello della rappresentazione dell’io. Qui l’accostamento dell’aggettivo con il sostantivo “rappresentazione” dà luogo appunto ad un ossimoro: se ‘intellettuale’ si riferisce all’immediatezza, ‘rappresentazione’ (l’applicazione di un concetto ad un’intuizione) indica ciò che è necessariamente mediato. Ecco che Kant, accostando l’aggettivo “intellettuale” al sostantivo “rappresentazione”, cerca di sottolineare la spontaneità dell’io-appercezione trascendentale. Ma questa mossa, tesa a fondare il sistema, finisce per sgretolarlo, in quanto il ragionamento utilizzato (per cui all’io-appercezione trascendentale viene attribuito il carattere di spontaneità, e non di passività) introduce un criterio di certezza che non discende affatto dall’investigazione sulle condizioni di possibilità.

⁴ La Thomas-Fogiel esamina quelli che ritiene i due principali approcci con cui il pensiero kantiano è attualmente interpretato: quello secondo l’ottica, imperante negli interpreti contemporanei, del giudizio regolativo della terza critica – per esempio, l’implicito scetticismo di Luc Ferry e Alain Renaut; l’altro, a partire dalle nozioni di a priori e trascendentale della prima critica – l’essentialismo positivista di Karl-Otto Apel. Thomas-Fogiel attacca il primo approccio (98-103) in quanto viziato da una contraddizione performativa: se i giudizi estetici, riflessivi, sono il modello di una razionalità finita e anche dei giudizi etici della seconda critica, come si spiega l’eterna verità dei giudizi determinati della ragione pura, e come possono mai quelli fondare questi? Sull’altro versante, Apel – che pure è riconosciuto come il primo a vedere nella mancanza di autoriflessione (“*reflexive deficit*”, 104) una tendenza diffusa nel pensiero contemporaneo e a concepire un modello di non-contraddizione performativa – avanza una versione del trascendentale di tipo immanentista: il linguaggio-autorità dice se stesso e riflette su se stesso, senza tuttavia, che il filosofo giochi alcun ruolo nel sistema. Una simile impostazione, per cui il linguaggio produce da sé la possibilità della riflessione, ha le sue debolezze: non spiegherebbe per esempio gli errori che hanno attraversato la storia della filosofia del linguaggio.

novecentesco e contemporaneo. Pensatori tra i più lontani, se non opposti, sarebbero vittime di quella “patologia” per cui un ragionamento non fa i conti con se stesso, cadendo nella trappola dell’auto-confutazione. Il pensiero kantiano sarebbe quindi il responsabile di quella “corsa alla referenza” tipica della filosofia successiva, sia continentale che analitica.

Così, per esempio, se la corrente fenomenologica (post)heideggeriana dell’alterità e della differenza sarebbe influenzata dalla prima versione della prima Critica (in cui l’immaginazione è riconosciuta come facoltà fondamentale, fonte dell’intelletto e della sensibilità, e l’oggetto possiede una trascendenza irriducibile), l’orientamento neo-positivista discenderebbe dalla seconda versione della prima Critica (in cui l’immaginazione è destituita di ogni capacità di sintesi e subordinata all’intelletto, e l’oggetto perde ogni opacità, essendo dato dalla congiunzione di una categoria e un’intuizione). Ancora, precisiamo, non nel senso che all’interno di queste teorie coesistono elementi o istanze incompatibili, ma perché esse sono viziate da una contraddizione performativa, che è sempre in agguato in un pensiero che formuli asserzioni con pretesa di universalità e riguardanti la verità e/o l’umanità (mentre questo pericolo non sussiste allorquando ci si pronuncia, per esempio, sulla realtà del mondo naturale). Infatti, le asserzioni riferite a queste due categorie (verità e umanità) posseggono un’intrinseca componente autoriflessiva, cosicché l’asserzione automaticamente si applica anche a se stessa. Da qui il pericolo dell’auto-refutazione pragmatica.

Secondo l’autrice, questa mancanza di meta-riflessione, che accresce il rischio del costituirsi di un ragionamento auto-contraddittorio, accomuna appunto la filosofia (post)analitica e quella continentale – come si evince dal paragone tra Rorty e Derrida, che incorrerebbero nel medesimo errore. L’assenza di verifica autoriflessiva del procedere del pensiero, infatti, fa sì che Rorty replichi la medesima operazione equivoca

che in *Contingenza, ironia e solidarietà* egli contesta al Derrida di *Della Grammatologia* e *La carta postale*; si tratta dello sconfinamento della filosofia nel regno della letteratura e così della perdita di valore filosofico del proprio dire (15). Se altrimenti, insiste la Thomas-Fogiel, si vuole considerare Rorty come un filosofo, allora è evidente che la sua post-filosofia storicista, anti-fondamentalista e anti-essenzialista (un pragmatismo scettico), entra irrimediabilmente in contraddizione con l'implicita radicalità che caratterizza ogni posizione filosofica: una pretesa di universalità che dunque squalifica a monte l'argomentazione di Rorty come quella di Derrida.

Similmente, prosegue l'autrice, l'orientamento scienziasta (la sostituzione della filosofia con una disciplina scientifica, assunta come paradigma della verità) non è che l'altra faccia dello scetticismo, di cui Rorty e Derrida sono campioni. Allora sia la posizione scienziasta che quella scettica, che conducono allo stesso annuncio della morte della filosofia (da sostituire con un'altra pratica, sia essa scientifica oppure poetica o religiosa), portano in seno il germe della contraddizione. Per esempio, la corrente scienziasta della filosofia post-analitica (che come ogni scientismo reclama la dissoluzione della filosofia in una branca delle scienze) non è affatto libera dalla contraddizione performativa che segna la versione scettica di Rorty. È questo il caso di Quine, che infatti difende una concezione della razionalità così limitata da escludere l'attività di pensiero che sorregge tale concezione. Come può, si chiede la storica della filosofia, Quine affermare senza contraddirsi che “a statement is rightly assertible (true in all models) just in case it is a theorem of the relevant ‘finite formulation,’ and this formulation is a ‘tight fit’ over the appropriate set of stimulus-true observation conditionals”, se questa asserzione sfugge alla regola che pone, visto che non dipende da alcuna “observation conditional” che la determini? (Thomas-Fogiel 32). Tuttavia, come si vedrà a breve, il problema qui sotteso è che qualunque passaggio dalla validità alla verità risulta illecito, laddove questa legge dell'autoreferenzialità venga applicata.

Per dare un'ulteriore prova di questa generalizzata propensione alla sola referenza, con l'indebolimento teoretico che ne consegue, la Thomas-Fogiel analizza le modalità attraverso cui i due opposti paradigmi hanno elaborato la critica della rappresentazione; la Thomas-Fogiel concluderà che entrambi hanno finito per dichiarare la fine o il necessario superamento della filosofia (37-70) – una dichiarazione, ancora, logicamente insostenibile. Da una parte, viene presa in esame la pragmatica di Austin, che contesta all'empirismo logico del circolo viennese l'assunto che rappresentare significhi riferirsi ad un oggetto esterno. Austin condanna questo ancoraggio della verità di una affermazione al suo referente, opponendo a questa concezione descrittivista del segno linguistico un'altra teoria: qualsivoglia affermazione contiene una dimensione performativa, cosicché ogni manifestazione del pensiero nel discorso è una forma d'azione. Di conseguenza, è errato limitare il significato di un'espressione al suo mero contenuto proposizionale, perché il segno in sé eccede la semplice funzione rappresentativo-referenziale.

Sull'altro versante, quello continentale, la critica della rappresentazione procede in senso inverso: il pensiero fenomenologico di matrice heideggeriana dichiara che è la cosa, il referente, ad eccedere il segno che serve a rappresentarlo (38,39). Allora, se dal lato analitico la critica si sviluppa tramite le nozioni di segno e referenza, la visione fenomenologica gioca sulle opposizioni visibile/invisibile e finito/infinito. Marcate le differenze, l'autrice rintraccia però degli elementi comuni, approfondendo questo inusuale paragone tra la pragmatica e la fenomenologia. Entrambe mirano ad un superamento della filosofia intesa come disciplina autonoma, e aprono la strada, ciascuna a suo modo, a due varianti della propria posizione anti-filosofica o post-filosofica. Nel paradigma post-analitico emergono le versioni positivista (Searle) e scettica (Cavell) del pensiero austiniano. Sull'altro versante, viene a delinarsi una parallela oscillazione del pensiero continentale post-husserliano tra metafisica e letteratura; un pensiero che oscilla

continuamente tra un discorso che rinuncia alla pretesa di verità (e persegue una proclamazione puramente poetica) e un discorso che (mosso dallo scopo esistenzialista di pensare il concreto o la singolarità) inavvertitamente o surrettiziamente finisce per costruire sistemi metafisici ancor più egemonici di quelli imputati all'idealismo (Thomas-Fogiel 54,55).

Tale *impasse*, in cui la fenomenologia tutta verserebbe, è riscontrabile anche nell'esistenzialismo di Maurice Merleau-Ponty, che però costituisce, un caso particolarmente interessante. Come anche in Levinas, vi è qui la consapevolezza del rischio della contraddizione. Merleau-Ponty tenta di cogliere i principi dell'individualità del vissuto. Riecheggiando l'argomento di Hegel in *Phenomenology of Spirit* sulla necessità di espungere il contingente dal dominio della filosofia (60), Renaud Barbaras nota però che si tratta di un'impresa in sé aporetica: se si individuano dei principi dell'individualità, ecco che essa viene privata del suo cuore, l'irripetibilità (*The Being of the Phenomenon*, 183). Merleau-Ponty, ben conscio del problema, cerca così di creare un nuovo linguaggio – secondo l'idea dello sconfinamento. Ecco però che il tentativo conduce alla trasformazione del discorso filosofico nel linguaggio metaforico della letteratura.

Ancora una volta, se si volesse invece continuare a considerare il pensiero del filosofo come discorso speculativo, allora esso si rivelerebbe auto-confutantesi. Saremmo di fronte ad una filosofia che, volendo estendere il suo dominio sul contingente e ridurre a trasparenza ciò che era stato posto come mistero, cadrebbe nella rete metafisica, per cui il pensiero indaga vanamente ciò che si è dato come non coglibile intellettualmente⁵. È impossibile universalizzare la singolarità vissuta, il concreto dell'esperienza, perché la riflessione è mediazione.

⁵ La Thomas-Fogiel precisa di non voler contestare il fatto che il fenomeno immediato, il concreto, abbia a che fare con la filosofia; semplicemente dubita che una riflessione sull'irriflesso possa essere condotta senza contraddizione (61).

Vediamo più nel dettaglio quale sia il punto critico del ragionamento di Merleau-Ponty. La premessa è che il corpo è un “tra”: non è oggettivabile in quanto non è un inerte oggetto naturale (non è *res extensa*); ma non per questo è il soggetto assoluto di Cartesio e nemmeno quello trasparente di Husserl. È un soggetto-oggetto individuale, che richiede uno sconfinamento, una nuova pratica filosofica che sappia indagare questo corpo singolare. Questo corpo possiede una riflessività che però non è riflessione allo specchio (la perfetta auto-percezione), perché, se è vero che il corpo percepisce se stesso agire, esso comunque non riesce a ricomprendere astrattamente se stesso: la propria percezione permane in uno stato di imminenza che sfocia in un’invisibilità (Merleau-Ponty 163). È qui sorge l’obiezione derivante dall’applicazione dell’apriori riflessivo: queste descrizioni delle esperienze del corpo sono elaborate dal filosofo a livello intellettuale. C’è quindi, secondo l’autrice, una contraddizione tra il detto e il dire: l’operazione di disvelamento che dovrebbe essere operata tramite lo sconfinamento (il superamento del dualismo del soggetto-oggetto, mente-corpo) è il frutto di un’elaborazione della mente. Ancora, secondo Merleau-Ponty è impossibile uno studio dell’esperienza pre-riflessiva del corpo in quanto la percezione ha un primato sul “mentale”. Quest’ultimo non può cogliere l’uomo, perché non è possibile cogliere uno stato interiore separato dalla sua espressione: noi non ci troviamo di fronte al nostro corpo ma in esso; non si può pensare fuori dal corpo, anzi è il corpo che capisce, cioè che esperisce l’armonia tra l’intenzione e la performance.

Di conseguenza la filosofia classica (metafisica) non può cogliere l’esperienza vissuta, proprio perché esiste una costitutiva divergenza tra la percezione e la sua articolazione teorica. La riflessività del corpo è limitata, e da questa percezione non totalmente auto-comprendentesi nasce la nostra capacità di riflessione linguistica. Quindi, se già a livello precettivo l’auto-identità perfetta è impossibile, a maggior ragione la filosofia della riflessione è costretta dallo stesso limite (VI 38). Chiosa il filosofo

sostenendo che la riflessione recupera tutto tranne se stessa, ossia chiarisce tutto tranne il suo stesso ruolo (VI 33). Allora è necessaria un'iper-riflessione che assicuri che la riflessione sia sempre consapevole della propria finitezza; la filosofia non può recuperare una qualche pura immediatezza, una qualche fede pre-riflessiva (VI 35). La coincidenza perduta con l'esistente non è recuperabile, perché si tratta di un fatto costitutivo: l'essere risulta nascosto in quanto tale è la sua caratteristica. Così nell'iper-dialettica si sa che ogni tesi è idealizzazione, non essendo l'essere fatto di idealizzazioni. Curiosamente questo concetto di iper-riflessione formulato da Merleau-Ponty manca proprio di una valutazione critica che ne svelerebbe l'intrinseca contraddizione.

La Thomas-Fogiel ritiene però che ci sia un filosofo continentale ancor più consapevole del problema della contraddizione performativa. Si tratta di Levinas. Questi elabora il suo pensiero a partire dalla denuncia del pensiero di Husserl come oggettivismo metafisico – nella misura in cui pretende di ricondurre i fenomeni presenti nella coscienza a pure essenze obiettive (la riduzione eidetica). La critica non si svolge più però nei termini heideggeriani della differenza ontologica, ma piuttosto verso la vita concreta come vita del singolo in sé e per sé, la quale, nella sua unicità e irripetibilità, è anche caratterizzata da un'oscurità impenetrabile (Thomas-Fogiel 53).

Di interesse per il Levinas di *La teoria dell'intuizione nella fenomenologia di Husserl* è quindi il problema del soggetto come irriducibile complessità, contraddistinta dall'invisibile, dal non fenomenico – il fenomeno essendo ciò che appare – e dal costitutivo rapporto con l'altro (il cui volto è pura significazione, incontenibile, inconcepibile dal pensiero, XXV, XXVI). Così, per liberarsi della componente metafisica ancora presente nella filosofia del padre della fenomenologia ed indagare l'enigma umano, Levinas ritiene di dover adottare una modalità espressiva letterario-epifanica, in accordo alla necessità di sostituire l'ottica filosofica con quella religiosa.

Il vero elemento di innovazione e interesse della filosofia levinasiana sta però nell'articolazione del rapporto dire e detto, rovesciato rispetto ad Husserl. In *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza* (1974), nella sua teoria del significato il filosofo pone l'accento sulla 'significanza' del significato, a partire appunto dalle categorie di dire e detto. Lo scopo sta, di nuovo, nel rompere con l'oggettivismo di Husserl e rifiutare l'intenzionalità semantica connessa. Per Husserl il detto (l'argomento l'oggetto del discorso) è l'elemento dominante. Il suo progetto, positivista tanto quello del circolo di Vienna, intendeva eclissare il dire in favore del detto.

Ma che cos'è il dire per Levinas, si chiede la Thomas-Fogiel? Sicuramente non è l'atto di un soggetto parlante né la forza illocutoria implicita in un contenuto proposizionale (illuminazione di un atto del parlare, nella pragmatica di Searle e Austin contro le pretese della semantica). Il dire è invece prima di ogni discorso rivolto ad un altro, anteriore ad ogni detto (ad ogni intenzionalità verso un oggetto). Il dire che afferma un detto è un puro darsi di segni, non un invio di segni, non una comunicazione (*Altrimenti che l'essere*, 61). La relazione con l'altro è infatti primaria e fondante, in quanto l'altro costituisce la parte più profonda di me stesso, anzi sta all'origine dell'io.

Questa intersoggettività fondazionale non ha molto a che vedere con lo scambio, la relazione tra due coscienze equivalenti come in Habermas (Thomas-Fogiel 75) l'“io sono” è prima di tutto una risposta all'altro, un'esposizione all'altro passiva e massimamente vulnerabile, in quanto dall'altro annullabile (62). Io sono segno per l'altro, dono di me stesso, e mi espongo al trauma in nome della sincerità del dire (64). Questo “dire all'altro” è anteriore e presupposto ad ogni “detto riguardo a qualcosa”. In questo senso, La teoria di Levinas è opposta a quella di Husserl – secondo cui la significazione dipende invece dal detto. In Levinas il dire, che mi costituisce e permette di entrare in relazione con l'altro, è come la traccia dell'infinito che mi attraversa e costituisce. Questo “tu” di cui io sono la risposta e attraverso cui io divento un “io sono qui” è

originariamente la chiamata di Dio. Il dire cioè è il modo in cui l'infinito dice se stesso attraverso ciascuno di noi. L'"altro" allora non è un soggetto empirico ma traccia dell'infinito, è qui evidente l'influenza biblica della chiamata di Dio ad Abramo. Il dire che precede il detto, il segno l'espressione, relativizza la semantica non però con la teoria dell'atto della pragmatica ma con una concezione del sublime, tale per cui, l'infinito organizza la relazione tra ciò che è detto e l'atto del dire.

Ciononostante, la Thomas-Fogiel sottolinea come anche per la teoria di Levinas vada posta la questione del *chi*, del soggetto che sostiene la teoria, ovvero la questione della posizione del filosofo all'interno della teoria. Levinas dimostra d'altronde di avere piena consapevolezza della contraddittorietà performativa che la sua visione introduce. Egli, infatti, riconosce che l'esistenza di un 'non detto' all'interno del suo discorso filosofico: "pensare l'altrimenti che essere esige, forse, tanta audacia da ostentare lo scetticismo che non teme di affermare l'impossibilità dell'enunciato, pur osando realizzare quest'impossibilità attraverso l'enunciato stesso di quest'impossibilità" (*Altrimenti che l'essere*, 11).

La filosofia di Levinas, stabilendo questo 'non detto' come ineludibile (allo scopo di meglio significare la passività attraverso cui l'infinito si rivela), sancisce la sconfitta della teoresi e la necessità di inaugurare una nuova modalità di espressione: un discorso profetico e di rivelazione. Così la contraddizione performativa diviene traccia di Dio, l'apparire dell'infinito. Un apparire, osserva la Thomas-Fogiel, che è kantianamente dato nell'impossibilità del suo apparire. Così Levinas concepisce l'infinito nel finito, situando l'indicibile nel cuore del detto. Ecco che si compie il passaggio dalla filosofia alla religione (l'autrice osserva a questo proposito come l'ossimoro non a caso sia la figura retorica tipica dei salmi biblici). In conclusione, la contraddizione acquista un segno positivo in quanto unico modo stilistico in grado di esprimere l'inesprimibile, nella sua capacità di distruggere la propria espressione nel momento stesso in cui essa viene pronunciata.

Levinas, dunque, è forse l'unico dei fenomenologi a non essere vittima inconsapevole della contraddizione performativa. Ciò non toglie che anche nel suo caso sia palese l'impossibilità di proclamare la fine della filosofia senza infrangere il principio di non contraddizione. Nell'ottica dell'autrice, i pur distantissimi Austin e Levinas condividono una medesima impostazione della teoria del significato, la quale, ponendo il dire o l'enunciazione oltre e prima di ogni detto o enunciato, si sottrae alla gabbia del triangolo semiotico di Frege, Peirce e Saussure.⁶

Austin e Levinas condividono la convinzione del necessario superamento dell'idea della rappresentazione, un'idea derivante dall'ingiusto dominio del referente e dell'oggetto (l'oggetto detto per Austin, l'oggetto visto per Levinas). Il problema, secondo la Thomas-Fogiel, è che ambedue, e con loro la stragrande maggioranza dei filosofi contemporanei, traggono dalla predominanza del dire la necessità di superare la filosofia, ora nella linguistica (Austin) ora nel linguaggio ordinario (Cavell), ora nella religione (Levinas).⁷

1B) Limiti e indirette conseguenze dell'a priori riflessivo: dallo iato tra sapere e conoscenza alla verità come dimensione incircoscribibile dell'uomo-linguaggio

Dall'esposizione della Thomas-Fogiel si deduce che il pensiero consiste in un atto di enunciazione (il dire) che si estrinseca in un enunciato (il detto), combinando la terminologia di Austin e di Levinas. È allora indispensabile tenere sempre presente

⁶ A riguardo Hilary Putnam sostiene che il triangolo semiotico generi: un relativismo semantico se si enfatizza il segno, un mentalismo intuizionista o un oggettivismo platonico se si enfatizza il significato, e un realismo metafisico (dovuto ad una naturalizzazione della ragione o ad un'ontologizzazione del significato) se si enfatizza il referente (Les Voies de la raison. Entretien avec Hilary Putnam par Christian Bouchindhomme in *Définitions. Pourquoi ne peut on pas « naturaliser » la raison*. Combas, France: Éditions de l'Éclat. 1992, 54,55)

⁷ Va precisato che le distanze tra i due paradigmi rimangono: in fenomenologia la critica della rappresentazione si articola nell'opposizione tra concetti iconici (visibile e invisibile, limite e infinito), mentre nella pragmatica attraverso i concetti della teoria dei segni (referente enunciato e suo contesto chiarificatore). Questa distanza tra faccia e segno è evidente nel dibattito corrente sull'estetica, che si divide tra analisi delle immagini e analisi dei segni (Thomas-Fogiel 71). I pensatori post-analitici che attribuiscono la predominanza del dire sul detto si differenziano purtuttavia dai vari Rorty e Quine, perché oppongono ad una teoria semantica (focalizzata sui segni in Rorty, o sui referenti nel caso degli scienziati) una teoria del dire nel detto. D'altro canto, questi post-analitici condividono con i semiotici quella stessa *proclamazione della fine della filosofia* che inevitabili e prevedibili contraddizioni genera.

questa evidenza, che impone una metariflessione retrospettiva su ogni detto. Tale metariflessione svolge una funzione di controllo della coerenza tra un'affermazione, un'asserzione, una teoria o una legge, e il suo status di enunciato. Questa verifica autoreferenziale assicura che ciò che si enuncia non contraddica la dimensione di verità implicata in ogni atto di enunciazione. Ritengo tuttavia che questo ritrovamento non apra, come si augura l'autrice, ad un nuovo corso della filosofia, secondo quella direttrice dell'autoreferenza abbandonata nel Novecento,

Infatti, la riflessione sull'applicazione dell'a priori riflessivo conduce a risultati piuttosto estremi. Per prima cosa, come la stessa Thomas-Fogiel rimarca, viene a porsi un divario incolmabile tra il sapere (la dimensione del vero) e la conoscenza (la dimensione del valido). Una teoria scientifica x , che di per se stessa asserisce qualcosa di "valido fino a prova contraria" e "a partire da" (le componenti induttiva e deduttiva del metodo delle scienze naturali), non potrà mai dirsi *universalmente vera* se non è in grado di spiegare se stessa a se stessa. Ma in tal senso, Albert Einstein chioserebbe candidamente con la sua celebre considerazione per cui "l'eterno mistero del mondo è la sua comprensibilità".⁸

Più complicato è invece pronunciarsi sulle scienze formali. Tuttavia, teoremi come quelli dell'incompletezza di Kurt Gödel⁹ e quello, da essi implicato,

⁸ Nel senso che non ci sono rinvenibili fondamenti teoretici della conoscenza (che spieghino in che modo otteniamo dei risultati che creano l'accumulo di conoscenza); in breve, non *sappiamo* come conosciamo. Ecco il passo esplicativo: "In speaking here concerning 'comprehensibility,' the expression is used in its most modest sense. It implies: the production of some sort of order among sense impressions, this order being produced by the creation of general concepts, relations between these concepts, and by relations between the concepts and sense experience, these relations being determined in any possible manner. It is in this sense that the world of our sense experiences is comprehensible. The fact that it is comprehensible is a miracle. In my opinion, nothing can be said concerning the manner in which the concepts are to be made and connected, and how we are to coordinate them to the experiences. In guiding us in the creation of such an order of sense experiences, success in the result is alone the determining factor. All that is necessary is *the statement* of a set of rules, since without such rules the acquisition of knowledge in the desired sense would be impossible. One may compare these rules with the rules of a game in which, while the rules themselves are arbitrary, it is their rigidity alone which makes the game possible. However, the fixation will never be final. It will have validity only for a special field of application (i.e. there are no final categories in the sense of Kant)" (§ I. General Consideration concerning the Method of Science, *Physics and Reality*, 1936).

⁹ Il primo teorema dell'incompletezza dimostra che, *In ogni teoria matematica T sufficientemente espressiva da contenere l'aritmetica, esiste una formula φ tale che, se T è coerente, allora né φ né la sua negazione $\neg\varphi$ sono dimostrabili in T*. Lo si può semplificare dicendo che "tutte le assiomatizzazioni coerenti dell'aritmetica contengono proposizioni

dell'indefinibilità di Alfred Tarski – elaborati negli anni trenta del Novecento ma tutt'ora accreditati nel campo della meta-matematica – fanno emergere la difficoltà di dimostrare e definire il concetto semantico di verità in un sistema formale. Sulla scorta di Gödel, Tarski pubblica nel 1936 il *Teorema di indefinibilità* – a cui Gödel stesso del resto era già arrivato nel mentre dell'elaborazione dei suoi teoremi. Smentendo l'ipotesi leibniziana, hilbertiana e fregiana di un linguaggio universale in grado di formalizzare tutti i concetti matematici (ipotesi già squalificata pochi anni prima dai teoremi dell'incompletezza), Tarski prova che “*un sistema matematico sufficientemente espressivo e non contraddittorio non può esprimere la propria verità.*” (Odifreddi, 107).

Il matematico Piergiorgio Odifreddi precisa che si tratta di “una riformulazione positiva del paradosso del mentitore, ma di una tipologia diversa da quella di Gödel. Essa mostra non una differenza fra dimostrabilità e verità, ma un'impossibilità di parlare della verità di un linguaggio (matematico) all'interno del linguaggio stesso (107). In sintesi, possiamo dire che, una volta giunti ad un risultato *valido* (dimostrabile nelle scienze formali o comprovabile in quelle naturali), ossia *vero all'interno di quel sistema o quella teoria*, non pare possibile trarre da esso una conclusione universalmente vera – nel senso di fondante, capace cioè di definire e giustificare anche il sistema o la teoria a monte.¹⁰

indecidibil?” (Hofstadter 18). Il secondo teorema afferma che, *Sia T una teoria matematica sufficientemente espressiva da contenere l'aritmetica: se T è coerente, non è possibile provare la coerenza di T all'interno di T.* L'aritmetica, cioè, non è in grado di auto-fondarsi (di dimostrare la propria completezza attraverso i suoi stessi assiomi) perché, in base a quanto è stato dimostrato nel primo teorema, in ogni assiomatizzazione coerente dell'aritmetica è sempre possibile formulare una proposizione sintatticamente corretta, ossia vera nel sistema, che però non può essere dimostrata né come vera né come falsa. Non per caso, questa proposizione eccezionale (vera nel senso che rispetta formalmente la definizione fissata per l'inclusione nel sistema, ma indecidibile perché né refutabile né provabile) è sempre autoreferenziale e paradossale. Per esempio, la frase “questa frase non è dimostrabile”

¹⁰ Come osserverò nella conclusione di questa dissertazione, è però piuttosto significativo che il problema sollevato da Gödel non sia affatto ritenuto destabilizzante dalla maggior parte dei matematici (che infatti non si occupano dei fondamenti della disciplina); non solo perché la matematica odierna lavora con costruzioni infinitarie (mentre i teoremi dell'incompletezza si applicano ai soli sistemi finitari), ma anche perché la disciplina dà continua prova del suo funzionamento e della sua coerenza nell'uso pratico, nella sua capacità risolutiva rispetto a problemi che via via emergono. Detto altrimenti, qualora si dimostrasse formalmente (o semplicemente si capisca, come nel caso del linguaggio naturale) l'impossibilità dell'auto-fondazione, da ciò non consegue affatto l'incoerenza del codice; anzi, trarre una simile conclusione sarebbe contraddittorio, come vedremo a breve nella critica che muoverò a Derrida.

Ne consegue che l'apriori riflessivo è produttivo solamente nella sua capacità *destruens*, cioè nella funzione di controllo della non contraddizione tra il detto e il dire, tra il contenuto di una teoria e lo status della sua enunciazione. A dispetto di quanto sostenuto dalla Thomas-Fogiel, la funzione della filosofia fondata sull'a priori riflessivo si riduce a quella di una 'sentinella', il cui compito sta nell'arrestare le invasioni del dominio della verità da parte delle teorie provenienti dalle altre discipline. Questa filosofia non ha una *pars construens* dato che, semplicemente, non può avere contenuti propri: occuparsi del sapere in modo *construens* implicherebbe occuparsi della verità; ma la legge della non contraddizione performativa ne impedisce qualsiasi definizione che non sia l'identità con se stessa. Piuttosto, il rinvenimento dell'a priori riflessivo ci sarà utile per impostare il problema della speculazione sul linguaggio.

Per cominciare, chiediamoci perché, come l'autrice constata, le teorie che si pronunciano in termini universali sulla la verità e/o l'umanità sono soggette al pericolo dell'auto confutazione. La ragione che la Thomas-Fogiel individua è che entrambe queste tipologie di frasi sono autoreferenziali. Ma perché lo sono? Lo sono perché verità e umanità sono consustanziali al linguaggio; sono le due componenti intrinseche al linguaggio e per questo concettualmente irriducibili, ossia inosservabili per il pensiero dall'esterno, come oggetti. Non è possibile che una frase, una teoria o un'asserzione possano ricomprendere ed esaurire (esprimere in termini universali) il fondamento vuoto che è presupposto al dire. La verità non è un concetto ma la dimensione e la condizione dell'atto linguistico, mentre l'uomo è colui che inaugura e reitera questo atto. Se la Thomas-Fogiel a ragione sostiene che la filosofia è la disciplina del meta, della riflessione in sé, quando però essa fa come oggetto della propria investigazione i suoi stessi fondamenti, un nuovo ordine di problema viene appunto ad introdursi. La riflessione diviene infatti doppia: una riflessione sul riflettere. Se non vi è piena consapevolezza della particolarità di tale operazione, che vuole occuparsi dell'oggetto "linguaggio", ecco che i

risultati possono essere male interpretati, se si applica irriflessivamente l'apriori riflessivo. Infatti, sostengo che i risultati paradossali che emergono nel detto sono inevitabili, e non possono essere automaticamente considerati come sintomi dell'inconsistenza del ragionamento.

Esponiamo ora, piuttosto sommariamente, la sostanza del pensiero di Derrida – che verrà illustrato un po' più estesamente nel capitolo III. Il suo studio lo porta ad asserire che l'intero pensiero occidentale si è fondato su di un'ingannevole metafisica della presenza, che ha illuso l'uomo di poter cogliere la verità, accordando un privilegio all'oralità rispetto allo scritto. Questo sbilanciamento a favore dell'oralità ha occultato questo equivoco di fondo e perpetrato l'erroneo convincimento che la parola fosse semplicemente il veicolo, il corpo, l'espressione del pensiero, e lo scritto un'impoverita traduzione o rappresentazione dell'oralità. Derrida punta, perciò, a svelare l'inganno e a sovvertire la gerarchia tra scritto e orale. Non perché lo scritto sia custode della verità, ma semplicemente perché nella scrittura il pensiero metafisico mostra tutta la sua farraginosità. Ecco quindi il senso del gioco performativo della neologismo *différance*, (omofona di *différence*); la differenza tra i due termini si coglie significativamente solo nello scritto, mentre nella pronuncia essa non è minimamente ravvisabile (*Margins* 5). Nel discorso, sia esso orale o scritto, non si dà mai la verità, una qualche presenza originaria, ma al fondo del linguaggio sta l'archi-traccia, il puro movimento della significazione che interconnette una traccia (assenza di un significato pieno che non c'è mai stato) ad un'altra (*Della grammatologia*, 130-131).

La Thomas-Fogiel liquida Derrida con una certa noncuranza, ricorrendo, in fondo, all'obiezione mossa da Aristotele agli scettici: dire che si vuol tentare di superare la filosofia, sostenendo che essa si è rivelata inconsistente, è ancora fare filosofia. Eppure la questione sollevata dal padre della decostruzione appare più profonda e complessa di una classica posizione scettica. Derrida obietterebbe infatti di aver inteso rendere palese,

attraverso le sue pratiche di scrittura decostruttiva, l'unica verità, in sé indicibile: appunto l'agire nel linguaggio dell'archi-traccia, l'originaria mancanza di fondamento. Il filosofo francese, ripeto, si è spesso difeso dal tipo di critica che l'autrice gli muove, chiarendo di non aver affatto smesso di fare filosofia, ma solo di essersi impegnato ad esporne una sovrastruttura, i concetti assoluti di verità ed essere introdotti dalla metafisica. Così, la filosofia deve trasformarsi in una pratica liberata dall'illusoria pretesa teoretica.

In effetti, l'obiezione della Thomas-Fogiel – l'inconsistenza tra il dire il detto – in questo caso non sembra cogliere appieno la specificità di questa argomentazione, che è frutto di un percorso speculativo; quello del primo Derrida è un pensiero che, attraverso un rigoroso svolgersi, giunge a una paradossalità inerente all'essenza del linguaggio. Allora, o si isolano le eventuali falle nel procedere di un siffatto ragionamento, oppure il mantenere l'aprioristica impossibilità che un ragionamento possa condurre ad aporie (e quindi ad una contraddizione tra il detto conclusivo e il dire) rischia di trasformarsi in un puro dogma, indimostrato – e quindi contrario allo stesso principio autoriflessivo che professa.

Piuttosto, sostengo che l'errore di Derrida consista nella mancanza di meta-valutazione, di un'interpretazione retrospettiva: non si può dimenticare che è comunque entro il linguaggio che il filosofo è potuto giungere al ritrovamento paradossale dell'archi-traccia. Infatti, se Derrida è arrivato ad individuare l'instabilità del pensiero fonologico, lo ha fatto pur sempre attraverso (grazie a e all'interno di) questo stesso modo logo-centrico del pensiero. Ma se i presupposti per la decostruzione del pensiero metafisico sono emersi grazie ad un pensiero metafisico, ciò significa che Derrida non può squalificare il pensiero logo-centrico senza annullare insieme anche la sua scoperta.

È soffermandosi su questo momento del ragionamento che ritengo si possa sviluppare una lettura feconda del primo Derrida. Infatti, un pedissequo rispetto delle conclusioni del suo percorso speculativo (l'inconsistenza del pensiero logocentrico

emersa tramite un ragionamento), dovrebbe coerentemente portare il filosofo a tornare sui suoi passi; non per rigettare l'intera argomentazione come falsa in quanto risultante in un'*impasse* autoreferenziale (come vorrebbe la Thomas-Fogiel), ma per osservare meta-riflessivamente il percorso e il risultato.

Quest'operazione permette di constatare l'insuperabilità di una simile conclusione, che non consente ulteriori passi in avanti, perché essi risulterebbero contraddittori. L'auto-refutazione si compie quindi allorché Derrida, che pure sa bene che nemmeno la nozione di *différance* è in grado di superare davvero la metafisica, deduce dalle sue conclusioni non l'incomprensibilità del pensiero o il riconoscimento della sua natura misteriosa, ma l'inconsistenza del pensiero, re-introducendo immediatamente la nozione di verità di cui il filosofo vorrebbe ora sancire l'insostenibilità. Una simile contorsione, però, finisce per legittimare l'obiezione della Thomas-Fogiel, per cui la fuga dalla metafisica di tanta filosofia continentale sfocia in una fallacia logica, con il rischio di dare vita ad un fondamentalismo ancor più violento e dogmatico di quello che si voleva denunciare.

Ritornando invece al momento cruciale del pensiero di Derrida – precedente all'esiziale mossa in avanti ora descritta, possiamo concludere che ciò che nel detto è un vicolo cieco (la razionale analisi della razionalità sembra portare ad un risultato anti-razionale) è invece illuminante dal punto di vista meta-cognitivo rispetto al rapporto tra detto e dire. Infatti, è decisivo comprendere che c'è un 'io' che è giunto a questa constatazione, e lo ha fatto per via razionale. Invece di rigettare l'intero ragionamento, come fa la Thomas-Fogiel, o di darvi un irriflessivo, contraddittorio, pieno credito come fa Derrida, si può ragionare su di esso proprio in termini di meta-riflessione.

Il punto che intendo qui sollevare è che lo studio del linguaggio, producendo chiaramente una teoria su verità e umanità, non può mai superare la prova della legge dell'autoreferenza; non necessariamente perché la teoria sia errata, ma, a monte, in

ragione dell'incircoscivibilità del dimensione enunciazionale, in cui l'uomo dice la *verità del dire*. Così, il paradosso dell'autoreferenza (intesa come auto-fondazione, coerenza autoreferenziale) dà la più estrema prova di sé negli studi sul linguaggio – esso discendendo appunto dalla compresenza indissolubile di oggettivo (verità dimensionale) e soggettivo (l'atto umano) nel linguaggio.

Avviene infatti che, quando il presunto linguaggio in sé diviene oggetto di analisi, viene a scindersi il binomio uomo-linguaggio, con l'esclusione del primo termine dallo sguardo dell'indagine (un esempio di ciò è la schematizzazione semiotica). Si realizza dunque l'oscuramento della compresenza delle due componenti interdipendenti che costituiscono l'entità linguaggio-uomo: la componente oggettiva, inerte, del dire del linguaggio, e la componente soggettiva, l'atto umano, che genera l'esperienza linguistica. Osserviamo per esempio il passaggio dallo strutturalismo (filosofico) al post-strutturalismo. I due movimenti, o forse meglio momenti, possono essere interpretati come declinazioni della stessa reazione alla deriva soggettivistica degli anni Quaranta e Cinquanta francesi, segnati da esistenzialismo sartiano, fenomenologia merleau-pontiniana e spiritualismo marceliano (D'Agostini, 406).

Ciononostante, è importante rilevare l'elemento che differenzia i due movimenti. Se dallo studio strutturalista del linguaggio-oggetto scaturisce un linguaggio-soggetto assoluto, i post-strutturalisti rifiutano l'idea del linguaggio come sistema impersonale, ravvisando tra l'altro un'inaccettabile pretesa universalizzante al fondo di tale concezione. A questa 'metafisica' della struttura, i post-strutturalisti oppongono una versione dell'anti-umanesimo dagli accenti storicisti e relativisti, che ha tuttavia l'effetto – e questo ritengo sia l'indizio rilevante – di re-includere l'uomo nell'orizzonte dello studio del linguaggio; si pone la centralità del "soggetto in processo" o del "soggetto parlante" (Lacan), mentre l'espressione linguistica non va considerata nelle sue sole strutture interne ma compresa all'interno del suo specifico contesto sociale, culturale e storico.

Società, cultura, storia: l'umanità. Per quanto l'uomo venga tenuto in una posizione di dipendenza da strutture e relazioni e procedure che si sottraggono alle sue intenzioni e anzi ne determinano (il soggetto assoggettato di Foucault), è comunque palese l'esigenza di porlo almeno come uomo-oggetto.

Questo spostamento mi pare il riflesso di un sentore, per quanto vago e non elaborato, della contraddizione pragmatica dello strutturalismo, che inizia così ad affiorare e intravedersi. Infatti, la necessità post-strutturalista di mitigare la postura universalizzante, impersonale e a-storica, dello strutturalismo (fino quasi a rovesciarla in un irrazionalismo clamorosamente opposto ai presupposti scientifici dello strutturalismo¹¹) pare avere riconducibile all'avvertimento che ad elaborare questa teoria, prima a-umanistica e in seguito anti-umanistica, è pur sempre il soggetto-uomo. Un soggetto che, pur teorizzando (tanto nello strutturalismo che nel post-strutturalismo) la superiorità del linguaggio e poi l'arbitrarietà o la relatività della nostra pretesa di conoscenza, non ha mai ceduto lo scettro del potere veritativo, e ha surrettiziamente tentato di ingabbiare l'inafferrabilità dell'atto linguistico in una nuova, capziosa, definizione.¹²

Tali valutazioni suggeriscono che, a monte delle oscillazioni tra scetticismo e scientismo e tra letteratura e metafisica, rintracciate dalla Thomas-Fogiel, stia non solo e non essenzialmente un errore metodologico ma un'aporia originaria. Quest'ultima induce il pensiero che riflette sulla conoscenza, e in particolare sul linguaggio, all'errore di disgiungere il soggetto dell'enunciazione dal linguaggio. Entrambe le vie, una volta imboccate, palesano la loro insufficienza, riconducibile al preminenza assegnata ora al linguaggio ora al soggetto-uomo. In ragione della loro parzialità, essi si infrangono contro

¹¹ Come Eleazar Moiseevich Meletinsky lamenta in "La crisi dello strutturalismo", *Europa orientalis* 13 (1994): 2.

¹² Le tesi dell'inconoscibilità del linguaggio e della tipicità dell'oscillazione tra umanesimo e anti-umanesimo negli approcci allo studio del linguaggio sono il cuore del volume *Language Alone. The Critical Fetish of Modernity* (2003) di Geoffrey Galt Harpham.

l'impenetrabilità del linguaggio-uomo – la dimensione-atto inverte e impermeabile a qualsiasi formulazione semantica di verità.¹³ Ogni operazione di investigazione del fondamento linguistico è destinata perciò al fallimento, per via dell'inesistenza di un metalinguaggio che possa eliminare l'autoreferenzialità connaturata a tale operazione ed eludere il paradosso che la neutralizza.

- *Parte seconda*

2A) *“L'arte è una menzogna che ci avvicina alla verità”*¹⁴

¹³ Nel detto l'unica frase possibile non contraddittoria sulla verità suonerebbe così: “la verità è”, dove è funge da predicato verbale (nel significato di “esistere, stare”, ma senza alcun possibile predicato nominale che non dia luogo ad una tautologia – “la verità è vera”). Soprattutto, il verbo essere non è mai il predicato di identità e di esistenza, che quindi unisce due sintagmi entrambi referenziali. A questo proposito, il linguista Andrea Moro (*Breve storia del verbo essere*, 2009 e *Parlo quindi Viaggio al centro della frase*, 2012) sostiene appunto che il verbo essere, fulcro e pietra dello scandalo del pensiero occidentale, non sarebbe ciò che esprime l'identità, ma un verbo la cui unicità sta piuttosto nella sua debolezza, nella sua elasticità. Contro Russell e Frege e combinando aspetti della grammatica generativa di Chomsky con i risultati degli studi neuroscientifici sul cervello di Damasio e altri, Moro avanza la “teoria unificata delle frasi copolari”; nelle frasi in cui il verbo essere si trovi tra due sintagmi nominali, uno dei due (o quello precedente o quello successivo) è sempre il soggetto della frase mentre l'altro è referenziale. Allora, conclude Moro, il verbo essere è un verbo vuoto; esso mostra il tempo dell'uomo (proprio come sostenuto da Aristotele e Heidegger), cioè esprime i riferimenti nel linguaggio al nostro modo di vedere il mondo. Tali riferimenti sono però “imbrigliati nell'architettura della grammatica in modo sistematico secondo le ‘venature’ della nostra struttura biologica. Il tempo della grammatica non è il semplice riflesso del tempo fisico, ma costituisce una struttura interpretativa specifica”. Recensendo il libro, Francesco Tomatis puntualizza però che “Se grammaticalmente l'essere è un vuoto, un nulla, tuttavia capace di esprimere il tempo nella frase, come già ben colse Aristotele, riconoscerne l'insostanzialità ne accresce il valore, evitando di attribuire ad esso funzioni rigidamente fissate dalla linguistica o dalla filosofia. [...] Persino riconoscendo che «la grammatica è un 'cristallo' prodotto di leggi naturali», non è possibile comprenderne l'uso e la significazione attraverso tali sole leggi di natura: sempre e soltanto tracce, labili o marcate, protese verso una realtà trascendente ogni categorizzazione linguistico-trascendentale” (*Dio si nasconde nelle parole? Non del tutto*, Avvenire, 28 luglio 2010). In effetti, in *Parlo quindi sono* (2012), Moro stesso precisa che questo non avvalga l'idea innatista per cui il cervello ha in sé tutte le strutture del linguaggio, ma che anzi “la struttura del linguaggio non sottostà alle leggi biologiche che hanno generato la struttura neurobiologica che la esprime: il cervello” (p. 86). Come osserva Alessandro Pizzo, “Moro esprim[e], con l'ausilio della proposta chomskyana, il paradosso della linguistica: ciascun linguaggio, per poter avere luogo, deve presupporre sé stesso (l'insieme delle strutture costituenti le variabili, le costanti e le possibili combinazioni tra le prime e le seconde), senza aver alcuna prova convincente di ciò. [...]. In questo modo, però, viene ribadito lo *scandalo* del linguaggio umano: «costruito sulla carne e matematico nelle regole» (p. 50). La strana sintesi tra variabilità soggettiva e determinismo matematico generale costituisce uno dei problemi più ardui per la linguistica nel suo secolare studio del *linguaggio*. In ogni caso, però, dobbiamo riconoscere che siamo in grado esclusivamente di «descrivere la struttura e i limiti» (p. 50) senza poter accedere direttamente alla natura dello stesso. La curvatura trascendentale, ben nota in filosofia contemporanea, fa capolino, in un certo qual modo, anche in linguistica, delimitando rigorosamente i confini della ricerca stessa: progressivo avvicinamento alle strutture del linguaggio ma assoluta impossibilità di penetrarne la natura (in sé). La linguistica, cioè, deve limitarsi a descriverne le strutture e le funzioni, nient'altro”. (Recensione di Andrea Moro, *Parlo dunque sono. Diciassette istantanee sul linguaggio* APhEx.it. Portale italiano di filosofia analitica, Gennaio 2013). Quindi, mi pare di poter asserire che gli studi di Moro e le conclusioni tratte siano compatibili con la mia tesi per cui l'essere-verità è la dimensione vuota e ospitante di ogni enunciato, e che ogni definizione della verità semantica è impossibile perché essa risiede nell'atto enunciativo dell'uomo-linguaggio.

¹⁴ La citazione è tratta da un saggio di Pablo Picasso. “What one does is what counts and not what one had the intention of doing. We all know that Art is not truth. Art is a lie that makes us realize truth, at least

Riassumendo, il punto critico è che lo scientismo e il relativismo sono espressioni della stessa presunzione, consapevole o meno: il voler ridurre l'essenza del pensiero ad un pensato, di chiudere la verità del dire in un detto. Questo sforzo è sempre vano, perché qualsiasi definizione del vero esclude innanzitutto se stessa, mancando sempre l'atto del dire che innerva e inverte l'enunciato. Ma questo non legittima affatto la deriva scettica, la cui indifferenza, disincantata e neutrale, ne dissimula l'intransigenza. In questo senso, non è difficile capire perché la posa relativista abbia così fecondamente attecchito, fino a divenire un riflesso condizionato del buon senso comune: (fintamente) anti-ideologica nel detto ma necessariamente ideologica nel dire (che è sempre assoluto), essa va predicando un'impossibile sospensione del giudizio critico e assume le mansuete sembianze di un pensiero debole, tollerante e remissivo. L'assuefazione al nuovo dogma anti-dogmatico ha fatto sì che perfino slogan banalmente 'autofagici' (contraddittori in termini) come "vietato vietare" o "non c'è un'unica verità" abbiano acquisito una forza inarrestabile, per via di quel loro accento anarchico e autarchico, libertario e liberatorio.

Sostengo che il tutto scaturisca appunto dall'ineffabilità della verità, che, come affermato in precedenza, è indicibile dire, dimensione incircoscivibile. Così, non c'è alcun concetto possibile della verità, né come negazione (relativismo o scetticismo) né come affermazione de-limitante (scientismo).¹⁵ Su questa che è la mia argomentazione centrale ritorneremo nella conclusione della dissertazione.

Ma qual è il ruolo dell'arte in tutto ciò? Può essa porsi questo problema? E se sì, quali risultati produce? La mia risposta è che l'arte metareferenziale – cioè l'arte che osserva criticamente il proprio *medium* (e i suoi codici linguistici) – può esporre alla nostra osservazione l'origine e l'essenza del paradosso che l'auto-riflessione del pensiero (logico) genera. Grazie all'ostensione performativa della doppia dimensione di ogni espressione

the truth that is given us to understand. The artist must know the manner whereby to convince others of the truthfulness of his lies". *Picasso speaks*, The Arts, New York, May 1923, 315-26..

¹⁵ A ben vedere, infatti, anche questi miei tentativi sono vani, in quanto concettualizzazioni. Ma a fronte di ciò, chi intende..

(che sta all'origine delle aporie tipiche del processo autoreferenziale e auto-investigativo del pensiero), la meta-arte isola in una meta-dimensione il dire, che ospita e attualizza ogni detto, e lo offre al nostro sguardo. Detto altrimenti, l'opera d'arte che ragiona sulle strutture del proprio *medium* (autoreferenza o metareferenza nella diegesi o nella finzione) simultaneamente e automaticamente attiva quelle stesse strutture (performatività), cosicché il fruitore può valutare la relazione tra la riflessione autoreferenziale sulle strutture nella finzione (prospettiva interna) e l'effettivo funzionamento di esse (prospettiva esterna).

C'è di più. L'arte può essere illuminante nella sua potenzialità di testimoniare la decisività dell'uomo in ogni atto linguistico, cioè l'indiscernibilità tra atto del soggetto e fatto linguistico. Innanzitutto, l'opera d'arte è creata dall'uomo ma non è esaurita dalla serie di atti compiuti dall'uomo. Ciò significa che l'arte in generale mostra in modo inequivocabile all'uomo la sua stessa capacità di creare qualche cosa che lo eccede due volte: eccede il suo sapere precedente alla creazione (evidenza che ha originato la barthesiana morte dell'autore) ed eccede la spiegazione che l'uomo riesce a darsi a posteriori. Questa è del resto l'esperienza che accompagna ogni operazione davvero creativa; e la fonte di questo tipo di creatività è l'essere animale linguistico del soggetto-uomo.

2B) La meta-arte nel Novecento italiano: l'ostensione performativa del dire

Fatta questa premessa, va ora precisata la particolare potenzialità della meta-arte. Essa, affermando in prima persona il suo essere un prodotto finzionale dell'attività estetico-creativa dell'uomo, si pone come un soggetto. Il che dà alla meta-arte la possibilità di mimare il tentativo auto-fondazionale del pensiero linguistico. Alcune opere metareferenziali del novecento italiano hanno realizzato questa potenzialità, finendo per performare a loro modo un identico paradosso: lo stallo aporetico a cui sembra condannata l'auto-investigazione del pensiero che ricerca i propri fondamenti. Attraverso

L'analisi delle fonti primarie che ho scelto, intendo mostrare che la meta-arte è illuminante poiché è mimetica non della realtà (come l'arte rappresentativa) ma del meccanismo che struttura l'operare del pensiero linguistico nonché i suoi paradossi, scatenati dallo sguardo introflesso auto-fondativo. Non più, insomma, la rappresentazione della realtà o del nostro conoscere un oggetto, ma l'ostensione della indissolubilità dell'uomo dal linguaggio e del linguaggio dall'uomo. Il dire è dell'uomo (da parte dell'uomo non di sua proprietà) e il dire umano afferma, pone la verità che lo inaugura e forma.

Il criterio in base al quale ho scelto i testi primari della mia dissertazione ha risposto dunque alla necessità di individuare quelli in cui fosse particolarmente marcato il *focus* sui suoi modi e sui limiti del *medium* specifico dell'opera. Nella sinergia di metareferenza e performatività consiste allora il filo rosso che lega queste opere. Al netto delle evidenti differenze di contesto storico-culturale e di poetiche autoriali, queste opere espongono la medesima impossibilità dell'operazione auto-fondativa e insieme la significanza di tale fallimento: la nostra sorprendente capacità di cogliere l'in-intellegibilità essenziale del linguaggio in sé.

Vediamo ora quale sia il dispositivo che, seppur con modalità diverse, si innescherà in ognuna delle fonti primarie, e come questo dispositivo consenta al fruitore di avvantaggiarsi di un guadagno cognitivo rispetto al problema della riflessione autoreferenziale.

“Io sono una finzione, io non sono vera” – dice l'opera meta-artistica che denuncia il proprio status. È necessario marcare subito la differenza che esiste tra questo virgolettato e l'affermazione “questa frase è non è vera”, ossia una delle riformulazioni del paradosso di Ebulide (meglio noto come il paradosso del mentitore). Confrontiamo le due frasi: la prima, che descrive l'auto-denuncia metareferenziale di un'opera d'arte (“io sono una finzione, io non sono vera”) è differente da “questa frase non è vera” per una serie di ragioni. Intanto per il passaggio, che sarà rivelatore, dalla terza alla prima persona

singolare; poi perché in una frase come “io sono una finzione” la doppia dimensione dire-detto (pensare-pensato) del linguaggio umano ci è resa immediatamente evidente, intuibile: a parlare è un soggetto, che è tuttavia de-umanizzato e così totalmente oggettivabile, senza autoreferenza.

Nella fruizione di una siffatta opera, possiamo quindi constatare la simultaneità tra il fatto linguistico e la sua enunciazione, senza tuttavia esserne al contempo i protagonisti (il soggetto parlante non è l'uomo). A prescindere dal *medium* artistico adoperato, un'opera siffatta, ponendosi come soggetto dell'enunciazione (io dico:) e insieme soggetto (“io sono...”) e oggetto (... una finzione”) dell'enunciato, oggettiva (rende osservabile al fruitore da una prospettiva distaccata, non auto-riflessiva) non solo il generale rapporto tra dire e il detto, ma il rapporto tra il dire e un particolarissimo detto, che ci fa entrare in un disturbante *loop*. Il nostro presupposto nell'accostarci all'arte è che essa, in quanto finzione, non è credibile (da qui la necessità della sospensione dell'incredulità).

Ma se un'opera ammette di essere finzione, come dobbiamo considerarla? Se è il luogo del *finto* (che in questo contesto è sinonimico di *falso*) e ciò che dice non è credibile, allora non è credibile neanche questa sua auto-denuncia, cioè non è vero che è una finzione; il che ovviamente è insostenibile perché contraddice il nostro punto di partenza (il postulato dell'arte come finzione). Quindi questa meta-arte rientra nel dominio del vero? No, non possiamo dire nemmeno questo, perché allora dovremmo dare credito alla sua denuncia, che ci assicura al contrario di non esser altro che una finzione, dunque fonte inaffidabile.

Sembra la classica *impasse* aporetica. Eppure, ecco finalmente affiorare il potere ostensivo della meta-arte, la nostra prospettiva privilegiata ci permette di afferrare dall'esterno i termini del problema letteralmente *in atto*. Infatti, perché l'operazione metareferenziale ci ha messo in difficoltà? Perché, lo abbiamo già detto, va a minare la

sospensione dell'incredulità – ovvero il nostro atteggiamento nei confronti dell'opera estetica. A ben guardare, è questa nostra predisposizione che innesca il *loop*; quel che consideriamo una verità incontrovertibile (l'arte è una finzione) ci appare d'un tratto un enigma irrisolvibile se a dirlo non siamo più noi ma l'opera d'arte. Ciò avviene perché, nell'assumere a priori che l'istanza enunciativa non è credibile, identifichiamo il 'chi che dice' con un soggetto falsificante. Diventa lampante che la verità della frase (la verità del detto) è indissolubilmente legata al 'chi' che in prima persona dice. In più, risulta anche evidente, in un gioco di specularità, la trappola che nel caso l'autoreferenziale cela: infatti l'arte non può dimostrare a se stessa nulla di vero su di sé: anche se dice di essere una finzione (la verità di se stessa), il suo stesso dire (in sé falso, perché è un *il falso dice*: "...") inficia a monte il suo tentativo. Invece, noi possiamo tranquillamente dire che l'arte è finzione: la frase ora non ha nulla di autoreferenziale e siamo nella dimensione invero del dire umano.

Con questa consapevolezza in mente, si capisce che nel passaggio da "io sono una finzione/io non sono vera" all'espressione formalizzata "questa frase non è vera" viene operato un doppio occultamento dell'oggetto parlante (*l'io dico*): l'autoreferenzialità è ottenuta tramite la terza persona singolare (quindi con la conseguente eliminazione nel detto dell'*io*, che rimandava al soggetto parlante), mentre l'atto linguistico è oggettivato in un fatto linguistico (il soggetto impersonale, "questa frase", genera un'autoreferenziale che sembra ingannevolmente del tutto interna al detto, perché è appunto eliminato ogni riferimento all'atto *umano*).

La dinamica ora esposta sarà rintracciabile in ciascuna delle tre fonti primarie, e costituisce perciò il filo rosso che le lega. Veniamo allora alla succinta presentazione di queste opere e alla struttura della dissertazione.

Il Capitolo I sarà dedicato alla commedia meta-teatrale *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921-25) di Luigi Pirandello. Come vedremo, la forza di questo metateatro sta nella sua

capacità di trasformare, tramite la messinscena, il significato del testo drammatico. Infatti, l'attualizzazione spazio-temporale del copione attiva un'autoreferenzialità performativa dagli effetti destabilizzanti. Capita infatti che gli attori pronuncino delle battute per cui il piano finzionale-simulatorio della rappresentazione (equivalente al detto) viene denunciato come tale nel mentre della rappresentazione. Tralascio ora di spiegare come questo risultato sia l'opposto delle intenzioni esplicite di Pirandello. Ciò che importa rimarcare adesso è che lo spettatore realizza, in virtù della performatività ostensiva del metateatro, che questa situazione è un paradosso paralizzante solo dal punto di vista della finzione simulata (il detto), perché in realtà essa è una contraddizione pragmatica, derivante dal disaccordo tra il *chi* dice (l'attore, colui che finge il vero) e l'autoreferenziale *ciò* che egli dice (quello "sto fingendo" che è pretesa di esprimere il vero, opzione invece preclusa al dire dell'attore).

Nel Capitolo II, prenderò in esame il romanzo *Menzogna e sortilegio* (1948) di Elsa Morante. L'indagine autoreferenziale non è l'esplicito oggetto dell'opera, come era nella commedia metateatrale di Pirandello. Comunque, quando dopo poche pagine l'io narrante Elisa si rivolge al lettore per confidargli il suo essere una bugiarda, il romanzo acquista innanzitutto la sua meta-narratività. Nel corso del racconto, la protagonista avvertirà la drammatica impossibilità di uscire da questo vicolo cieco del pensiero ipertrofico dell'autoreferenza, a cui la bugia compulsiva la costringe. L'effetto è che il testo non solo incorpora il cosiddetto 'paradosso del mentitore', ma ne porta alla luce *l'aspetto soggettivo*: "io ti mento", dice la protagonista. Questa esplicitazione del soggetto ha anche la particolarità di essere esplicitazione di un soggetto che ci interpella. Il dettaglio porterà la nostra attenzione a focalizzarsi sull'atto del dire, e a ragionare, grazie al romanzo, al di là del romanzo. Secondo una traiettoria del tutto assimilabile a quella seguita per risolvere l'enigma della commedia pirandelliana, comprenderemo che il paradosso del mentitore è tale solo nel detto: il 'chi' che *ci* parla è qualcuno di cui

diffidare, qualcuno il cui atto linguistico è segnato da una distonia tra il presupposto invero del dire e ciò che viene enunciato nel detto.¹⁶

Il film televisivo *Amleto* (1974) di Carmelo Bene è l'ultima delle fonti primarie. Me ne occuperò nel Capitolo III. Diversamente dai precedenti autori, Bene possiede una piena consapevolezza della propria operazione e degli effetti che essa causerà. La differenza è motivata in parte dal periodo storico: il postmoderno è contraddistinto da stilemi teorici sono molto marcati, che richiedono all'artista una lucidità intellettuale estrema, quasi maniacale, rispetto alle sue pratiche estetiche. A questo si aggiunge la particolare predisposizione di Bene alla riflessione filosofica, nonché un'effettiva conoscenza delle istanze del pensiero continentale. Se è difficile stabilire quanto le operazioni attuate nelle opere di Pirandello (l'auto-confutazione dell'auto-denuncia dell'arte) e della Morante (l'ostensione della contraddizione performativa del mentitore) siano un frutto di una piena consapevolezza, riguardo a Bene questo dubbio scema. L'attore e regista ha instancabilmente espresso la propria poetica e la propria strategia creativa in termini quanto mai limpidi. Conscio dell'indisgiungibilità di uomo e linguaggio, Bene adotta la "prassi della sprogettazione", che può definirsi come una pratica di svuotamento dell'umano (ossia un'inibizione del saper*si* dell'uomo) e di superamento del linguaggio (ossia uno 'scavalco a ritroso' del logocentrismo). Ciò può avvenire, secondo Bene, tramite la destrutturazione e la contaminazione di un'opera d'arte già formata (già *detta*); su di essa va attuato un procedimento di autoreferenziale sabotaggio, dall'interno, dei vari codici linguistici coinvolti. Non si tratta quindi di un'impossibile eliminazione dell'uomo-linguaggio quanto piuttosto di riportarsi nelle condizioni primigenie di colui che non *si sa*, che non silenzia in un significato (un detto) il suono della voce attoriale e anzi avverte in essa il puro significare del Dire originario.

¹⁶ Si sarà notato che abbiamo immediatamente avuto un esempio 'plastico' di quanto concluso nella pagina precedente: "l'arte non può dimostrare a se stessa nulla di vero su di sé". Ciononostante, le dichiarazioni autoreferenziali dell'arte soggettivantesi ci aiutano ad intuire il rapporto ineludibile tra il detto e il dire. Nello specchio dell'*arte allo specchio*, nello specchio della meta-arte, l'uomo si conosce.

Nella Conclusione, infine, una volta riassunti i risultati della mia analisi sulle opere, ritornerò sulla questione della (meta)matematica, solo accennata in questo capitolo. Metterò a confronto i miei ritrovamenti *con* le implicazioni dei teoremi dell'incompletezza rispetto ai limiti della mente. Da ultimo, a partire da una considerazione sulla rilevanza delle scoperte della mia tesi (soprattutto in rapporto alle scienze), illustrerò quale futuro per gli studi umanistici sia, a mio modo di vedere, auspicabile.

CAPITOLO I.

LO SCACCO AL RELATIVISMO: AUTO-CONFUTAZIONE PERFORMATIVA E *MISE EN RÉALITÉ* IN *SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE*

- *Premessa*

Parto da una constatazione preliminare. Nonostante un marcato e dichiarato interesse per la riflessione filosofica, Pirandello è una figura ai margini del dibattito teorico che domina il suo tempo. Inoltre, mentre la storia del teatro europeo vive una stagione di vibranti sperimentazioni tecniche e vede l'affermarsi della figura del regista, in Italia nulla di tutto questo accade. Ne è un esempio il fatto che resistono ancora le due figure ben distinte del drammaturgo e del direttore di scena. Addirittura, Pirandello non fa mistero di ritenere la rappresentazione teatrale un impoverimento inestimabile del valore artistico del copione. Così, il drammaturgo incorporerà questa sua posizione nella prima commedia della trilogia.

Tuttavia, la mia impressione è che proprio questi limiti di fondo – una superba sopravvalutazione del proprio spessore intellettuale e la sottovalutazione (parzialmente corretta negli anni) del *medium* teatrale – finiscano paradossalmente per rendere le tre commedie metateatrali, e *Sei personaggi in cerca d'autore* in particolare, feconde e significative. Così, la debolezza del Pirandello intellettuale – che rielabora in modo eclettico le istanze di correnti filosofiche diacronicamente distanti e teoreticamente incompatibili – lascia decisiva libertà di azione al genio creativo del drammaturgo. Queste condizioni favoriscono l'ideazione di opere che eccedono le intenzioni e le concezioni dell'autore e arrivano persino a contraddirle. La mia analisi punta infatti ad evidenziare quanto, in virtù di quella mancanza di premeditazione filosofica che Gaspare Giudice segnala (nel capitolo sesto di *Luigi Pirandello*), la prima commedia della trilogia sprigiona un potere significante che la proietta non solo oltre i presupposti teorici dell'autore ma anche al di là del determinato contesto storico-culturale.

Dal punto di vista tecnico, il metateatro di Pirandello presenta aspetti indubbiamente originali, come è ben noto (si pensi anche solo allo sfruttamento dello spazio non propriamente scenico). Ciononostante, queste pur interessanti soluzioni formali non hanno un valore assoluto. Per la verità, vista la rapida evoluzione delle forme teatrali che caratterizza l'epoca, le innovazioni pirandelliane non sono così avanguardistiche nemmeno relativamente al periodo cui l'autore appartiene. Basti pensare alla rivoluzione operata dal teatro epico del coevo Bertolt Brecht, nel paragone con il quale, tuttavia, il metateatro del drammaturgo agrigentino mostra di avere altre carte da giocare – come osserverò in coda al capitolo.

Nel presente capitolo, mi misurerò con la prima meta-commedia, a partire dall'interpretazione elaborata dallo storico della filosofia Enrico Cerasi. Questi rilegge il conflitto di *SP* nei termini parmenidei e severiniani di essere e divenire (nulla). La mia scelta è motivata dalle seguenti ragioni. Intanto, considero le categorie adottate da Cerasi più incisive di quelle adoperate da Pirandello, cioè quelle di forma e vita – vetuste e filosoficamente più che superate. In secondo luogo, ed è questa la ragione decisiva, il confronto con l'argomentazione di Cerasi mi darà modo di evidenziare come un'indagine basata su questo tipo di rigide categorie (si) precluda la possibilità di investigare il punto centrale sollevato dalla commedia: il rapporto tra il dire e il detto. Non credo sia un caso che Cerasi, come si vedrà, non tenga nella minima considerazione il fatto che i testi in questione sono copioni teatrali e non semplicemente opere letterarie. Viene così totalmente espunta la componente performativa della messinscena, su cui si gioca invece il senso più profondo della trilogia.

- Il contesto teorico del pensiero di Pirandello

In ragione di quanto appena osservato, si capisce perché sia difficile connettere la poetica di Pirandello con il dibattito teorico del suo tempo, al quale il drammaturgo sembra appunto un poco estraneo. Ancora Giudice osserva che i “pezzi di teoria filosofica,

captati dal clima culturale contemporaneo” non conducano il drammaturgo ad una teoria organica e in vero dialogo con le istanze del pensiero filosofico coevo.

L'effetto è che, se da un lato Pirandello eredita da queste teorie alcune coordinate teoretiche entro cui sviluppare il suo pensiero, dall'altro, però, l'uso eclettico di categorie filosofiche che egli non padroneggia appieno dà origine ad una poetica confusa, che a quelle teorie non aderisce per davvero. Per esempio, Pirandello raccoglie, attraverso la mediazione di Adriano Tilgher, le teorie sul rapporto tra la forma artistica e la vita, elaborate dal sociologo e filosofo Georg Simmel (1918) e dal critico letterario György Lukács (1911). Pirandello, tuttavia, ne inverte la polarità valoriale: l'arte umoristica, diversamente da quella ordinaria, assume la capacità di trasfigurare il reale e porre un argine alla transitorietà della vita. Quest'ultima è intesa non più come forza vitale positiva ma come potenza distruttrice che divora le forme che l'uomo crea nella vana speranza di resistere alla violenza irresistibile della vita.

Il problema è anche più complesso se si tiene a mente l'influenza esercitata su Pirandello da Tilgher, a sua volta sostenitore di una posizione filosofica incerta, a metà strada tra *Lebensphilosophie* e idealismo hegeliano. La difficoltà del rapporto tra i due nasce dal fatto che il commediografo sente come forzata l'esegesi delle sue opere elaborata dal filosofo, che pure condiziona la terminologia e il pensiero pirandelliani. Fin dall'inizio, infatti, Tilgher sembra distorcere secondo la sua ottica tanto l'*opus* quanto le intenzioni autoriali. La cosa si può evincere da alcune reazioni di Pirandello. Già nel maggio del '21, Tilgher, nella sua seconda recensione di *Sei Personaggi in cerca d'autore*, rimprovera a Pirandello di aver finito per mettere in scena “una stroncatura del teatro (e dell'arte in generale), intesa a dimostrar[ne] l'inferiorità irrimediabile di fronte alla vita vissuta” (*Pirandello allegorico*, 9). Significativamente, questo è il contrario di quanto Pirandello intende, come capiamo dalla reazione che sto per riportare. Ancora, nella prima recensione del '21, Tilgher rileva il mancato superamento della differenza ontologica nel

corso di SP, in cui la distanza tra i sei e i loro doppi di carne non si colma. In questa stessa direzione va anche la critica mossa alla figura del capocomico, che sarebbe mal costruito drammaticamente e che inspiegabilmente non adempirebbe al suo compito di ‘sintetizzatore’. Così Tilgher: “la figura del Direttore è ambigua: da una parte dovrebbe rendere scenicamente l’autore, il *sintetizzatore* dall’altra parte è veramente il capocomico, l’autore improvvisato, senza vera esperienza e senza vera profondità d’arte. Da questa ambiguità nasce una confusione che si spande su tutta la commedia e la annebbia tutta” (10). Pirandello risponde prontamente in una lettera dell’agosto del ‘21: “Ho la speranza che, riassistendo alla rappresentazione, e rileggendo adesso il lavoro, Le sia apparso chiaro che il Capo-comico non rappresenta lo spirito coordinatore, e che appunto in questo consiste la vera tragedia dei personaggi. [...] La tragedia, dunque, della vita infusa ma non espressa ancora, non ancora ‘costruita’, che vorrebbe vivere e non può, poiché [ciò] le fu negato da chi forse sente *la vanità di ogni espressione*” (12).

Tilgher, insomma, non coglie (o non vuole cogliere) che Pirandello è condizionato da un’impostazione in distonia con il suo tempo. Un’impostazione che dunque impedisce a Pirandello di superare l’opposizione dualistica che caratterizza SP. È fuor di dubbio che Tilgher sistematizzi il pensiero di Pirandello (comunque sempre dopo opere che pongono già abbastanza chiaramente la dicotomia in questione - come *Il giuoco delle parti* e appunto la prima versione di SP) attraverso le categorie di forma e vita. Questo però significa che Tilgher è un esegeta che Pirandello per primo, seppur lusingato da una simile nobilitazione filosofica della sua produzione, sente distante. Per questa ragione, pensare oggi le opere pirandelliane richiede l’esplorazione di nuove vie, che sappiano smarcarsi da quelle sovra-imposte categorie che a lungo hanno impoverito il metateatro del commediografo.

- *Presentazione dell'opera*

Come è noto, il cuore del metateatro pirandelliano consiste nell'espone il paradosso del teatro (inerente innanzitutto al rapporto idiosincratico tra copione e messinscena) sulla scena stessa. Inoltre, la critica non ha mancato di sottolineare come la cosiddetta "trilogia del teatro nel teatro" – una definizione per la verità fuorviante, come vedremo – sollevi anche delle questioni prettamente filosofiche (gnoseologiche e ontologiche), che attraversano del resto l'intera produzione artistica di Pirandello. Nelle intenzioni del drammaturgo, il paradosso del teatro serve ad illuminare un altro paradosso, quello dell'esistenza umana, sempre contesa tra due fuochi: l'uno generato dall'innato desiderio di conoscenza di noi stessi e del mondo (che Cerasi collega alla greca *episteme*); l'altro consistente nell'irriducibile molteplicità caotica del flusso vitale (il divenire, traduce sempre Cerasi) a qualsiasi sistema conoscitivo che voglia de-finirla.

In generale, l'*opus* pirandelliano (letterario e teatrale) gioca di continuo su questa pretesa di conoscenza e insieme sull'evidenza della sua totale illusorietà. Questo però non vuol dire, come sostiene Luperini, che "la coscienza umoristica vuole riprendere e quasi mimare la mobilità e l'imprevedibilità della vita, assumerne la prospettiva fluida e contraddittoria e così scavalcare l'irrigidimento delle forme" (*Introduzione a Pirandello*, 50). Al contrario, le opere umoristiche (cioè riflessioni analitiche che scompongono ogni forma nel suo contrario, esponendo di essa l'intrinseca inconsistenza) vogliono tenere ferma almeno quest'unica, ultima verità: non esiste il *sostrato* immutabile della sostanza aristotelica, non c'è ordine che possa opporsi al caos, né forma che sappia resistere al costante 'divenire nulla' che il fluire della vita comporta. Similmente, il sé, che vuole rappresentarsi come unitario e identitario, rivela alla fine il suo esser costitutivamente diviso, multiplo. O, con le parole di Pirandello:

Con l'umorismo, e quindi con la riflessione, si entra più profondamente nella realtà: Non che all'umorista però piaccia la realtà! Basterebbe questo soltanto, che per poco gli piacesse, perché, esercitandosi la riflessione su questo piacere, glielo

guastasse. Questa riflessione si insinua acuta e sottile da per tutto e tutto scompone: ogni immagine del sentimento, ogni finzione ideale, ogni apparenza della realtà, ogni illusione. ... Tutti i fenomeni, o sono illusorii, o la ragione di essi ci sfugge, inesplicabile. Manca affatto alla nostra conoscenza del mondo e di noi stessi quel valore obiettivo che comunemente presumiamo di attribuirle. È una costruzione illusoria continua. (L'umorismo, 149)

La produzione teatrale testimonia allora questa dolorosa evidenza, che per l'autore segna il vivere umano. Tuttavia, dice Cerasi, con la trilogia Pirandello tenta un'operazione più estrema: creare delle opere che, proprio attraverso l'esposizione del dominio del caos, riescano a dar vita ad una dimensione immune al suo potere distruttivo.

Una precisazione è ora opportuna. Dal punto di vista tecnico, il metateatro pirandelliano è senz'altro un'operazione metareferenziale, che mette a nudo la struttura e i meccanismi specifici del *medium*. Una tipica operazione di stampo modernista, e sotto alcuni aspetti antesignana del post-modernismo. Eppure, ciò è solo parzialmente vero. Pirandello non è, lo abbiamo detto, del tutto in sintonia con il suo tempo. Da un lato, artisti, scrittori e drammaturghi del Novecento (coevi a Pirandello e successivi) si cimentano in esperimenti estetici in cui la riflessione sui modi delle arti conduce alla progressiva emarginazione e poi all'espulsione del referente reale, cosicché l'attenzione viene posta sul solo significante. Un'arte la cui autoreferenza diventerà rivendicazione di totale autonomia e autosufficienza (cifra, questa, dell'era post-moderna). D'altro canto, è evidente che Pirandello produce opere teatrali certamente caratterizzate da forti accenti anti-realisti e anti-positivisti, ma il tutto pare finalizzato ad accentuare la tangenza dell'arte con il reale, e la capacità della prima di afferrare l'essenza del secondo.

Con il suo metateatro Pirandello percorre una strada concettualmente diversa se non opposta rispetto a quella imboccata, per esempio, dal coevo Magritte di *La Trahison des images* (1928-29). Nel celeberrimo quadro, Magritte denuncia l'assenza di una corrispondenza necessaria 1) tra i linguaggi coinvolti (il figurativo e il verbale), e poi 2) tra queste espressioni linguistiche e il loro supposto referente. La figura nel quadro non è

una pipa: è la nostra mente ad associarla per forma e colore all'oggetto reale, secondo un criterio di verosimiglianza. Come Foucault osserva in *Ceci n'est pas une pipe* (1968), la frase che le parole disegnate formano – e che noi arbitrariamente intendiamo riferita alla figura – apre invece ad una varietà di interpretazioni; esse sono generate dalla plurivoca possibilità di referenza del pronome dimostrativo 'questo' e dalla presenza della parola 'pipa' (di per sé non legata da alcuna necessaria corrispondenza né con il disegno né tantomeno con l'oggetto reale).

L'opera ragiona criticamente sul rapporto tra *medium* artistico e realtà sensibile, e rigetta il dogma gerarchico che vorrebbe relegare l'espressione artistica a imitazione. Così come ogni altra forma di rappresentazione, l'opera pittorica intrattiene un rapporto più o meno casuale di *similitudine* con le cose per come esse appaiono (una pipa in questo caso), ma essa non somiglia loro – nel senso che non ne è una copia, una derivazione. Perciò, il quadro nulla dice della cosa reale, che anzi viene dall'arte trasfigurata o decontestualizzata, per farne risaltare la componente misteriosa e indecifrabile – al di là della nostra percezione sensoria e della nostra definizione concettuale.

Diversamente, il teatro *sul* teatro pirandelliano, per mezzo dell'attivarsi di un ordigno inserito nel testo ma che esplose in tutta la sua dirompente energia solo sul palcoscenico, sfonda la barriera finzionale che solitamente isola l'arte dalla vita. Ciò significa che la metateatralità della commedia in questione non costituisce davvero un'anticipazione dell'arte concettuale postmoderna. Quest'ultima reclama la propria indipendenza dal referente reale e si auto-confina nell'universo linguistico – considerato l'unica dimensione esplorabile o addirittura la vera essenza costitutiva di un mondo ridotto a costruzione codificata.

All'opposto, le tre meta-commedie di Pirandello si muovono nella direzione di una metareferenza artistica che, non riducendosi a celebrazione del *medium* e della sua autonomia, è invece concepita come strumento privilegiato per penetrare la realtà

fenomenica. Allora la ‘meta-indagine’ dei codici espressivi del teatro non chiude al mondo esterno ma apre allo stesso. Qui l’indagine estetica è tesa a rinforzare il legame tra l’arte e il reale, anziché indebolirlo o negarlo. Se gli elementi cardine della struttura teatrale (come il rapporto tra: testo e scena, autore e personaggi, personaggi e attori, regista e attori, pubblico e personaggi, attori e personaggi) sono messi in discussione scopertamente, ciò serve a chiarire, per Pirandello, che tanto l’arte quanto la realtà sono rappresentazioni. Sorprendentemente, la messinscena delle commedie rovescerà quest’assunto, sfruttando in direzione opposta proprio il gioco di specchi che il testo ha ordito.

A tal proposito è cruciale tenere presente che per Pirandello la realtà è illusoria in quanto rappresentazione ingannevole: un alternarsi di forme (inconsistenti) che l’uomo costruisce per arginare l’inesorabile fluire irrazionale della vita, per definirsi in un’identità e affermare un senso epistemologico da opporre al fatale divenire (divenire niente) del transeunte. Si tratta di una concezione d’ispirazione schopenhaueriana – per cui la realtà fenomenica è apparenza. È una visione eminentemente metafisica – dal momento che questa impostazione speculativa si interroga sulla struttura ultima, il fondamento universale del mondo, l’*essere* – che è quindi posto come un *a priori*, implicitamente esistente.

- Il metateatro di Pirandello: il fondamento filosofico, l’autoreferenzialità e la performatività scenica

Abbiamo dunque precisato che il metateatro pirandelliano non si esaurisce nel *divertissement* di inscenare uno spettacolo avente come tema il teatro (*Sei personaggi in cerca di autore* e *Questa sera si recita a soggetto*) o di inserire nella rappresentazione uno spettacolo teatrale intradiegetico (la *mise en abyme* di *Ciascuno a suo modo*); nemmeno questo metateatro si riduce ad un’operazione autoriale volta ad elaborare una meditazione sulle peculiarità del *medium*.

Questo teatro *sul* teatro ha radici e finalità più profonde. Come ha osservato – tra gli altri – lo storico del teatro Umberto Artioli, esso è innanzitutto debitore di quella lezione schopenhaueriana sul valore e sul potere dell'arte da Pirandello accolta e introiettata. In *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1819 I vol, 1844, II vol.) Schopenhauer esalta l'arte come atto estetico e momento estatico in cui l'artista neutralizza la propria volontà fino a tramutarsi in “puro occhio del mondo” (274), divenendo così capace di intravedere negli oggetti fenomenici le idee, al di là dei confini spazio-temporali e logico-causali. Nel dettaglio, il filosofo tedesco afferma che:

Nella contemplazione estetica abbiamo ritrovato *due inseparabili elementi*: la conoscenza dell'oggetto, non come cosa singola, ma come idea platonica, cioè come forma permanente di tutta questa specie di oggetti; e la coscienza del soggetto conoscente, non come individuo, ma come *soggetto della conoscenza puro, libero dalla volontà*. (Grande Antologia Filosofica. 676)

E ancora:

Finché dunque la nostra coscienza è riempita dalla nostra volontà, finché siamo abbandonati all'impulso dei desideri non ci è concessa duratura felicità né riposo. [...] Quando però una causa esteriore, o una disposizione interna ci trae all'improvviso fuori dall'infinita corrente del volere e sottrae la conoscenza alla schiavitù della volontà, e quando l'attenzione non è più rivolta ai motivi del volere, ma percepisce le cose sciolte dal loro rapporto col volere, ossia le considera senza interesse, senza soggettività, in modo puramente oggettivo, immergendosi tutta in esse, in quanto esse sono mere rappresentazioni e non motivi: allora sopraggiunge, improvvisa e spontanea, quella pace che, sempre dapprima cercata sulla via del volere, ognora sfuggiva, e noi siamo allora perfettamente felici [...] Questo è appunto lo stato, da me più sopra descritto come necessario per la conoscenza dell'idea in quanto pura contemplazione, assorbimento nell'intuizione, smarrimento di sé nell'oggetto, oblio di ogni individualità, abolizione della conoscenza legata al principio di ragione, che afferra soltanto relazioni; è lo stato, in cui immediatamente e inseparabilmente il singolo oggetto intuito si eleva all'idea della sua specie, l'individuo conoscente si eleva a puro soggetto del conoscere libero dalla volontà, ed entrambi, in quanto tali, non si trovano più nella corrente del tempo e di tutte le altre relazioni. È indifferente, allora, se il sole che tramonta si veda da un carcere o da un palazzo.

(Grande Antologia Filosofica. 676-77)

Dalla lunga citazione appena riportata si evince una concezione dell'arte come il più elevato degli strumenti della conoscenza: l'esperienza e la fruizione estetica, in quanto momenti di “pura contemplazione e di smarrimento del sé nell'oggetto”, permettono di

accedere all'intuizione dell'idea platonica. L'artista considera le cose scerve da qualsiasi legame con il volere e ne coglie così la vera natura di "rappresentazioni" e non "motivi" (o fonti) di desiderio. Le cose vengono illuminate da uno sguardo puramente oggettivo, uno sguardo appartenente ad un soggetto affrancatosi dalla sua distorcente soggettività, la sua individuale volontà desiderante.

Va però precisato che in Schopenhauer l'arte è arma rivelatrice dell'inconsistenza del mondo fenomenico e varco per la conoscenza del noumeno – cioè la volontà, in ragione della qualità metaforica e performativa dell'arte medesima. Valga a tal proposito il seguente passaggio:

L'arte si deve necessariamente considerare come il grado più alto, come l'evoluzione più perfetta di quanto esiste; reduplica il mondo visibile, ma con concentrazione, compiutezza, consapevole intento: e può quindi, nel pieno significato della parola, essere chiamata la fioritura della vita. Se il mondo intero come rappresentazione non è che visibilità della volontà, l'arte fa più limpida questa visibilità; è la camera oscura che, facendo apparire più puri gli oggetti, li fa meglio vedere e abbracciare con lo sguardo. È lo spettacolo nello spettacolo, la scena nella scena, come nell'*Amleto*. (357,8)

L'arte, quindi, copia il mondo, è una rappresentazione della realtà visibile, ma nella sua ποιησις (poiesis) disinteressata (priva di ogni volontà, individualità e ragione pura) ne vede la natura di pura rappresentazione della volontà. La creazione estetica è infatti riflessione sul mondo, "scena nella scena", vale a dire nolente rappresentazione della volontà, della soggettività, dei suoi dispositivi ingannevoli nonché delle sue elaborazioni fasulle (il mondo fenomenico).

Allora si chiarisce secondo quest'ottica schopenhaueriana – in cui non a caso viene utilizzata la metafora del metateatro – il *quid* del teatro pirandelliano, non solo sul piano tecnico-strategico ma anche e soprattutto su quello filosofico-allegorico. Anche per Pirandello l'essenza dell'arte implica l'inibizione del *principium individuationis*, che deforma la verità del mondo attraverso le sovrastrutture tanto dei sensi che dell'intelletto. Nel suo primo saggio teorico sul teatro, *L'azione parlata* (1899), in aperta polemica con le opere

dannunziane rigettate come estetizzanti emanazioni dell'io autoriale, Pirandello immagina un'arte che si faccia "prodigio", in cui cioè i personaggi siano "semoventi" e capaci di attingere alla verità dell'esistenza in modo immediato – cioè non mediato dal filtro soggettivo del pensiero intenzionale dell'autore. Il testo scritto sarebbe così miracolosamente dettato dall'illuminazione creativa, per dare luogo ad una parola oggettiva che sarebbe

l'azione stessa parlata, la parola viva che muova l'espressione immediata, connaturata all'azione, la frase unica che non può esser che quella, propria a quel dato personaggio in quella data situazione: parole, espressioni frasi che non si inventano, ma che nascono quando l'autore si sia veramente immedesimato con la sua creatura fino a sentirla com'essa si sente, a volerla com'essa si vuole.

(*Saggi*, 981-2)

Non si tratta della ricerca dell'oggettività di stampo naturalista; al contrario il modulo stilistico anti-illusionistico e anti-romantico è finalizzato a tutt'altro scopo. Ben lungi dal restituire una percezione più fedele possibile alla realtà e al vissuto degli uomini, l'atto creativo deve mirare a squarciare il velo di Maya che avvolge i fenomeni (o a sfondare il cielo di carta, in termini pirandelliani), per oltrepassare il quotidiano o il fatto storico, affinché l'opera (purificata da ogni residuo individuale, sociale e infine umano) si possa finalmente sottrarre agli inganni della volontà, perlomeno nel senso di esporli nella loro illusorietà.

Avendo chiarito i presupposti di Pirandello, analizzerò a breve la commedia *Sei personaggi in cerca d'autore*. In generale, nella cosiddetta "trilogia del teatro nel teatro" l'attivazione del dispositivo metateatrale permette di sfruttare tutte le potenzialità del *medium*: dalla paradossale messa in scena dei suoi stessi limiti intrinseci alla stratificazione dei livelli di significato. L'ultimo di tali livelli si muove su di un doppio binario, l'uno estetico – attinente alla potenza teoretica dell'arte teatrale, fonte di conoscenza e risveglio delle coscienze – l'altro allegorico-esistenziale – relativo cioè alla condizione umana. Tale operazione riscatterà occultamente proprio il mezzo artistico messo in discussione e

destrutturato, fino a schiuderne impercettibilmente il segreto potere taumaturgico. Ma se nelle intenzioni di Pirandello questa *scena del paradosso* doveva smascherare l'inganno della realtà quotidiana, compiendolo sotto gli occhi degli spettatori, il risultato sarà piuttosto diverso: il potere performativo della commedia, più che svelare che la finzione domina anche la realtà, originerà un fenomeno di sospensione della simulazione, per cui sarà la realtà dell'attore-uomo a dissolvere la finzione dell'attore-personaggio. In effetti, la finzione non è la (contraddittoria) verità della realtà, (come spesso sostiene il relativista Pirandello pensatore), ma è in realtà la sua negazione; se nella realtà il linguaggio si fonda su di un presupposto di verità, la finzione artistica è tale se e solo se assume il presupposto opposto (“io sono una finzione”, “io non sono vera”).

Dal punto di vista tecnico, sostengo che l'originalità delle tre commedie stia nella combinazione del tutto particolare dell'autoreferenzialità del contenuto estetico, (un detto autoreferenziale) con la potenzialità performativa del *medium* teatrale (la potenzialità di saper mostrare il dire). L'obiettivo del drammaturgo è perciò quello di creare delle opere aperte (nella terminologia echiana), in cui siano gli spettatori a completare con la loro riflessione il messaggio, non pienamente esplicabile, che le commedie veicolano.

Il tutto non per mostrare esteticamente un'indistinguibilità tra finzione e realtà, ma piuttosto per far intendere, come crede Pirandello, che tanto le creazioni dell'arte ordinaria (finzioni esplicite, che danno forma fissa a imitazioni della vita) quanto quello che l'uomo chiama realtà (e che consiste in inconsistenti rappresentazioni, finzioni dissimulate, che danno forme solo temporanee alla vita) sono ugualmente ingannevoli. Finte verità le prime e false verità le seconde, sono entrambe pura apparenza. Proprio quest'unica (contraddittoria) verità – il dominio del caos – l'arte umoristica si propone di esporre: in quanto rappresentazione di rappresentazioni, essa possiederebbe il distacco necessario per vedere come la “volontà” (in senso schopenhaueriano) induca l'uomo ad affannarsi nell'erigere cattedrali di sabbia, destinate ad essere abbattute dalla furia

distruttrice del flusso irrazionale della vita. In particolare, l'arte umoristica può sfruttare la natura ibrida del *medium* teatrale, che simula in un luogo fisico una vicenda fantastica.

Così Pirandello, concependo delle commedie i cui contenuti sono autoriflessivi (opere teatrali i cui personaggi riflettono (su) i meccanismi della finzione e della rappresentazione), porta sulla *scena* (dimensione spazio-temporale sia effettiva che finzionale) delle vicende fantastiche molto particolari. Le loro trame, infatti, suggeriscono sibillinamente la contiguità della finzione con la supposta realtà, e implicano l'inconciliabilità delle forme (fisse ma per definizione finte nell'illusione artistica, effimere e provvisorie nell'esistenza) con la vita diveniente.

È bene precisare, comunque, che nell'analisi che ora segue il mio interesse non sarà volto a valorizzare il pensiero di Pirandello (intriso di relativismo auto-confutantesi) ma anzi teso ad rilevare come la prima commedia, mettendo in funzione i suoi dispositivi l'autoreferenziali e performativi, finisca non soltanto per superare le idiosincrasie di Pirandello ma appunto per sovvertirne i presupposti teorici.

- *SP come ostensione dell' auto-confutazione del relativismo*

In tutte e tre le meta-commedie, i copioni narrano vicende che si svolgono in un teatro e i cui protagonisti appartengono alle diverse tipologie di figure coinvolte: sia quelle fantastiche (i personaggi) sia quelle reali (gli attori, il direttore di scena, tecnici vari, impresari, etc, e perfino il pubblico). Sappiamo che Pirandello, perlomeno quello che è stato antologizzato, mira a dimostrare come il teatro, che chiunque identifica con la finzione, non sia poi così diverso dalla realtà, alla cui coerenza e consistenza gli uomini credono ciecamente, solo per abitudine. Eppure, come miro a svelare, già con la prima delle tre commedie, *SP*, si verifica qualcosa di imprevisto dallo stesso Pirandello. Succede infatti che il suo primo obiettivo, l'esposizione dell'essenza illusoria del teatro, funzionale a mostrare poi come tale sia anche l'essenza della realtà, fallisce, perché la messinscena sconfessa il contenuto del testo.

Ho anticipato che in generale queste commedie si realizzano compiutamente solo nel momento della messinscena, la quale determina una serie di ulteriori momenti autoreferenziali, che il testo drammatico in sé non può causare. Tali dinamiche esistono allora in potenza nel testo scritto. Dato, però, che questi testi sono copioni, essi non sono completi in se stessi. Perciò è corretto dire che questi elementi sono *in fieri* nell'opera e si compiono nella prassi teatrale; la messinscena esalta le commedie di Pirandello, appunto concepite in modo tale che alcuni dispositivi autoreferenziali esplodano solamente nella fase della simulazione scenica. Seguiamo allora le varie tappe di questo processo, osservandone lo sviluppo nella prima commedia.

In *Sei personaggi in cerca d'autore*, Pirandello conduce le forme convenzionali del teatro ad una completa destrutturazione, provocata dall'innescò di forze corrosive e disgreganti che, come vedremo, agiscono sia all'interno che all'esterno della diegesi, attraverso un gioco di cornici e piani. La trama racconta di sei personaggi che, nati *vivi* nella mente del loro autore, sperimentano l'impossibilità lacerante di realizzare il dramma originale, cui appartengono. Il loro autore si è rifiutato di concludere l'opera teatrale di cui essi sono protagonisti, condannandoli al destino di incompiuti (il padre “[...] il nostro autore, che ci vide vivi così, non volle poi comporci per la scena”; Il figlio “[...] interpreto così la volontà di chi non volle portarci sulla scena”; e la figliastra: “[...] io credo che fu piuttosto, signore, per avvilitamento o per sdegno del teatro, così come il pubblico solitamente lo vede e lo vuole”). Obliti dalla scena, l'unico luogo in cui sanno di potersi compiere, i personaggi decidono di rivolgersi ad una compagnia di attori e al loro capocomico.

Mentre questi sono intenti nelle prove per la messinscena di una commedia di Pirandello, *Il giuoco delle parti*, “sei” figure irrompono nella sala del teatro reale e si rivolgono agli “attori” e al “capocomico” sul palcoscenico reale, sottoponendo loro il problema che li angustia. Desiderano appunto completarsi (*vivere*) sulla scena o

perlomeno vedersi infondere la vita tramite la rappresentazione degli attori. Questi però non si dimostrano in grado di cogliere la profondità della psicologia dei “personaggi” e soprattutto la *verità* della loro identità, cosicché l’interpretazione sul palco delude le attese dei “sei”. Gli “attori” e il “capocomico”, del resto, dubitano ripetutamente della *credibilità* dei “personaggi” e del loro dramma, cosicché il conflitto, tutto interno alla dimensione teatrale, tra attori e personaggi diviene il fulcro dell’opera. Comunque, il tentativo dei protagonisti fallisce.

Verso la fine della commedia, il “capocomico” – prima irretito ma infine irritato dalla presenza di questi “personaggi”, mossi dall’ardente desiderio che la loro vicenda, mai completata dal loro autore, sia completata sulla scena – decide di congedare “attori” e “personaggi”. Nel finale, l’assurdità dell’apparizione dei “personaggi” sembra essersi dissolta nel ritorno alla “realtà” dei gesti quotidiani di chiusura della sala. Le luci sono spente e il “capocomico” si appresta a lasciare il teatro; per “errore” un riflettore si riaccende e la sua luce verde proietta “grandi e spiccate” le ombre dei quattro personaggi rimasti (il Giovinetto e la Bambina sono scomparsi perché hanno realizzato se stessi nella morte imposta loro dall’arte), causando la fuga terrorizzata del “capocomico”. In sala torna il buio e il Padre, la Madre e il Figlio avanzano per arrestarsi a metà del palcoscenico, come impietriti: non possono che “rimane[re] lì come forme trasognate”. Il palcoscenico è il luogo a cui appartengono, l’imprescindibile condizione della loro esistenza; malgrado ciò, la dimensione teatrale che pur li ospita non può conciliarsi con l’eternità dei personaggi. L’ultima a comparire è la Figliastro, che gettato uno sguardo ai tre, scoppia in una “stridula risata”: isolato sulla scena rimane il trio che compone il nucleo familiare originale, quasi una cristallizzazione di un virtuale punto zero della *fabula* del dramma incompiuto. La figliastro si lancia quindi in una folle corsa che copre l’intero spazio teatrale: giù per la scaletta laterale, poi per il corridoio tra le poltrone della platea e fino al ridotto, ove riecheggia nuovamente il suo riso sardonico. Un ghigno che

schernisce, che chiosa beffardo, come sarcastico commento fuori campo, la vanità degli sforzi dei personaggi di realizzarsi come eternità viventi.

Nel dramma-vicenda, la Figliastra si compie nella sua essenza di personaggio amaro, abbandonando la triade familiare originale dalla quale lei è esclusa. Il suo gesto finale ha però un significato anche nel meta-livello del dramma-condizione, il quale imprigiona la Figliastra e gli altri personaggi alla fissità di un ruolo da cui vorrebbero smarcarsi e liberarsi. Così, mentre il Padre in quanto *Rimorso*, il Figlio in quanto *Sdegno* e la Madre in quanto *Dolore* prendono atto della sterilità del loro tentativo e si arrestano in un'immobilità consona ai loro sentimenti interiori, la Figliastra reagisce alla medesima constatazione di impotenza in accordo al suo sentimento fondamentale, dinamico e impulsivo: la *Vendetta*; la sua rabbia ribelle si estrinseca però in una corsa verso un'uscita impossibile, quella dalla propria maschera fissa, la cui claustrofobica natura ha condotto la Figliastra al delirio della follia.

I “personaggi” approdano quindi ai lidi della disperazione, muta o folle che sia. Una disperazione che è anche quella degli uomini saggi, che si accorgono con orrore dell'inganno a cui la vita li destina, prima di consegnarli alla morte. L'arte dimostra quindi la sua capacità di estrapolare e svelare la terribile legge che domina l'esistenza umana: in Pirandello “l'arte indovina la realtà”, come Alonge puntualizza (23).

La *pièce* getta una luce inquietante sul rapporto tra arte e realtà; non solo per le ragioni che sono già esplicite nella trama— il rapporto tra i personaggi in quanto creature letterarie da una parte e gli attori in quanto esseri viventi dall'altra, e quindi nell'incapacità di questi ultimi (carichi di emotività e soggettività interpretativa) di rappresentare fedelmente i primi, senza tradirne l'unicità drammatica e la forza espressiva presente nel testo scritto. C'è un altro nodo tanto cruciale quanto ineliminabile da evidenziare: è il “chiasmo paradossale” per cui l'usuale corrispondenza tra la coppia di termini vero-falso e quella reale-irreale nel testo teatrale risulta invertita. I “Personaggi” (il padre, la madre, il

figlio, la figliastra, la bambina, il giovinetto e Madama Pace) sono irreali – sono scaturiti dalla mente dell'autore – ma si rivelano più veri – in termini di coerenza e immutabilità – dei loro doppi di “carne”. Questi ultimi sono “reali” (all'interno del cosmo finzionale, s'intende) ma si rivelano falsi, in quanto superficiali e in perenne *divenire*. In quanto *esseri umani*, sono inconsistenti, inevitabilmente frammentati e *privi di un'identità* definita e stabile.

Come osserva lo storico della filosofia Enrico Cerasi, esibendo la frizione tra forma immutabile e vita diveniente, con *Sei personaggi* Pirandello si misura con uno dei nodi irrisolti della filosofia occidentale: il dissidio tra identità e divenire. Il contributo di Cerasi, *Quasi niente, una pietra: per una nuova interpretazione della filosofia pirandelliana*, offre uno spunto prezioso per inquadrare Pirandello all'interno di questa cruciale questione speculativa – una tematica con cui il pensiero occidentale si è sempre cimentato: dalle sue origini (Parmenide di Elea, VI-V sec a.C.), attraverso l'epoca moderna e fino a quella contemporanea. Nel solco di *Il nulla e la poesia* – l'operazione esegetica sviluppata da Emanuele Severino sulla poetica di Giacomo Leopardi e sulla pertinenza di essa rispetto al secolare dibattito sulla questione ontologica, Cerasi avanza l'ipotesi che anche in Pirandello il tema rivesta un ruolo centrale. Sensibile al concetto di *divenire* così come elaborato dalla filosofia greca antica, cioè come “l'uscire e il tornare al nulla da parte degli enti,” Pirandello avrebbe sviluppato la sua concezione epistemologica e la sua attività estetica a partire dall'assunto per cui “non è possibile concepire alcuna identità che possa stabilmente (e cioè: eternamente) opporsi al divenire stesso” (125).

Se Platone (pur conscio di questo nodo insoluto introdotto da Parmenide, che fonda ontologicamente il divenire) non voleva rinunciare alla separatezza delle idee, il Pirandello di Cerasi riconosce che qualsivoglia visione epistemica della realtà non può che finire corrosa dall'azione imperitura del divenire della vita. L'episteme – la modalità di conoscenza dell'uomo, teso alla ricerca dell'immutabile – tenta di opporsi al divenir

nulla degli enti creando forme e ruoli, espressioni di un sistema di verità che impone determinazioni e identità unanimemente riconosciute dagli appartenenti ad una comunità. Eppure, queste forme vengono immancabilmente travolte e dissolte dal fluire caotico del divenire, che Pirandello identifica ormai con la totalità dell'essere (126) – quasi ricalcando qui la posizione metafisico-nichilista di stampo nietzschiano¹⁷:

[...]la vita è l'essere che vuole se stesso. Che si dà una forma. È dunque l'infinito che si finisce. In ogni forma c'è un fine e dunque una fine. In ogni forma è una morte. Dunque l'essere si uccide in ogni forma o si nega. E la noia è la fine di una forma. Perché l'essere visse bisognerebbe che s'uccidesse di continuo ogni forma. Ma senza forma l'essere non vive. Ecco l'eterna contraddizione. Perché l'essere viva è necessario che egli uccida di continuo ogni forma, nell'attimo stesso che la crea, cosicché ogni affermazione di vita è nello stesso tempo una morte; una morte-vita". (Saggi, 1276)

Eppure, prosegue Cerasi, con *Sei personaggi* il drammaturgo avrebbe tentato un'operazione quanto mai rivoluzionaria: conciliare identità e divenire, proponendo un'identità non epistemica, basata sull'intuizione che un'identità che voglia sottrarsi al divenire non possa essere concepita come separata inizialmente dal divenire (125).

Prima di tutto, però, va chiarito un punto, ossia in che modo l'arte, eterna e ordinata per natura, possa esistere all'interno del caotico divenire dell'esistenza. La ragione è che l'arte è *intrinsecamente altro da sé*, eterno non essere. Essa produce finzionali enti identici a se stessi, i personaggi. Essi, in quanto enti immutabilmente non essenti, sono simulacri, ombre, negazioni. Altrimenti detto, l'arte non è in contrapposizione con il dominio del divenire, perché essa non implica l'*essere eterno*, ma produce forme (i personaggi) che sono immutabili, ma sempre e solo come entità finzionali, entità che consistono in implicite, necessarie, negazioni dell'essere. Per esempio, il personaggio di un marinaio è una situazione drammatica, non è un marinaio (la sua essenza di

¹⁷ Si veda a questo proposito *Il sentiero dei perplessi: scetticismo, nichilismo e critica della religione in Italia da Nietzsche a Pirandello* (1995) di Girolamo De Liguori, p. 113. Va inoltre menzionato l'articolo di Michael Rossner "Nietzsche e Pirandello: paralleli e differenze" (*Atti del Congresso Internazionale L'Enigma Pirandello*, ed., Alessio A., Persi Haines C., Sbrocchi, L.G., Ottawa: Biblioteca di Quaderni di Italianistica, 1988, 228-42); il contributo esamina il rapporto tra la filosofia di Nietzsche e la poetica di Pirandello. L'autore esclude comunque che il drammaturgo avesse una conoscenza approfondita del pensiero del filosofo.

personaggio afferma: “non sono un marinaio reale”), il dipinto di un paesaggio non è un paesaggio, e così via. L’arte è insomma l’unica forma eterna perché è *la forma del non essere*, la forma della finzione, la forma della rappresentazione.

Allora i sei Personaggi, continua Cerasi, consistono in un esperimento che vuol far coesistere – in una modalità inedita – i due piani antonimici di divenire temporale e identico eterno. Per far questo, Il drammaturgo concepisce dei personaggi che “nati vivi, volevano vivere”; sono cioè degli originalissimi personaggi che, pur appartenendo al mondo eterno dell’arte, hanno in sé, intrinsecamente, il desiderio di vivere, di uscire dalla propria forma fissa e assumerne diverse, entrando nel vortice della vita. Tuttavia, secondo Cerasi, Pirandello si accorge che il concepimento di questi personaggi non risolve il problema filosofico che egli si pone, ma ne testimonia ancora l’irrisolubilità.

Cerchiamo di comprenderne il perché, spiegando innanzitutto quale sia l’unicità di questi “sei personaggi”. Mentre il Moscarda di *Uno, nessuno e centomila* è il personaggio di un uomo finzionale, che constata l’*impossibilità di esser se stesso* (in quanto “uomo”), i “sei personaggi” consistono nell’*impossibilità di essere se stessi in quanto personaggi*. La dinamica autoriflessiva segna quindi una differenza sostanziale. Infatti, i “sei” si trovano in una condizione ontologicamente paradossale: la loro impossibilità non è finta (metaforico-traslata) come per Moscarda, ma vera (perché inerente al mondo fantastico cui i personaggi appartengono).

Veniamo ora alla commedia. Nella prefazione del 1925 la condizione dei “sei” viene sintetizzata in una frase, fortemente enigmatica: “Nati vivi, volevano vivere”. Presa alla lettera, una simile spiegazione getta più ombre che luci: la proposizione “nati vivi, volevano vivere” è contraddittoria. Ma, come Cerasi chiarisce, bisogna qui intendere che i personaggi *non sono* mai: nascono nel divenire (come creazioni fantastiche della mente di un autore, i personaggi sono pur sempre generati nella vita) ma poi da esso vengono subito separati in quanto identità fisse appartenenti al mondo del non essere, il mondo

dell'arte, e perciò escluse dalla vita. Questa però è una condizione che contraddistingue tutti i personaggi dell'arte. Invece, la particolarità dei “sei” deriva dal fatto che: 1) si rendono conto di questo loro status di personaggi e 2) non lo accettano. Precisamente, si ribellano al fatto che la loro eternità li costringe, dantescamente, alla pena di esser prigionieri di un'immagine della vita, un frammento raggelato di essa, ove nulla diviene.

Cerasi arguisce che questi personaggi anomali sono un paradosso. In quanto personaggi, essi non possono assumere forme diverse, perché sono una forma definita. Allora, questi personaggi sono la forma immutabile “del rifiuto della propria essenza”. Siccome consistono oggettivamente nel rifiuto di se stessi, soggettivamente non possono che sentirsi (eternamente) incompleti: sono definiti dal loro sentirsi non definiti, sono il sentirsi non essere se stessi. Il fallimento dei “personaggi”, conclude Cerasi, è imposto da una necessità logica. Una volta apparsi siffatti nella mente dell’“autore”, egli ha potuto solo mettere in scena la commedia della paradossalità dei “sei”: sempre identici (ma) nel loro non-poter-essere-come-si-vogliono.

Nonostante l'interpretazione di Cerasi sembri giustificata dalla diegesi, essa rivela le sue prime debolezze. Un dettaglio che non sarà per niente tale: se i personaggi sono un paradosso, lo saranno anche quando acquisiranno lo status ibrido di attori-personaggi sul palco? Evidentemente no. Appunto, Cerasi, che non pensa la dimensionalità del dire, non è predisposto per porsi questa domanda. Inoltre, se è vero che il destino dei protagonisti è una parabola di inevitabile disfatta, il fattore di necessità logica – che Cerasi vuole confermato nel testo dall'atteggiamento dell’“autore” finzionale – è frutto di una forzatura. È invece chiaro che dietro all’“autore” costretto ad abbandonare i suoi “personaggi”, agisce libero e autarchico il pensiero dell'autore reale. Pensiamo alla seguente frase, presente nella prefazione: “E allora, ecco, lasciamoli andare dove son soliti d'andare i personaggi drammatici per aver vita: su un palcoscenico”. Il commento è chiaramente assurdo, visto che i personaggi non possono certo “aver vita”, né disporre di

libero arbitrio: non possono scegliere alcunché, tantomeno scegliere di completare da sé la loro storia, e ancor meno andando su un palcoscenico. Piuttosto scontato. Pirandello dà a credere di coincidere con l'“autore” diegetico, per nascondere la sua reale intenzione: finge che la sua utopia dell'opera che si fa da sé si sia finalmente avverata.¹⁸ Tra le righe, tuttavia, si può cogliere la sottile ironia con cui il drammaturgo suggerisce la vanità (“lasciamoli andare”) dell'iniziativa dei suoi sei personaggi.

La mia interpretazione suggerisce piuttosto che Pirandello stabilisca per i “sei” una sorte fallimentare perché vuole mostrare come la volontà e il desiderio siano inevitabilmente forieri di angoscia. Per dare un'evidenza universale alla condizione paradossale che la volontà genera, costringendo l'uomo a desiderare e vivere nell'affanno, nella frustrazione e nell'inganno, il drammaturgo non vuole cadere nell'equivoco del caso particolare, fraintendimento che la rappresentazione di una vicenda umana potrebbe facilmente causare. Decide così di mettere dei personaggi, enti eterni e fissi, in una condizione opposta ma identica a quella umana, infondendo in loro le difettose peculiarità dell'essere umano.

Nel saggio *L'umorismo* (1908), sintetizza così l'unicità della condizione umana: “L'albero vive e non si sente: per lui la terra, il sole, l'aria, la luce, il vento, la pioggia, non sono cose che esso non sia. All'uomo, invece, nascendo è toccato questo triste privilegio di sentirsi vivere”. Similmente – come già Cerasi ha notato – questi “personaggi” sono coscienti della loro natura, l'essere personaggi; perciò, sono in grado di vedere i limiti della loro condizione e si lamentano della fissità della loro identità; la quale, come il Padre spiega, essi vivono come una prigionia.

Tramite l'autocoscienza, Pirandello fa allora crescere in loro la percezione della mancanza, il desiderio, che si concretizza nella volontà di esistere come enti viventi

¹⁸ Tale chimerico scenario è espresso per esempio da una battuta del dottor Hinkfuss in *Questa sera si recita a soggetto*: “L'unica sarebbe se l'opera potesse rappresentarsi da sé, non più con gli attori, ma coi suoi stessi personaggi che, per prodigio, assumessero corpo e voce. In tal caso sì, direttamente potrebbe essere giudicata a teatro. Ma è mai possibile un tal prodigio? Nessuno l'ha mai visto finora”.

(laddove invece gli uomini, enti viventi, anelano specularmente ad acquisire una forma eterna, un'identità fissa). Insomma, Pirandello, umanizzando questi personaggi (che percepiscono i propri limiti e desiderano il cambiamento), marca la differenza tra questi, campioni dell'arte umoristica, e i personaggi dell'arte ordinaria – i quali, in quanto enti non essenti e non auto-coscienti della loro condizione di personaggi, sono invece apatici, indifferenti alle angosce del vivere e insensibili al fascino terribile del divenire¹⁹.

Al contrario, i “sei” sono attratti dalla vita, che vedono come una liberazione. Per questo vanno sulla scena, il luogo in cui questi ossimorici e impossibili *personaggi di scena* sperano di liberarsi dal loro *esser maschere*. Il palcoscenico appare in effetti come il luogo perfetto per questa *coincidentia oppositorum*, essendo il teatro di per sé una dimensione liminale (uno spazio sia reale che fantastico). I “sei”, quindi, desiderano vivere e uscire dalla loro identità, fissata eternamente nell'arte; desiderano cioè *divenire*, abitando la scena non come parossistici personaggi dell'arte isolati nel loro non essere, ma come enti mutevoli (quali sono gli uomini, gli attori).

Il problema dei personaggi va osservato innanzitutto attraverso una focalizzazione zero: essi reclamano la scena come dimensione per concludere la loro storia interrotta e compiersi per come si vogliono. Non ci riusciranno perché la scena richiede una mutevolezza che essi non hanno né possono avere (sono immutabili). In questo volere qualcosa di impossibile sta il loro “dramma-condizione” – cioè il dramma inteso nell'accezione di “condizione tragica”. Questa *impasse*, questo dramma-condizione irrisolvibile è il soggetto e l'oggetto della commedia di Pirandello. Invece, e da qui derivano gli equivoci nella comprensione della *pièce*, il “dramma-vicenda” (cioè la storia finzionale dei “sei” e dei loro intrighi familiar-relazionali) è centrale solo dal punto di

¹⁹ “Noi non sappiamo di guerre, caro signore. E se lei volesse darmi ascolto e dare un calcio a tutti codesti giornali, creda che poi se ne loderebbe. Perché son tutte cose che passano, e se pur lasciano traccia, è come se non la lasciassero, perché su le stesse tracce, sempre, la primavera, guardi: tre rose più, due rose meno, è sempre la stessa; e gli uomini hanno bisogno di dormire e di mangiare, di piangere e di ridere, d'uccidere e d'amare: piangere su le risa di jeri, amare sopra i morti d'oggi”. *Colloqui con i personaggi*, 1199

vista dei “personaggi” (focalizzazione interna). Per i “sei” – ignari protagonisti della commedia *Sei personaggi in cerca d'autore* e della sua funzione di allegoria della condizione umana – l'incompiutezza del loro dramma-vicenda e il loro dramma-condizione di sentirsi incompiuti coincidono perfettamente: nelle loro speranze, la scena vivente, dando loro l'opportunità di concludere il dramma-vicenda, li libererà anche dal tormento della fissità (dramma-condizione).

Va rilevato comunque che il “Padre”, il più consapevole dei “sei” intuisce parte del problema posto dalla commedia di Pirandello, di cui egli è solo inconsapevole protagonista. Questo, d'altra parte, è un tipico schema compositivo pirandelliano, per cui capita spesso che un elemento o un passaggio appartenente ad un livello diegetico inferiore sia la chiave di lettura, sapientemente criptata, della cornice e dell'intera opera²⁰. Infatti, il “padre” si accorge che esiste una ragione intrinseca per la quale il loro dramma-vicenda è rimasto incompleto: è l'inadeguatezza degli attori, enti viventi, a replicare l'identità fissa dei protagonisti. Non comprende il “padre” l'altra ragione che ha dissuaso l'“autore” a completare il loro dramma-vicenda. Quest'ultimo si è reso conto dell'essenza contraddittoria e irrealizzabile di un mostro ontologico come questi *personaggi di scena*. La loro essenza è di essere personaggi che desiderano l'impossibile – e non di essere la forma del rifiutar-se-stessi, come voleva Cerasi.

Per concludere, la chiave filosofica che Cerasi offre per approcciare la commedia e l'*opus* pirandelliano è senz'altro brillante, e verrà da me adottata nella prima parte della mia analisi della *pièce*. Tuttavia, l'interpretazione che lo stesso Cerasi avanza, e che ho già in parte contestato, è incorreggibilmente viziata dall'equivoco di fondo di prendere *Sei personaggi* come un testo letterario a se stante e non il copione di un dramma teatrale. In effetti, analizzando la messinscena dell'opera proprio secondo la chiave di Cerasi (come articolazione del rapporto tra identità eterna e divenire), si giunge ad un'opposta

²⁰ Si veda in questo senso l'interpretazione delle maggiori opere di Pirandello offerta da Artioli in *Pirandello allegorico*.

conclusione. Infatti, nella seconda parte della mia interpretazione – che esporrò a breve, *Sei personaggi* non è espressione estetica del fallimento del tentativo di opporsi al divenire, ma è essere l'opposto. La commedia, una volta in scena, diventa essa stessa strumento per il superamento dell'*impasse* vita-forma, e antidoto al divenire. Disgraziatamente, un altro ordine di problema, ben più serio, presto affiorerà.

Va sottolineato che le categorie di essere e divenire agiscono su di un piano oggettivante che esclude l'uomo dal discorso. Invece, pensare la commedia a partire dal rapporto tra detto e dire svela ciò che di davvero rilevante essa ci dice rispetto al rapporto tra finzione e realtà. Riflettiamo sulle implicazioni che la rappresentazione scenica del testo drammatico comporta.

Le modifiche e gli accorgimenti che Pirandello apporta nella nuova versione di *Sei personaggi in cerca d'autore* (1925) sono particolarmente indicativi in quanto appunto indiziari dei mutamenti della sua visione e del suo giudizio sul *medium* teatrale. Sono del resto gli anni in cui Pirandello – frequentatore della Germania delle sperimentazioni sceniche e registiche delle avanguardie teatrali del primo Novecento – approfondisce la conoscenza delle possibilità tecniche del mezzo e soprattutto degli effetti che queste ultime possono produrre anche al livello della significazione dell'opera.

A sostegno della tesi di una rivalutazione del teatro da parte di Pirandello (dopo anni di dichiarazioni tese ad evidenziare la volgarità materica del teatro, corruttrice della perfezione della scrittura), Claudio Vicentini nota: “proprio il testo dei *Sei personaggi*, una volta realizzato sulla scena, sembrava aver inaspettatamente dischiuso la possibilità di utilizzare gli strumenti del teatro per giungere, se non alla piena realizzazione del mondo superiore dell'arte [...], almeno a zone di coincidenza, in cui finzione e realtà, figurazione fantastica e azione concreta, immagine artistica e riproduzione fisica potessero magicamente convergere. Tutto questo era reso possibile dall'adozione della formula del teatro nel teatro” (“L'eredità dei Sei personaggi”, 70). Similmente, Luigi Allegri constata

che “[Pirandello] si misura con la messa in scena e dunque ne sperimenta le costrizioni ma anche il fascino [...]. È indubbio quindi che la bilancia tra testo e rappresentazione tenda col tempo un poco a riequilibrarsi ” (La drammaturgia, 133).

Ritorniamo ora su di un punto solo accennato: perché Pirandello fa uso di un dispositivo autoreferenziale come il metateatro, ponendo al centro dell’opera il tema del teatro e delle sue contraddizioni interne, e non direttamente l’esistenza umana? E ancora, è un caso se, come anche Cerasi ha sottolineato, la componente autoreferenziale marca la vicenda dei “sei” ma non le tragedie di personaggi romanzeschi quali Mattia Pascal e Vitangelo Moscarda, i protagonisti di *Il fu Mattia Pascal* (1904) e *Uno, nessuno e centomila* (1926)?

La risposta sta nel fatto che Pirandello, come accennato in precedenza, non è interessato ad un’operazione meta-narrativa di per sé; egli sfrutta l’autoreferenza e la metareferenza solo quando queste siano congeniali all’investigazione del tema al centro della sua poetica: il dissidio vita-forma. In questo senso, un altro aspetto che sfugge fatalmente ad una lettura della commedia basata solo sul testo è che l’autoreferenzialità della commedia è doppia (dato che coinvolge sia i “personaggi” che gli “attori”); essa serve a creare un parallelismo allegorico tra la condizione dei “personaggi” e quella umana. Se la consapevolezza metareferenziale è il tratto distintivo che rende i “sei” *ontologicamente veri*, la messinscena ostende l’impossibilità di rappresentarli, da parte non solo degli “attori” ma anche degli attori. Pirandello, insomma, concepisce il valore di questi “personaggi” non in se stessi, ma: a livello drammatico, in relazione con l’altro elemento autoreferenziale (gli “attori”); a livello allegorico, in relazione all’elemento concreto (l’uomo), della cui condizione, opposta ma uguale, essi sono astrazione universale. La performatività della scena trasformerà poi questa allegoria in una *verità vivente* capace di mettere in scacco la furia distruttrice del divenire? O ne esporrà invece

l'invincibilità, secondo il ben noto paradigma di Pirandello filosofo? E se queste domande fossero inconsistenti equivoci?

- *Simulazione, meta-simulazione e mise en réalité*

Il disinteresse di Cerasi per il *medium* teatrale fa sì che gli sfugga il semplice fatto che sul palco tutti i personaggi (gli atipici personaggi dei “sei personaggi” e i personaggi degli “attori”) sono, ovviamente, attori in carne ed ossa che simulano una finzione drammatica. Di per sé lapalissiana, questa evidenza assume qui dei significati piuttosto rilevanti in ragione delle qualità autoreferenziali della *pièce*, come stiamo per dimostrare. Per cogliere le implicazioni che la *mise en scene* aggiunge al testo drammatico è di grande aiuto riferirsi al contributo del critico teatrale Maurizio Grande. L'interpretazione \del metateatro pirandelliano proposta da Grande si fonda su di una stringente analisi formale. Secondo il critico, il dispositivo metateatrale causa una paradossale forma di simulazione, la meta-simulazione o simulazione sospesa (*Pirandello and the Theatre-within-the-Theatre*, 55). Grande sostiene che in *Sei personaggi*, e in generale nella trilogia, venga utilizzato un gioco strategico che crea diversi piani di finzione e simulazione, tale per cui l'illusione teatrale viene spinta fino al limite massimo permesso dal gioco tra simulazione e verità. Il risultato è che questo metateatro raggiunge una nuova frontiera dell'illusione: l'allucinazione (55). Infatti, quando la performance simulatoria denuncia il dramma finzionale come tale, ci troviamo di fronte ad un teatro che è incapace di garantire la sospensione dell'incredulità, su cui si regge il gioco teatrale (56).

Sulla base di queste osservazioni di Grande, ragioniamo nuovamente sulla struttura del copione di *Sei personaggi*. Iniziamo con il notare che la componente letteraria da un lato copia se stessa attraverso i personaggi dei “personaggi diegetici” e dall'altro rimanda, attraverso i personaggi degli “attori diegetici”, alla figura-chiave della pratica teatrale (l'interprete), oltre il mondo della parola. D'altro canto, la componente scenica – in cui *attori* impersonano e quindi *vivificano* i personaggi immaginari – eleva a potenza il già

complicato nesso tra attori e personaggi. Se nel testo scritto sia i “personaggi” che gli “attori” sono ovviamente personaggi letterari, specularmente, sulla scena gli uni e gli altri sono attori. Mentre a livello testuale questa autoreferenzialità non causa alcun problema formale (il fatto che gli “attori” siano personaggi non intacca in alcun modo la struttura della finzione letteraria, anzi la ribadisce), a livello scenico le conseguenze sono dirompenti. Il palcoscenico genera, per prima cosa, un fenomeno di strategica coincidenza tra interprete e ruolo da interpretare (per cui alcuni attori interpretano i personaggi degli “Attori” - ossia gli “attori diegetici”). La finzione non raddoppia se stessa (il teatro nel teatro shakespeariano, per cui una recita teatrale di secondo livello trova spazio all'interno della vicenda principale rappresentata). E neppure viene qui abbattuta la quarta parete (a mo' per esempio delle commedie goldoniane, in cui l'attore si rivolge al pubblico, annullando per un attimo la convenzione della finzione).

Piuttosto avviene che l'opera interroghi il duplice, ossimorico, statuto del teatro, luogo reale di finzione. In particolare, le figure degli attori diegetici, interpretate dagli attori reali, comportano un passaggio, per ora solo finzionale, dal piano della finzione a quello della realtà, e dal tempo sospeso dell'arte al tempo vivente dell'accadimento scenico. Infatti, le proteste dei “personaggi”, che scherniscono l'inettitudine degli “attori”, sono di per sé estendibili anche agli attori reali che interpretano questi ultimi.

Proprio questo aspetto nel momento della messinscena fa entrare in azione il dispositivo-“personaggi”; dal momento che anche i “personaggi” sul palco sono ovviamente attori, l'irrisolvibile questione che i “sei” sollevavano nella diegesi – l'inadeguatezza degli “attori” ad impersonare il loro dramma – sulla scena genera una situazione aporetica. In effetti, gli attori dei “personaggi”, in particolare quello del Padre, sono attualizzazioni performative di quell'incompatibilità attore-personaggio (e, teoreticamente, identità eterna-vita diveniente) che proprio le battute da loro pronunciate lamentano:

Il capocomico: Oh, insomma! Qua lei, come lei, non può essere! Qua c'è l'attore che lo rappresenta; e basta.

Il padre. Ho capito, signore. Ma ora forse indovino anche perché il nostro autore, che ci vide vivi così, non volle poi comporci per la scena. Non voglio fare offesa ai suoi attori. Dio me ne guardi! Ma penso che a vedermi adesso rappresentato... non so da chi...

Proprio perché costretti nella condizione contraddittoria di dover interpretare un ruolo in-interpretabile (cioè il ruolo di personaggi che sconfessano il valore dell'interpretazione in quanto tale), la performance di questi attori *necessariamente* (a prescindere dall'intenzione) prolunga sul piano della realtà la denuncia dei "personaggi". È una sorta di *mise en abyme* al rovescio: l'opera non si inabissa, replicandosi al proprio interno, ma al contrario, si espande verso l'esterno, fino a travalicare i propri confini. Se nella finzione del testo drammatico l'obiezione rimaneva confinata nell'isolamento dell'arte, sul palco tale denuncia, essendo performata dai meccanismi stessi di una messinscena che il testo è stato concepito per destrutturare dall'interno, diventa delegittimazione nel reale. Da ciò segue che la significazione piena dell'opera non è rintracciabile né all'interno del testo letterario né nello spettacolo teatrale, ma piuttosto affiora nello spazio intuitivo della loro interrelazione, rimarcata dal copione e concretata dalla messinscena. Ed è questo "spazio intuitivo" che permette al fruitore di cogliere e capire la contraddizione performativa strisciante in *SP*.

Eppure dallo scenario venutosi a delineare qualcuno potrebbe dedurre che anche gli attori – non nella *performance* che simula la finzione ma appunto, si badi, nella realtà dell'evento teatrale – si trovano in un'*impasse* opposta ma identicamente paradossale a quella dei loro personaggi. Da una parte, nella finzione del testo drammatico, i sei falliscono nel tentativo di *vivere* sulla scena (*assumere una nuova forma; divenire altro da sé*); non possono *interpretare un ruolo* – come la scena impone per garantire lo spettacolo della simulazione teatrale – in quanto *sono ruoli* (*forme fisse del non essere*). Percependo la scena proprio come il luogo della falsificazione, il "Padre" infatti esclama: "Comincio già... non

so, a sentir come false, con un altro suono, le mie stesse parole”. Dall’altra, nella realtà dell’evento, gli attori – *hic et nunc* sotto gli occhi degli spettatori in platea – falliscono nel tentativo di rappresentare questi “personaggi”: quanto affermano nella simulazione finzionale (cioè che gli attori, in quanto tali, non sono in grado di rappresentare i sei personaggi) sconfessa di riflesso la loro stessa (reale) interpretazione, inibendo perfino la possibilità dell’attuale rappresentazione di *Sei personaggi in cerca d'autore*.

La prospettiva dello spettatore sarebbe quindi doppiamente umoristica: egli coglierebbe con il necessario distacco non solo ciò che viene rappresentato (la vicenda diegetica dell’impossibilità dei sei di ottenere il loro scopo e la denuncia finzionale dell’inadeguatezza degli attori) ma anche le conseguenze reali, extradiegetiche, delle tematiche veicolate da ciò che viene rappresentato (gli attori in carne ed ossa vengono, loro malgrado, investiti dalla stessa critica che esprimono nella simulazione, e pertanto squalificano – volenti o nolenti, consapevoli o meno – il gioco scenico *tout court*).

Allora, la trappola in cui vengono a trovarsi questi attori rispecchierebbe, indirettamente, proprio ciò che ha scatenato questa loro condizione: il tema della commedia, ovvero la situazione aporetica dei “sei personaggi”. Così l’inconsistenza del reale, della forma e del ruolo, non sarebbe solo denunciata artisticamente; essa prenderebbe corpo nella *performance* degli attori reali; nell’enunciare, nella simulazione scenica, la denuncia del ruolo come falsificazione, gli attori inficerebbero la possibilità stessa della rappresentazione in corso, contaminando la realtà con la *verità veicolata dalla finzione*.

Questo lungo e articolato parallelismo, però, regge solo dal punto di vista del detto e della sua simbologia. In realtà, gli attori sono vittime non di un paradosso ma di una contraddizione pragmatica. Gli attori costituiscono una sorta di cerniera, l’anello di congiunzione tra la dimensione finzionale della simulazione e quella reale. Nel momento in cui l’attore si trova a dover pronunciare le battute che squalificano il suo ruolo, accade

che si crea un'incongruenza a livello strettamente linguistico. Infatti, in una situazione siffatta, il *soggetto che parla* (l'attore) esprime nel suo discorso un contenuto impossibile; esso non è solo autoreferenziale ma un'esplicita auto-definizione come fonte del falso ("gli attori mentono"). Dunque, questo non è un paradosso ma esattamente un caso di contraddizione performativa. Le conseguenze non sono da poco, perché nessun parallelismo con la situazione dei sei personaggi è più legittimo, né tantomeno l'attribuzione alla realtà dello status di illusione.

D'altro canto, non sembra vera nemmeno la posizione mediana e mediatrice di Grande, ossia che una simile operazione rimuove l'illusione teatrale dal regno della simulazione per ricollocarla in quello della meta-simulazione, al punto di rendere la separazione tra teatro e vita indiscernibile. Grande sostiene quindi che il metateatro di Pirandello sia uno spettacolo liminale, una meta-simulazione che conduce ad un'allucinazione rivelatrice in cui teatro e vita divengono indistinguibili, in quanto simmetriche riflessioni dell'unica realtà, quella del simulacro (63).

Quel che si impone all'evidenza è invece che la sospensione della simulazione è necessitata dal fatto che la finzione è stata sconfessata dalla realtà. Sto sostenendo che la finzione, spingendosi ai limiti della sua possibilità, ha tentato di arrogarsi il potere veritativo, affermando la verità di se stessa. Ma, come ho anticipato nel capitolo 0, questo non è in alcun modo possibile. La finzione può esistere in quanto tale solo come versione uguale ma opposta del dire nella realtà; la finzione consiste in un auto-inganno, massimamente consapevole quindi, che l'uomo compie sospendendo la propria incredulità, ossia attivando una credulità, un fingere di credere vero, un fingere vero – cioè il gioco di una versione negativa della verità. L'uomo è appunto colui che sa dire, sa esprimere la verità che il linguaggio inaugura e continuamente afferma.

Così, l'intento di Pirandello di affermare la finzione, l'illusione come elemento sostanziale della realtà umana non può che avere un esito fallimentare di auto-

confutazione. Se nel copione i personaggi possono accusare gli attori di mentire, questo è reso possibile dal fatto che ci troviamo nella dimensione della pura finzione, senza che alcun elemento di autoreferenza tocchi l'uomo. Ma quando nella messinscena gli "attori" e i "personaggi" divengono attori, ecco che una denuncia come quella performata dall'attore del Padre è destinata a rendere immediatamente evidente che al fondo della possibilità della finzione e del falso sta la realtà del linguaggio invero, presente anche nella finzione presente come occultata condizione di possibilità. All'interno della triade semantica, regno del 'detto', Umberto Eco può affermare che il segno è tutto ciò che può essere usato per mentire (*La struttura*, 114), dato che esso rimanda ad un qualcosa d'altro che potrebbe anche non esistere (*Trattato*, 17). Eppure una simile posizione non è più sostenibile se si ragiona in relazione alla dimensione del dire, ove il referente di qualsiasi frase è ben presente, essendo l'atto enunciazionale medesimo (e quindi il presupposto veritativo di questo).

In conclusione, la paralisi della finzione sospende la sospensione dell'incredulità, risvegliando noi spettatori dall'incantesimo fabulatorio. Una volta sospesa la figura dell'attore, di fronte ai nostri occhi (sul palco) scompare il personaggio e rimane l'uomo. *SP* ha di fatto offerto allo sguardo spettatoriale l'auto-confutazione dell'auto-denuncia dell'arte, che si realizza attraverso la contraddizione performativa di un attore-personaggio, che, nel dire la verità di sé, ritorna per l'appunto attore-uomo.

Senza più personaggi né attori, la commedia sparisce per qualche attimo, prima che il meccanismo di auto-inganno possa essere nuovamente riattivato. Ne consegue che con *Sei personaggi* la metateatralità, umoristica (riflessiva) e performativa insieme, ha abbattuto il confine tra realtà e finzione, mettendo però in scacco la finzione e non la realtà, attraverso l'esposizione dell'impossibilità performativa affermata nella diegesi: l'inversione chiasmica dei rapporti vero-falso e reale-irreale. Il necessario fallimento degli attori, deposti vanamente ad interpretare il dramma-condizione dei "sei", è

accadimento reale; non perché la finzione abbia invaso la realtà, realizzando ciò era stato prefigurato nel mondo dell'arte, ma perché la finzione è decaduta in ragione del suo tentativo di dire il vero. Tale enunciato è infatti impossibile perché impedito a priori nella dimensione del dire artistico, dove ogni espressione è falsificata dal 'chi che finge' dell'enunciazione.

La sospensione della simulazione e la riemersione del piano di realtà mostrano, fuori dalla finzione artistica, come il relativismo pirandelliano cada sotto i suoi stessi colpi. La finzione, che pone nel dire un *chi* che dice il falso, riempie il calco negativo del suo modello archetipico, il linguaggio-uomo e la sua dimensione inverante.

Così, se nel copione la denuncia dell'illusorietà della realtà umana (esemplificata nei *Sei personaggi* dalla critica alla figura dell'attore) è confinata nel mondo finto dell'arte, nella messinscena l'acquistata autoreferenzialità della frase, pronunciata dall'attore-uomo, fa slittare il piano enunciazionale (il 'chi che dice'), che passa da quello artistico-falsificante a quello reale-inverante. La sospensione della simulazione interdice infatti l'attore alla recitazione, precipitandolo nel mondo reale. Di conseguenza, la denuncia finzionale dell'illusorietà tanto del teatro quanto della realtà e la conseguente proclamazione della relatività di ogni conoscenza diventano oggetto di analisi di uno spettatore ormai incrudulo. Essi si dimostrano però auto-confutantesi: la realtà (la dimensione in cui il soggetto-uomo dice il vero) è alla base della finzione (non il contrario) e l'implicito inno al naufragio relativistico smentisce se stesso (la sentenza gnomica "tutto è relativo" si professa come verità assoluta – reiterando esattamente il concetto che il contenuto della frase intendeva bandire). Allora quel che rimane non è nemmeno una contraddizione performativa, ma una mera contraddizione in termini (già all'interno del detto).

In breve, l'uomo, che brama la verità ma non la trova, nel denunciarne l'assenza la presuppone. Ma non finisce qui. *Sei personaggi*, innescando la sospensione della sua stessa simulazione, trasforma la *mise en scène* in una sorta di *mise en réalité*, scatenata

dall'impossibilità per l'arte di dire la verità, persino di se stessa. Così, l'attimo di transizione tra il *chi che dice il falso* dell'arte e il *chi che dice il vero* della realtà – l'attimo in cui lo spettatore avverte l'irruzione della realtà sulla scena di uno spettacolo orfano della rappresentazione – è epistemologicamente illuminante. Esposta all'osservazione e alla comprensione del pubblico non è più una rappresentazione, ma la performance di un'impossibilità inerente alla doppia dimensione del linguaggio-uomo.

- *Appendice. SP e la trilogia oggi: sperimentazione anacronistica?*

Alcuni eminenti critici e storici del teatro (su tutti Roberto Alonge: “Il discorso sulla rottura della scatola scenica e sul superamento della barriera attori/spettatori appare pateticamente anacronistico”, *Teoria e tecnica della messinscena*, 24) non colgono la necessità di alcune scelte formali operate da Pirandello. Anzi, le pongono in risalto solo per sottolineare quanto le prerogative del drammaturgo siciliano siano ormai da considerarsi più che superate nel paragone, a loro modo di vedere impietoso, con i risultati raggiunti dalla sperimentazione delle avanguardie del secondo Novecento (per esempio, le varie esperienze del *Living Theatre*).

Sebbene ciò sia assolutamente vero dal punto di vista tecnico, l'operazione di Pirandello risulta ben più ardua e complessa filosoficamente se comparata alle pratiche del *Living Theatre*. L'equivoco è di considerare Pirandello come un precursore di un'idea e di una prassi del teatro che superi il confine con la realtà e porti in scena la vita. Si pensi in questo senso al periodo del teatro della crudeltà del *Living* (1959 - 1963), per cui l'inganno della finzione doveva essere eliminato oppure al periodo seguente, (1970 - 1985) in cui il coinvolgimento del pubblico doveva riguardare non solo la performance ma persino la fase ideativa.

Invece, in Pirandello la riduzione del divario tra realtà e scena all'interno dello spettacolo non è un fine ma un mezzo per veicolare un messaggio filosofico, una posizione epistemologica ed esistenziale che assegna al teatro un grado di verità superiore

alla realtà. È per questo che in Pirandello la separazione tra finzione e realtà deve comunque rimanere (o per lo meno ritornare in corso d'opera) per stimolare la riflessione del pubblico ed evitare che l'esperienza teatrale si riduca ad una intensa quanto sterile esperienza di intrattenimento. Anche a questo proposito è utile il riferimento alla primissima fase del *Living* (poi sconfessata dai fondatori stessi), quella del "teatro nel teatro" (1955-1959); qui lo spettatore va deliberatamente ingannato e confuso dallo sfumarsi della suddetta separazione tra simulato e reale (De Marinis, 36).

Al contrario in Pirandello, ribadisco, l'inganno operato ai danni dello spettatore è funzionale a farlo ragionare su quanto vede accadere, e persino sugli effetti che la rappresentazione cui assiste ha su di lui (come per esempio, i propri meccanismi interpretativi e la propria credulità). Per far ciò è appunto fondamentale – dopo aver giocato con l'incertezza tra vero e falso – ristabilire una distanza tra spettacolo e vita, assicurare allo spettatore il recupero di uno spazio per la riflessione. Del resto, Pirandello deve tenere fermo il punto cruciale della sua poetica, ovvero il potere dell'arte meta-teatrale (ostensione oggettiva di rappresentazioni soggettive) di fare avvertire ciò che la realtà quotidiana (rappresentazione dissimulata) non lascia facilmente trapelare di sé – cioè il suo essere una forma inconsistente.

Come avevamo anticipato, in Pirandello i meccanismi autoreferenziali non espellono affatto il referente (il reale). Il metateatro, una volta esposte le proprie strutture rappresentazionali, chiama il fruitore a rac-cogliere le implicazioni che questo svelamento intenzionale comporta. Implicazioni che attengono a meccanismi con cui l'uomo costruisce la realtà. Essendo osservazione immediata di sé in quanto pura costruzione, la meta-arte riesce in ciò a cui l'arte mimetica – già mediazione in quanto copia della realtà – non può aspirare: mostrare all'uomo se stesso e i suoi modi epistemologici. Mentre l'arte mimetica è *specchio della realtà*, ovvero immagine specchiata della realtà, la meta-arte, che pone la sua stessa struttura come contenuto della rappresentazione, si offre come *specchio*

per la realtà, superficie riflettente in cui riconoscersi e riflessione pura in cui conoscersi. Gli spettatori sono provocati da una simulazione che, disdicendosi, rimanda ad un livello sempre superiore di autoconsapevolezza, culminante nel disvelamento dell'impossibilità di trascendere la propria dimensione enunciativa.

Per concludere, va però sottolineato che – nonostante l'indubbia originalità della poetica e della produzione pirandelliana – il pensiero del drammaturgo risente inevitabilmente di un'impostazione manichea, che suddivide tutto ciò che osserva in opposte categorie, rigide e monolitiche: reale squalificato e ideale irraggiungibile, contingente e universale, materia e spirito, interpretazione e obiettività. Tutto ciò discende da una concezione di stampo idealista, che prevede appunto la separazione netta, dicotomica, di soggetto e oggetto, fenomeno e noumeno, gnoseologia e ontologia. Pirandello non giunge ad un vero superamento di queste opposizioni, che invece – derivando da una medesima esperienza e prospettiva (quella dell'uomo) – non possono che implicarsi vicendevolmente in un sistema che è destinato ad integrarle.

Un'altra fragilità della poetica di Pirandello sta nel fatto che, sebbene il drammaturgo sposi la concezione schopenhaueriana della volontà come forza negativa, il suo teatro non si libera mai del 'modo intenzionale'. Ciò non gli consente di approdare ad un tipo di teatro che faccia della scena il non-luogo di un evento pienamente anti-concettuale. Come verrà accennato nel capitolo III, sarà invece il 'teatro senza spettacolo' di Carmelo Bene – pur agli antipodi sotto svariati aspetti rispetto al teatro pirandelliano – a realizzare quello svuotamento dell'umano, quell'atto creativo puro, indipendente dalla volontà autoriale, che il drammaturgo agrigentino vagheggiava.

Chiarito ciò, ritengo che la trilogia pirandelliana possieda comunque una forza significativa inesauribile. Se il metateatro di Pirandello può avere ancora una rilevanza, ciò non ha a che fare né con l'intellettuale Pirandello, né con il contenuto diegetico e nemmeno con le soluzioni tecniche adottate. Le ragioni sono altre, e sono essenzialmente

due. La prima riguarda la *posta in gioco* di queste commedie, che, come abbiamo visto in *SP*, sconfessa e supera il pensiero (para)filosofico di Pirandello. Come ho inteso rendere evidente, *SP* – nel momento della messinscena, che combina autoreferenzialità e performatività – sollecita il punto nevralgico dello iato tra detto e dire; tra il significato che il testo vorrebbe esprimere e l'evidenza, nell'evento scenico, della sua insostenibilità. Tale evenienza introduce la seconda ragione dell'attualità della trilogia; nel porre una questione che pertiene al fuori-testo e trapassa il piano della rappresentazione, le tre commedie non solo richiedono allo spettatore l'echiana cooperazione interpretativa dell'opera, ma lo inducono indirettamente ad una riflessione che sorpassa l'opera e probabilmente anche il fatto artistico in sé.

Sempre rispetto alla questione dell'attualità, mi pare utile proporre ora un breve confronto tra il metateatro pirandelliano e quello brechtiano. La seguente comparazione, sicuramente parziale e insufficiente, ha solamente lo scopo di precisare meglio la mia osservazione. Iniziamo con il dire che le innovazioni che Brecht apporta al teatro novecentesco sono innegabili – basti pensare allo schema comparativo, elaborato dal drammaturgo, tra la forma drammatica del teatro "aristotelico" e quella epica del suo. L'influenza del teatro epico sulle successive esperienze teatrali novecentesche (immensamente superiore a quella del teatro di Pirandello) è paragonabile probabilmente solo alle lezioni di Stanislavskij e Artaud.

Ciononostante, sono convinto che, in confronto a quelle di Brecht, le tre commedie pirandelliane possiedano un potere significante maggiore, per via, appunto, di quella parziale involontarietà che caratterizza queste *pièces*. Al contrario, il teatro di Brecht è deliberatamente intriso di ideologia, cosicché le rimarchevoli innovazioni drammaturgiche sono depotenziate da un progetto in cui l'estetica è asservita alle esplicite finalità politiche: "devo presentare opere d'arte che mostrino la realtà in modo da rendere possibile la costruzione del socialismo" ("Compiti per il teatro" in *Scritti teatrali*, II -

1937-1956). Lo scopo delle opere è quello di far intendere allo spettatore che tanto il teatro quanto la realtà sono un costrutto sociale; un costrutto a cui però l'uomo può e deve ribellarsi, esercitando il suo giudizio distaccato. Secondo la marxista visione materialista, la realtà è modificabile e migliorabile (e non intrinsecamente illusoria, come per Pirandello). La condizione dell'uomo dipende solo dall'uomo: “un uomo lo si può rifare a volontà” (*Un uomo è un uomo*, intermezzo della scena VIII, 1925).

Adeguato a quest'intenzione educativa, mosso dall'obiettivo di “ammaestrare ed entusiasmare le masse”, il momento performativo del teatro epico non arricchisce più di tanto il concetto sotteso; anzi, la messinscena serve allo scopo di esprimere il messaggio nel modo più lampante possibile. Le strategie anti-finzionali (come l'effetto di straniamento o la rottura totale della quarta parete) risultano drammaturgicamente meno sofisticate della performatività anti-simulatoria del metateatro pirandelliano. Infatti, in quest'ultimo, l'esposizione dell'inganno teatrale è più sottile: essa avviene soprattutto per la via intellettuale (il gioco dei piani finzionali e l'autoreferenza che sul palcoscenico diventa performatività paradossale), cosicché è lo spettatore che deve cogliere da sé la contraddizione di ciò che vede sulla scena nonché la contiguità della simulazione finzionale con la realtà (in *SP* e *Ciascuno*); oppure è chiamato a riflettere sui meccanismi della sua credulità e sull'attinenza di questa esperienza con la quotidianità (in *Questa sera*).

Nell'ottica materialista di Brecht, invece, l'operazione deve essere molto più diretta, e risulta così scoperta e autoritativamente imposta. Infatti, allo spettatore si impedisce scientemente di sospendere l'incredulità: la finzionalità dello spettacolo viene palesata (piuttosto che sibillinamente implicata) attraverso dispositivi come la recitazione straniata, l'accostamento paratattico delle scene, l'esposizione di cartelli esplicativi, il ricorso a suoni over che contraddicono il senso della scena, la simbolica esposizione dell'artificialità della scenografia (si pensi, per esempio, alla rottura della luna di cartone in *Tamburi nella notte*).

- *Sintesi conclusiva*

Riassumendo, possiamo affermare che con il metateatro performativo di *SP*, l'arte trascende se stessa, perché il fallimento andato in scena è sì il fallimento della finzione artistica, ma, nel momento preciso del suo venir esaurita dal riemergere della sottesa realtà del vero, essa è ancora il soggetto di quell'enunciazione che la sta abolendo. Tutto ciò è altamente significativo. Questo fenomeno dice l'attinenza dell'impossibilità messa in atto con un'altra impossibilità, quella da cui deriva la prima e che scaturisce dall'essenza indefinibile del linguaggio. Una sapienza che si manifesta di rimando tramite l'avvenimento dell'auto-sospensione della commedia; una sapienza incontrovertibile e immutabile che si reitererà identica ogni qualvolta la commedia verrà rappresentata. Infatti, questo metateatro, nel declinare performativamente (per necessità indotta) l'unica, indicibile, verità della sua natura (il non poter dire se stesso, l'essere menzogna) riflette la condizione uguale ma opposta del linguaggio inverante. Questa sarà la questione principe anche dei capitoli a seguire.

CAPITOLO II.

METANARRAZIONE, METALINGUAGGIO E L'AL DI QUA DEL TESTO IN *MENZOGNA E SORTILEGIO*

- *Obiettivi dell'analisi e struttura del capitolo*

Il presente capitolo sarà dedicato ad un romanzo. L'obiettivo che mi prefiggo è di esplorare come il *medium* letterario sia sfruttato per introdurre una riflessione non solo metaletteraria (sul romanzo), ma anche metalinguistica (sulla scrittura e sul pensiero) e, in una certa misura, epistemologica (sulla conoscenza). Il testo che prenderò in esame è *Menzogna e Sortilegio* (1948), il primo romanzo di Elsa Morante. La particolarità di questo testo sta nel fatto che la tematica autoreferenziale non è completamente esplicitata; piuttosto essa viene incorporata nella narrazione e agisce sotterraneamente, all'interno della struttura testuale.

Fin dall'inizio la componente metanarrativa è palese: si tratta di un metaromanzo, come si evince dall'immediato coinvolgimento del narratario nella storia. Eppure, osserva Francesca Giuntoli Liverani, paragonando l'opera morantiana al metaromanzo italiano per eccellenza, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, “mentre in Calvino l'istanza metatestuale si pone fin dall'inizio come riflessione teorica che l'autore/narratore si premura (in maniera scopertamente didascalica) di rendere palese, nel romanzo morantiano la comprensione dell'*enigma* metaletterario si rende possibile solo a quel lettore capace di sottrarsi alle spire della *menzogna* del narrato”. E sempre Liverani, in altra sede, sottolinea il ruolo decisivo del lettore “il quale viene caricato di una forte responsabilità nei confronti dell'arte (che è poi la stessa dell'uomo nei confronti della vita): quella di scoprire la verità nascosta dietro il velo dell'apparenza”. In effetti, già dopo poche pagine, la narratrice Elisa si rivolge direttamente al suo ipotetico lettore: “qui, il mio lettore vorrà sapere che sorta di casi m'abbia condotta a trovar rifugio fra queste mura: e a ciò si darà risposta nel corso della presente storia” (*Menzogna*, 6). D'altronde, con *Menzogna e sortilegio*

le basi tradizionali del romanzo ottocentesco e delle concezioni ad esso sottese vengono inesorabilmente a crollare. Mi riferisco per esempio all'idea della creazione estetica come espressione dell'ordine della realtà, per cui la ricostruzione del passato è la chiave per comprendere il presente; oppure alla distinzione netta tra il bene e il male, resa dal conflitto tra personaggi caratterizzati come personificazioni di virtù, onestà e coraggio o al contrario di viziosità, malvagità e meschinità; o ancora, alla sapiente costruzione della struttura del romanzo: invisibile, coerente e sempre mirata ad un'affabulazione che induca il lettore alla massima immersione nella vicenda. Tutte queste peculiarità del romanzo borghese lasciano spazio alle dinamiche anti-mimetiche e autoriflessive agenti all'interno dell'opera morantiana. Raffaele Donnarumma ne individua le principali, come "lo statuto complesso del personaggio-narratore, il dubbio sulla sua attendibilità, l'interrogarsi sul senso della letteratura al cospetto della vita, l'indecifrabilità del confine fra verità e menzogna"²¹. La Morante, infatti, dichiara a più riprese di avere inteso scrivere "l'ultimo romanzo possibile nel solco della tradizione".²²

Con il presente capitolo, intendo dimostrare che c'è ben di più. La prima tappa consiste nel proporre una lettura del romanzo come rappresentazione performativa della presunzione del pensiero positivistico-razionalista di divenire pienamente auto-fondato e capace così di dominare il reale. La conclusione dell'epopea di Elisa, come vedremo, sta a significare che si tratta di una mera utopia: se l'immaginazione verrà esplicitamente rifiutata e avversata fin dall'inizio della diegesi in quanto generatrice di false rappresentazioni degli eventi vissuti, d'altro canto anche la ragione verrà implicitamente messa in discussione e rivelerà le sue fragilità. Infatti, inglobando il paradosso del mentitore nel testo, il romanzo mette in guardia dal delirio autoreferenziale a cui è esposto il pensiero razionale.

²¹ «Menzogna e sortilegio» oltre il bovarismo, «Allegoria», a. 11, n. 31, (1999), p. 134.

²² Giuseppe Grieco, *Elsa Morante*, «Grazia», 26 settembre 1961.

La seconda tappa, il vero obiettivo del capitolo, è di dimostrare un ulteriore punto. Come ho sostenuto nel capitolo introduttivo, la strategia anti-mimetica della meta-arte può consentirci di cogliere come l'operazione autoreferenziale del linguaggio sia inerente al complesso rapporto tra dire e detto. Probabilmente al di là delle intenzioni autoriali, il romanzo morantiano opera, nella presentazione del paradosso del mentitore, quell'illuminante spostamento dalla terza alla prima persona di cui ho parlato nel capitolo introduttivo. Il mentitore non è un soggetto impersonale, ma un personaggio molto ben caratterizzato, che è per di più l'io narrante (e narrato). La formulazione asettica del linguaggio formale ("questa frase non è vera") lascia spazio all'umanissima e tragica confessione di Elisa ("io mento"). È qui molto importante tener presente l'intreccio della *fabula*: noi lettori veniamo a sapere dell'inclinazione alla menzogna dopo alcune pagine. Ciò significa che l'amarezza con cui Elisa carica la sua confessione non è messa in dubbio dal lettore; in quel momento egli è ancora ignaro della totale inattendibilità di Elisa, che anzi nel rivolgersi al suo lettore suscita un iniziale sentimento di empatia. Questo aspetto è rilevante perché contribuisce alla (ri)umanizzazione del paradosso del mentitore, il che porterà poi ad intuirne l'origine del paradosso in questione, inerente alla dimensione dell'io che *ci* parla. Il romanzo infatti esplicita la componente umana del linguaggio: c'è sempre un io che dice (la verità) ad un altro.²³

Ora segue un'anticipazione sulla struttura del capitolo. Dopo la presentazione del romanzo, mi concentrerò sull'analisi del testo a cui interpolerò i tratti principali della mia interpretazione. Nella seconda parte del capitolo, confronterò la mia lettura con quella di tre critici, che propongono interpretazioni piuttosto lontane dalla mia. Il contrasto servirà a rimarcare le specificità del mio punto di vista e sarà occasione per meglio approfondire alcuni passaggi che corroborano la mia tesi.

²³ Come chiarirò ulteriormente nel capitolo conclusivo, la dimensione dell'*atto* linguistico e l'indisgiungibilità di esso dall'uomo che parla in prima persona sono evidenze che la logica non sa descrivere, perché non si tratta di qualcosa di formalizzabile.

Infine una nota riguardo alla metodologia dell'analisi che mi accingo a sviluppare. Il mio contributo vuole offrire una chiave di lettura dell'opera come testo in sé, secondo la prospettiva teorica della mia dissertazione. In altri termini, ci si concentrerà esclusivamente su *Menzogna e Sortilegio*, evitando di ricorrere al paragone intertestuale con i romanzi successivi della Morante, e limitando all'essenziale rimandi alla poetica autoriale.

Dietro a questa impostazione sta la convinzione che il testo in questione sia in grado di illuminare anche questioni teoretiche non contemplate dall'autrice. Tra l'altro, è la Morante stessa nelle riflessioni contenute in *Sul romanzo* (1959) – poco meno di dieci anni prima del saggio barthesiano sulla “morte dell'autore” – a riconoscere all'opera letteraria una ricchezza infinita di significati, non del tutto compresi dall'autore e ancora di là dall'essere colti. La scrittrice chiarifica che “tocca all'intelligenza, alla libertà di giudizio e all'attenzione dei contemporanei riconoscere le proprie verità – fino a quelle più occulte o inconfessate – nelle rappresentazioni dei propri poeti” (1511). E conclude, “bisogna che i romanzieri contemporanei siano rassegnati a dedicare quasi sempre le loro più care verità a lettori che ancora non sono nati, o che non sanno ancora leggere” (1517). O ancora, si consideri quanto scritto nella presentazione del romanzo per l'edizione del 1975:

Considerato a tutt'oggi, da alcuni, il capolavoro della Morante, “Menzogna e sortilegio” si è scontrato con interpretazioni discordanti o addirittura opposte. Una parte dei critici (fra i quali si trovano anche i massimi nomi della critica e filosofia marxista) lo hanno situato fra i classici del realismo sociale; mentre altri lo hanno sistemato nel regno onirico della fiaba e dell'inconscio, o dentro le fantasie nere alla Poe. Risulta certo, a ogni modo, che, a distanza di quasi trent'anni dalla sua prima uscita, questo strano romanzo si ripropone intatto nella sua novità e unicità; anzi, manifesta, oggi più di prima, una sua presenza attuale e tragica, di dimensioni multiple ancora non esplorate. (Morante Elsa. 240)

Per di più, in quanto metaromanzo, *Menzogna e sortilegio* possiede per sua natura un potenziale significativo imprevedibile. Il filosofo Mario Perniola sostiene infatti che, “mentre il romanzo tradizionale implica per il narratore l'acquisizione di un punto d'arrivo, dal quale poi risalire ai termini precedenti, il metaromanzo è veramente la ricerca

colta nel suo movimento stesso; il suo punto d'arrivo è ignoto al lettore tanto quanto all'autore" (*Il Metaromanzo*, 52).

- *Presentazione del romanzo*

Veniamo allora al romanzo. Esso è suddiviso in nove sezioni: il prologo, costituito da una breve lirica, *Alla Favola*, dedicata ad Anna, madre dell'io narrante Elisa; l'introduzione, intitolata *Introduzione alla Storia della mia famiglia*; sei "parti", divise a loro volta in capitoli; infine l'epilogo, a cui fa da coda un altro componimento poetico, *Canto per il gatto Alvaro*.

Nei tre capitoli dell'introduzione, Elisa traccia il proprio profilo di giovane venticinquenne, rimasta orfana dei genitori più di quindici anni prima e ora privata anche della sua protettrice Rosaria, che è morta pochi giorni prima. Ferita da un'infanzia tormentata, dichiara di essere stata una bambina ipersensibile, facile preda di chiunque volesse prendersi gioco dei suoi sentimenti e del suo smisurato bisogno d'affetto. Fin dalla precoce morte dei suoi genitori, trasferitasi a casa di Rosaria, ha perciò sviluppato una progressiva forma di misantropia difensiva, che l'ha condotta ad isolarsi persino, preferendo richiudersi in una realtà immaginaria, popolata dai fantasmi dei suoi familiari, rimodellati secondo i suoi desideri e la sua fantasia.

Questo processo di progressiva astrazione dalla realtà sfocia in un patologico solipsismo, che conduce Elisa al paradosso di ignorare persino la protettrice con cui vive, preferendole un suo doppio idealizzato e fedele. Tale forma di compensazione delle carenze affettive accumulate nell'infanzia dà alla narratrice un'iniziale illusione di vendetta e riscatto. Tuttavia gli spiriti che popolano la sua mente e la sua camera (luogo fisico di una prigionia psicologica) appaiono ora ad Elisa la causa dei suoi mali. Scoprendosi infatti impassibile di fronte alla morte di Rosaria, l'io narrante capisce che, fondendo l'identità dei propri familiari con quella dei personaggi fittizi dei suoi amati romanzi

fantastici e d'avventura, aveva creato un mondo fantastico solo apparentemente esaltante e salvifico.

Elisa si vede vittima delle sue stesse creazioni: i parenti e familiari che l'avevano afflitta con la loro menzogna e gelida indifferenza l'hanno costretta a rifugiarsi nella solitudine, a disprezzare la realtà e le persone, fino al punto di rinchiudersi nel labirinto surreale del pensiero ipertrofico e delle sue mistificazioni. Accortasi ora del suo folle stato, decide di scrivere e ricostruire la storia della sua famiglia, per guarire dalla sua malattia ereditaria, la menzogna appunto.

Così inizia il "*flashback*" (o retrospezione) della lunga e complessa vicenda familiare, che vedrà coinvolti via via i nonni, i genitori, e un cugino sadico, oltre a vari altri personaggi di contorno. L'analessi occupa quasi tutto il libro ed è interpolata da ulteriori analessi e da qualche rara prolessi. Il racconto di Elisa narra di una famiglia meridionale, di nobile stirpe ma oramai decaduta. Tutto ha inizio con il matrimonio dei nonni di Elisa, Cesira e Teodoro. Lei, di umili origini, diventa la moglie di un giovane ricco aristocratico, che ha conosciuto lavorando come istitutrice alle dipendenze della famiglia di lui. Dall'unione nasce Anna, che sarà madre di Elisa. La vicenda di Anna è segnata dalla figura di suo cugino Edoardo, la cui algida bellezza e sinistro carisma la affascina fin dall'infanzia. Il due crescono insieme, instaurando un rapporto tanto intenso quanto ambiguo. Diventati adulti, Anna, sfinita dall'amore non ricambiato per il sadico Edoardo, sposa per necessità l'amico di questi e di lei perduto innamorado, Francesco, che a dispetto delle origini modeste si era spacciato per un giovane abbiente. Edoardo invece finisce per invaghirsi di Rosaria, graziosa ed disinibita fanciulla che aveva già sedotto Francesco prima che questi incontrasse Edoardo e Anna.

I rapporti tra i quattro si usurano e consumano tra intrighi, invidie, gelosie, turbamenti e maliziosi inganni. finché Edoardo contrae una malattia che lo costringe a ripetuti viaggi per tentare di curarsi. Il male però ne devasta il corpo e il già precario

equilibrio psichico. Il cugino quindi muore tra allucinazioni e paranoie. Intanto Anna e Francesco hanno dato alla luce Elisa, ma la loro deludente vita di coppia, fonte di frustrazioni e risentimenti, e le insoddisfazioni personali degenera in clima di amaro disincanto e nevrotica intolleranza reciproca. Il padre di Elisa, caduto tra l'altro nell'alcoolismo, muore sul lavoro; più tardi Elisa perde anche la madre, ammalatasi gravemente e preda negli ultimi tempi di un'ossessione maniacale per un fantomatico scambio di lettere con Edoardo, dal cui spettro Anna è convinta di esser visitata. Il compito di prendersi cura dell'ancora giovanissima Elisa spetta così a Rosaria, che non le fa mancare il suo amore. Terminata la retrospezione, Elisa ritorna al tempo presente. Il romanzo rivela dunque la sua struttura circolare, cosicché il tempo della storia torna a coincidere con quello della narrazione. Nella conclusione Elisa rivolge un canto al suo gatto Alvaro, di cui dichiara di amare la fedele compagnia nei suoi oscuri deliri e che definisce l'unico consolatore delle sue favole stregate.

Il genere al quale *Menzogna e Sortilegio* debba essere ricondotto è stato fin dalla sua uscita oggetto di dibattito. L'opera sembra infatti situarsi al confine tra romanzo realista o autobiografico e testo di pura invenzione. Le numerose letture critiche hanno dato luogo a interpretazioni tra loro del tutto discordanti e inconciliabili: se Angelo Pupino e György Lukács vedono nel romanzo un'opera dai marcati accenti realisti, altri ne rivendicano invece la natura antimimetica (per esempio, Lucamante ne sostiene la contiguità con il capolavoro proustiano, Ravanello e Scarano ne offrono due, molto diverse, letture psicanalitiche). Va osservato a tal proposito che il testo morantiano favorisce i più disparati approcci a causa del suo strategico situarsi a metà tra pura finzione e romanzo autobiografico, come si vedrà. In termini generali, sottolinea Marco Bardini, sono la nozione morantiana di autobiografia e il suo problematico rapporto con il fatto letterario a rendere particolarmente arduo classificare l'intero *opus* della scrittrice (*Morante Elsa*, 18-20, 29-33, 50, 51).

Nel caso di *Menzogna e sortilegio*, però, una discriminante ulteriore sottrae l'opera alla rigida griglia delle categorizzazioni di genere e ne proietta il senso su di un piano metaletterario: è il sostrato filosofico dell'opera, che apre ad una dimensione situata *al di qua* del testo. Una dimensione in cui il lettore implicito convoca silenziosamente il lettore affinché questi colga un messaggio recondito. Ciò sembra essere confermato, tra le righe, dalla lunga nota editoriale scritta dalla Morante per l'edizione del 1966 del romanzo:

Le due parole del titolo: "menzogna" e "sortilegio" riassumono già, in certo modo, l'argomento di questo romanzo: dove il veleno ereditario di una immaginazione morbosa finisce col sopraffare la povera cronaca quotidiana dei protagonisti, travolgendoli in una specie d'incantesimo tragico. Dall'enfatico e immaturo Teodoro, che consuma nell'alcool la propria decadenza; alla sua bella figlia Anna, che sconta fino all'estremo i propri miti infantili incarnati prima nel padre e poi, per il breve passaggio della pubertà, nel troppo amato cugino Edoardo; a Francesco "il butterato"; al misero avventuriero Nicola: tutti sono in balia di quei loro famigliari "fantastici vapori". E, pure attraverso la varietà inesauribile dei casi e delle persone che popolano questo libro, in tutti si ripete il tema fisso del destino annunciato nel titolo. Per quanto, nelle perpetue variazioni della trama, lo accompagnino lungo tutto il libro la commedia e il divertimento, questo tema contiene già nel principio il suo tragico sviluppo: fino alla conclusione, che si annuncia strana e misteriosa, anche se naturale e inevitabile.

(*Morante Elsa*, 680)

La conclusione, "strana e misteriosa", eppure "naturale ed inevitabile", consegna al lettore un messaggio non scritto ma cionondimeno implicato dal romanzo. Secondo la mia interpretazione, infatti, il rapporto verità-menzogna è sia il tema diegetico principale sia un "ordigno metanarrativo": il testo infatti incorpora (occultamente) il "paradosso del mentitore" all'interno della narrazione. Tale operazione, non solamente metaletteraria ma anche metalinguistica, innesca un'implicita riflessione che rimanda alla speculazione novecentesca sui limiti della conoscenza. Peraltro, il nesso tra pensiero filosofico e letteratura è iscritto nella poetica dell'autrice, secondo cui i testi letterari sono da considerare a pieno titolo espressione di concezioni teoretiche. In *Pro o contro la bomba atomica*, la Morante precisa che,

il romanziere, al pari di un filosofo-psicologo, presenta nella sua opera un proprio e completo sistema del mondo e delle relazioni umane. Solo che, invece di esporre il proprio sistema in termini di ragionamento, è tratto, per sua natura, a

configurarlo in una finzione poetica, per mezzo di simboli narrativi. Ogni romanzo, perciò, potrebbe, da parte di un lettore attento e intelligente [...], essere tradotto in termini di saggio e di “opera di pensiero.” (46,7)

A partire da queste premesse, intendo quindi rileggere il romanzo come “messinscena performativa” della menzogna, per poi confrontare la mia proposta interpretativa con i contributi critici che hanno fornito una lettura più eminentemente filosofica dell’opera – e che manifestano quindi una maggiore attinenza con il tipo di indagine che sviluppare. Inoltre, tenterò di evidenziare come il testo veicoli indirettamente una più ampia riflessione sul rapporto tra creazione artistica (la parola letteraria) e realtà, e sul problema epistemologico del sapere. Il romanzo, sfruttando le potenzialità del *medium* letterario, espone ad un livello extratestuale i limiti tanto della facoltà immaginativa quanto di quella razionale.

- Analisi e interpretazione

Attraverso la seguente analisi narratologica, intendo evidenziare quanto il tessuto dell’opera possieda una rilevanza filosofica. A tale scopo, si indagheranno ora i rapporti tra narratrice e protagonista, narratrice e personaggi secondari, e tra narratrice e lettore, prestando particolare attenzione a come la questione del falso e il “paradosso del mentitore” complichino le relazioni tra tali istanze narrative. Per confermare la validità delle mie ipotesi ermeneutiche, farò anche ricorso al manoscritto autografo del romanzo²⁴.

Come già anticipato, alla morte della matrigna Rosaria, Elisa si desta dal suo mondo trasognato, dominato dalla menzogna e dal “non-vero”.

Ma farsi adoratori e monaci della menzogna! fare di questa la propria meditazione, la propria sapienza! rifiutare ogni prova, e non solo quelle dolorose, ma fin le occasioni di felicità, non riconoscendo nessuna felicità possibile fuori del non-vero! Ecco che cosa è stata l’esistenza per me! (Menzogna, 16)

²⁴ Il manoscritto autografo di *Menzogna e sortilegio* fa parte dell’archivio di Elsa Morante, custodito presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Il materiale consente di osservare l’elaborazione delle cinque opere principali (*Menzogna e sortilegio*, *L’isola di Arturo*, *La Storia*, *Il mondo salvato dai ragazzini*, *Aracoeli*) e i commenti a margine ad esse relativi.

Così *l'incipit* si conclude con una dichiarazione d'intenti: l'io narrante si accinge a ripercorrere l'intera vicenda familiare, alla ricerca della propria identità, dopo anni di solipsistica alienazione:

Allora, come se il tempo della scuola fosse tornato, io, levatami dal letto, mi siedo al tavolino, e tendo l'orecchio all'impercettibile bisbiglio della mia memoria. La quale, recitando i miei ricordi e sogni della notte, mi detta le pagine della nostra cronaca passata; ed io, come una fedele segretaria, scrivo. (27)

La memoria, sostiene Elisa, sarà il suo faro, la luce che ne guiderà i passi tra i meandri bui del torbido passato familiare. Fin da subito, però, il marchio dell'inaffidabilità contraddistingue la narrazione. Dopo poche righe, la narratrice annuncia – con un passaggio che risulta, se non in contraddizione con quanto appena dichiarato, perlomeno oscuro – che si affiderà agli spiriti dei suoi defunti, che costituiranno la principale “fonte della storia” che Elisa si appresta a narrare:

Riconosco infatti, nell'insistente bisbiglio che ascolto, le loro molteplici voci, e questo libro m'è dettato, in realtà, da essi. Son essi che, in cerchio attorno a me, bisbigliano. S'io levo le pupille, dileguano; ma se, usando un poco d'astuzia, sogguardo appena intorno senza farmi scorgere, distingo le loro figure strane e incerte; e vedo, nella sostanza trasparente dei loro volti, il movimento febbrile e ininterrotto delle loro lingue sottili. Tale è la fonte della storia che m'accingo a narrarvi. La quale non tratta di gente illustre: soltanto d'una povera famiglia borghese; ma in compenso, per quanto bizzarra possa apparirvi qua e là, è veritiera dal principio alla fine. (27)

Quest'ultimi, mossi forse da compassione e pentimento, potranno aiutarla a rinsavire: le detteranno le parti a lei sconosciute della storia della famiglia (quelle antecedenti alla nascita di Elisa e quelle svoltesi nei suoi primi nove anni di vita). Contribuiranno così alla salvezza della narratrice, affetta dalla malattia ereditaria della bugia compulsiva. Ecco il passaggio:

Forse, ricostruendo così tutta la nostra vicenda vera, io potrò, finalmente, gettar da un canto l'enigma dei miei anni puerili, e ogni altra familiare leggenda. Forse, costoro son tornati a me per liberarmi dalle mie streghe, le favole; attribuendo a se medesimi, e a nessun altro, la colpa d'aver fatto ammalare di menzogna la savia Elisa, voglion guarirla. Ecco perché ubbidisco alle lor voci, e scrivo: chi sa che col loro aiuto io non possa, finalmente, uscire da questa camera. (27)

Ciononostante, le prime pagine di *Menzogna e sortilegio* sembrano dare inizio ad un romanzo autobiografico. Si tratterebbe di una sorta di esercizio di scrittura terapeutica di autoanalisi, in cui l'elemento "ultraterreno" costituito degli spiriti dei defunti (alla cui dettatura Elisa dice appunto di doversi affidare) non costituirebbe una vera dissonanza, ma sarebbe semplicemente da intendere come metafora dell'emersione dell'inconscio²⁵. Eppure, la convinzione di trovarsi di fronte ad un siffatto testo è errata. Il passato di succube indifesa, oggetto di sevizie psicologiche da parte dei suoi familiari, non rende affatto la protagonista candida e immacolata: il «morbo fantastico» l'ha contagiata, proliferando in lei. Non può infatti passare inosservato quanto poche pagine prima, nel secondo dei tre capitoli dell'introduzione, Elisa aveva ammesso:

E sebbene voi dobbiate aspettarvi, o lettori, di conoscere attraverso questo libro più d'un personaggio contagiato dal nostro morbo fantastico, sappiate che il malato più grave di tutti lo avete già conosciuto. Esso non è altri se non colei che qui scrive: son io, Elisa. (17)

Ciò significa che, ancor prima di dichiarare solennemente le sue intenzioni, Elisa si autodenuncia di fatto come narratrice menzognera, perciò del tutto inattendibile. Osserva Sharon Wood, "[Elisa] warns us that, while she is a character in her own story – and therefore, as witness and participant, some sort of guarantor of the text – she is nonetheless a romancer, afflicted by the same *menzogne* as her family"²⁶. Parimenti, Stefania Lucamante chiarisce che "il lettore dovrebbe dubitare, sin dal principio, della visione del passato offertagli da Elisa, proprio perché è il racconto di una malata in via di guarigione"²⁷. Ma c'è di più: oltre alle conseguenze prettamente diegetiche, l'avvertimento risuona potentemente all'interno della struttura del testo, tanto che il suo riverbero fa tremare l'intero edificio narrativo. Il paradosso innescato dalla dichiarazione di Elisa è un

²⁵ Questa è per esempio la posizione di Donatella Ravello, con il cui approccio critico mi confronterò nella sottosezione successiva.

²⁶ Sharon Wood, "Models of Narrative in *Menzogna e sortilegio*," in *Under Arturo's Star: The Cultural Legacies of Elsa Morante*, ed. Stefania Lucamante and Sharon Wood, (West Lafayette, Indiana: Perdue UP, 2006), 102.

²⁷ Stefania Lucamante, *Elsa Morante e l'eredità proustiana* (Fiesole: Cadmo, 1998), 68.

ordigno metalinguistico: esso mina le fondamenta su cui si poggia lo sviluppo del romanzo e tiene in scacco persino la possibilità di significazione.

Il dilemma aporistico, attribuito ad Ebulide di Mileto (IV a C.) e qui scaltramente incorporato nella forma estetica dalla Morante, è espresso dalla proposizione “questa frase è falsa”. Si tratta di un enigma autoreferenziale che genera un circolo vizioso. Il ragionamento è spinto in un vicolo cieco: qualora infatti si assumesse l’affermazione come vera, tale ipotesi sarebbe immediatamente smentita dal contenuto della frase stessa, che esplicita il proprio esser falsa. Se allora si considerasse l’affermazione come falsa, ciò implicherebbe che il contrario di quanto è in essa asserito è vero, cioè che la frase è vera. Il che ci riporta di nuovo alla prima ipotesi, già rivelatasi contraddittoria. È il cortocircuito della logica.

La rivelazione di Elisa getta dunque una sinistra ombra di dubbio su tutto il racconto. A questo proposito, va evidenziato come il paradosso del mentitore – attivato una volta per tutte dalla dichiarazione sopra riportata – sia un fuoco ripetutamente ravvivato nel corso del racconto dalla narratrice, che in diverse occasioni rinnova la sua promessa di pura trasparenza e totale sincerità.

L’aporia ora rintracciata a livello metalinguistico, alla base del romanzo, non può che invadere anche quello metanarrativo, nel rapporto scoperto che la narratrice instaura con il narratario. Elisa lo chiama in causa fin da subito, costringendo il lettore a misurarsi con un’anomalia: la linea che normalmente separa il livello extradiegetico da quello diegetico è qui imprecisa. Il critico Lucio Lugnani spiega che “Elisa, come tutti i narratori protagonisti, è un personaggio dal doppio statuto: attrice sul piano della *factio* narrativa, ed attrice su quello della *factio* narrativa. Elisa si dà per *attrice* al posto di Elsa Morante, ma a differenza di quest’ultima appartiene alla diegesi” (*Logos*, 25). In effetti, l’interpellazione del narratario da parte della narratrice sdoppia la realtà finzionale, introducendo due piani narrativi. Il primo è quello dell’ideazione: è il racconto di primo

grado, un “dietro le quinte” in cui la narratrice tesse la trama della propria *fabula* e vive con il lettore lo scorrere del presente (il tempo della narrazione).

L'altro piano è quello della rappresentazione: è il racconto secondario, che diventa quindi una sorta di palcoscenico ove gli eventi passati vengono rievocati (il tempo della storia). Lo status narratologico di Elisa è soggetto dunque ad un moto oscillatorio. A livello del *discorso*, è narratrice autodiegetica – è cioè protagonista della vicenda.²⁸ Al contrario, a livello della *storia*, è narratrice pseudodiegetica²⁹ È l'*impasse* in cui si trova prigioniera la narratrice: la quale, tesa ad elaborare un racconto terapeutico di ricostruzione di un passato traumatico, non è tuttavia in grado di ricordare la sua infanzia (come rivelerà nel corso del romanzo) ed è perciò costretta ad affidarsi ad una narrazione che Genette definirebbe metadiegetica ridotta (o pseudodiegetica appunto), sostanziandosi nelle parole doppie e infide degli spiriti dei suoi stessi “carnefici”. Se è quindi palese la natura fittizia del racconto di secondo grado, con la paradossale autodenuncia di Elisa il falso intacca anche la narrazione prima, che il lettore è indotto a giudicare inattendibile. Ad emergere è l'essenza mistificatoria e autoreferenziale della vicenda diegetica, della narrazione e persino dell'atto creativo *tout court*.³⁰

²⁸ Gerard Genette, *Narrative Discourse Revisited* [1983], trans. Jane E. Lewin (Ithaca: Cornell University Press, 1988), 102.

²⁹ Elisa racconta con parole proprie ciò che non può aver visto e vissuto e che va perciò la narrazione va intesa come articolata dagli stessi personaggi via via descritti.

³⁰ In questo senso, il romanzo pare prefigurare performativamente uno dei temi cardine del pensiero di Jacques Derrida, il quale – a partire dagli anni '60 – tenterà di dimostrare l'origine paradossale e autoreferenziale del linguaggio. Nel criticare l'idea del linguaggio come sistema di opposizioni dicotomiche in cui uno dei due termini è (arbitrariamente) considerato come dominante sull'altro, Derrida esamina delle atipici termini, “gli indecidibili”. False proprietà verbali, nominali o semantiche, essi non possono essere ricondotti allo schema delle opposizione binaria, schema tuttavia boicottano dall'interno, per senza per questo costituire un terzo termine e lasciare aperta la possibilità di un superamento del problema in chiave dialettico-speculativo. Così Derrida, “the gram is neither a signifier nor a signified, neither a sign nor a thing, neither presence nor an absence, neither a position nor a negation Neither/nor, that is, *simultaneously* either *or*” (*Positions* 23). However, such an irreducible duplicity does not simply pertain to semantically peculiar words; rather, it operates at the very basis of language by affecting formal properties such as syntax: “undecidability’ is not caused here by some enigmatic equivocality, some inexhaustible ambivalence of a word in a ‘natural’ language... What counts here is the formal or syntactical *praxis* that composes and decomposes it” (*Dissemination* 220).

Il concetto di menzogna veicola anche un significato metaforico: essa è intrinsecamente diabolica, nel senso che non coincide con la falsità ma piuttosto si origina dalla mescolanza di vero e falso. Menzognero è chi contamina la verità con la falsità, e la sua più ripugnante e aggravata versione è la figura del diabolico calunniatore (*ὁ διάβολος*, ovvero “colui che divide”) trae il suo godimento dall’alterare le cose, dissimulandone la vera sostanza tramite il subdolo inganno della finzione.

Nel romanzo, sebbene sia Edoardo ad incarnare la figura sadica del calunniatore, quasi tutti i personaggi manifestano tratti diabolici. Infatti, mentre la *narratio* presenta i vari protagonisti, di essi emergono le fuorvianti prospettive individuali, segrete ossessioni e inconfessabili perversioni. Conni-Kay Jørgensen sottolinea che “tutti i personaggi si nutrono d’una falsa immagine di sé e del mondo” (*La Visione*, 30).

Proprio come Elisa, il lettore è obbligato a subire questo con-fondersi dei piani narrativi, e a fare i conti con le insincere storie suggerite ad Elisa dai bisbigli degli spiriti. Non per questo però narratrice e narratario possono essere in qualche modo equiparati in termini di focalizzazione. Elisa è contaminata dalla stessa doppiezza indecifrabile dei personaggi da lei descritti. È un attante “bifronte”: vittima passiva della menzogna altrui, è al tempo stesso attiva creatrice di falsificazioni della realtà, le quali intaccano perfino quell’atto di scrittura a cui la protagonista aveva affidato le proprie speranze, in uno strenuo anelito di redenzione. L’indistinzione tra vero e falso rende quindi vano lo sforzo interpretativo dal parte del lettore, che si vede costretto ad in un perpetuo processo di revisione degli episodi e a rimettere in discussione il profilo e lo statuto dei personaggi. Attraverso l’individuazione di alcuni passaggi-chiave, dimostreremo nelle prossime pagine come questo avvenga.

La duplicità regna sovrana fin dall’inizio del romanzo e ne costituisce non solo il cuore contenutistico ma anche il perno strutturale che consente alla narrazione di dipanarsi fluida, noncurante delle contraddizioni che continuamente crea e insieme

fagocita, in un incessante accumulo di visioni e visuali differenti, distorte e decentranti.³¹ Per esempio, le analessi e le prolessi disseminate nel testo – lungi dal facilitare il lettore nella comprensione della trama – sconvolgono l'ordine cronologico degli eventi. Inoltre, come Wood precisa, “the text superimposes temporal planes whose diachronic flow is interrupted by analepsis, gaps, ellipsis, a kind of stitching together reminiscent of spatial rather than merely temporal organization.”³² Questa “narrazione intercalata”³³ non fa che amplificare il disorientamento del lettore, dal momento che questo tipo di strategia narrativa indebolisce “l'aspetto teleologico e la configurazione della storia, frequentemente considerati come costituenti imprescindibili della narritività”³⁴.

Tuttavia, d'improvviso sembra aprirsi uno spiraglio, una via per eludere la condanna al fraintendimento, alla quale Elisa e il lettore sembrerebbero inevitabilmente destinati. Alla fine della Parte Quarta Elisa annuncia l'avvento di una frattura con la precedente narrazione: da questo momento in avanti – giura – lei non sarà più «spettatrice di una commedia di spiriti»³⁵, i quali reinventano a proprio piacimento un passato proteiforme e solo lontanamente verosimile, ma potrà affidarsi ai ricordi veritieri della sua memoria, a cominciare da quando era una bambina di nove anni, finalmente cosciente.

³¹ Una precisazione è d'obbligo. Questa duplicità del testo è il risultato della correità di due forze distinte, che agiscono su due livelli separati: esse sono l'ambiguità e l'indecidibilità. L'ambiguità è la caratteristica propria della diegesi, del narrato: l'immaginazione incontrollata di Elisa infonde nella diegesi un senso di oscura inquietudine: in un mondo 'pan-psichizzato' ove la realtà fenomenica pare quasi del tutto espunta, la memoria involontaria non ritrova nell'infanzia nulla se non i sintomi della malattia ereditaria della bugia; la memoria volontaria invece, come emergerà nel prosieguo dell'analisi, è neutralizzata dallo spettro della menzogna, che induce Elisa a dubitare dei suoi ricordi e finirà per annientare la protagonista. L'indecidibilità è invece qualcosa che sperimenta il lettore, il quale deve confrontarsi con la questione aporetica che ha appunto invaso il livello metanarrativo allorché il narrante si è auto-squalificata, abbandonando il timone della narrazione e minando la significazione dell'atto narrativo. Se l'ambiguità attiene all'ambito retorico-stilistico, l'indecidibilità è invece problematica filosofico-teoretica. In questo senso, l'auto-denuncia di Elisa non è una contraddizione atta a stimolare nel lettore una personale, creativa ipotesi di lettura (a mo' del sesto tipo di ambiguità di William Empson – *Seven types of Ambiguity*, 1930), ma un'aporia che costringe al rigore speculativo piuttosto che aprire alla libera interpretazione.

³² Wood, “Models of Narrative,” 101.

³³ Secondo la definizione di Genette, si tratta di un tipo di narrazione in cui tempo della narrazione è intercalato al tempo della storia. Vedi *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ed. David Herman et al. (London: Routledge, 2005), 277, 610.

³⁴ *The Routledge Encyclopedia*, 610.

³⁵ *Ibidem*, p.434.

Onde finito è d'ora innanzi il mio privilegio d'assistere, sola spettatrice, a una commedia di spiriti. Non udirete più da me la voce molteplice della dormiente. Una lucida insonnia s'impadronisce di me e io, nella camera taciturna e spopolata, altro non potrò interrogare d'ora innanzi che la mia vera memoria. (434)

In tal modo, la narratrice, dopo aver ribadito d'essere stata finora narratrice pseudodiegetica (una "dormiente" attraverso cui molteplici voci hanno parlato), si trasforma in autodiegetica – diviene cioè protagonista della storia da lei stessa narrata (Pupino 84,85). Se in questa seconda metà del romanzo la discrepanza tra i livelli narrativi viene risolta, altrettanto non si può dire riguardo alla controversa questione della veridicità del narrato. Il nuovo status narratologico di Elisa non sancisce il passaggio dalla memoria onirica ai ricordi veritieri ma grava il romanzo di ulteriore incertezza.

Nulla può sottrarsi alla potenza dirompente della mentire, che intacca la dimensione spazio-temporale e quella logica. A tal riguardo, Pupino riscontra un conflitto tra il ricordo percettivo passato e il pensiero ricostruttivo attuale (84,85). Come vedremo a breve, non di rado diviene difficile distinguere le considerazioni extradiegetiche dell'io narrante dai pensieri emozionali e le allucinazioni fantastiche dei vari personaggi, l'io narrato Elisa su tutti. Del resto, è la narratrice stessa a denunciare la fallacia della distinzione tra le categorie di tempo e svelare l'equivoco insito nel processo mnemonico, asserendo che:

Il passato e il futuro, infatti, sono due campi di nebbia e di vertigine, che i vivi non possono esplorare se non con la fantasia e con la memoria; ma forse fantasia e memoria sono soltanto strumenti d'illusione, e soltanto per un gioco ingannevole l'uomo crede di avere il passato alle spalle e il futuro innanzi a sé. In realtà egli si muove sopra una sfera immobile, conchiusa fin da principio, e il passato e il futuro sono tutt'uno. A che serve esplorare questa reggia della morte? Il solo tentativo di sondarla produce angoscia e nausea, come quando ci si affaccia su un precipizio. (233)

Echeggiando la nozione bergsoniana di tempo come durata, la narratrice contesta la concezione tradizionale del tempo cronologico, scandito dalle categorie di passato,

presente e futuro, e quindi misurabile.³⁶ È dunque un inganno perpetuato dalla memoria credere di poter ri-costruire e controllare lo scorrere del tempo.

Se la percezione cronologica del tempo si dissolve in quanto rivelatasi convenzionale, anche le coordinate spaziali svaniscono. Felix Siddell rintraccia “a spatial dynamic which seems to be another manifestation of the characteristic ambiguity of Morante’s work.”³⁷: la stanza di Eodardo diventa “the site of the conceptualisation about elsewhere, which may incorporate map space or emblematic setting associated with epics or fairytales. All these possibilities coexist in the imagination, not clearly distinguished one from another, in a state of mergence.”³⁸ Similmente, la stanza di Elisa è il luogo occulto ove la trama viene manipolata, “a place which has all the apparent coherence of the Map, which seems to contain itself and many other places as well, but reveals itself, on a closer examination, to be nothing but *Menzogna e sortilegio*.”³⁹

In realtà, la millantata cura psicanalitico-razionalizzante e l’annunciato approdo ad un’esposizione basata unicamente sulla “vera memoria” collassano in modo inequivocabile in questa seconda fase. Il preannunciato percorso di scoperta della verità disattende le aspettative di una trasformazione della favola in romanzo autobiografico di autoanalisi. La presunta svolta non è che un’illusione. Effettivamente, in termini propriamente logico-metalinguistici, il tentativo di liberarsi della febbre menzognera non può che deflagrare su se stesso, in quanto ogni affermazione è sistematicamente inficiata da quella paradossale autodenuncia su cui tutto il romanzo si fonda e a causa del quale si

³⁶ In occasione di un ciclo di due lezioni tenute ad Oxford nel 1911, con il titolo “The Perception of Change”, Bergson rimarca che, “there is neither a rigid, immovable substratum nor distinct states passing over it like actors on a stage. There is simply the continuous melody of our interior life, a melody that runs and will run, indivisible, from the beginning to the end of our conscious existence It is precisely the indivisible continuity of change that constitutes true duration” (124). He concludes that “[t]he distinction we make between our present and past is therefore, if not arbitrary, at least relative to the extent of the field which our attention to life can embrace... What we have is a present which endures” (*The Creative Mind*, 126-7).

³⁷ Felix Siddell, *Death or Deception. Sense of Place in Buzzati and Morante* (Leicester: Troubador, 2006), 23.

³⁸ Siddell, *Death or Deception*, 39.

³⁹ Siddell, *Death or Deception*, 42,43.

decostruisce⁴⁰. Nella seconda metà del romanzo, questa inevitabile e progressiva “bancarotta” del pensiero verrà scandita dal continuo riferimento ad un’inquietante ossessione spettrale: metafora del doppio e della doppiezza, essa abita i pensieri e i sogni tanto di Anna quanto di Francesco, e finirà per trascinare anche la narratrice nella spirale della mistificazione. Il che proverà l'impossibilità di debellare il germe della bugia.

L'analisi di alcuni stralci significativi darà ora modo di notare come la supposta ricostruzione veritiera venga sconfessata: si tratta di un processo graduale ma inesorabile, per cui l'indelebile traccia della falsificazione diventa, via via, sempre più visibile. A cominciare dal primo capitolo della Parte Sesta, quando la madre Anna è in preda ad un delirio. Urlando, confessa alla figlia che, pur dopo tanti anni, il suo sentimento incestuoso per Edoardo brucia ancora in lei. La donna, chiaramente fuori di sé, sostiene addirittura di non credere che il cugino sia morto, e lo invoca:

Vogliono farmi credere che tu non esisti, – riprese in tono violento, scoprendo gli occhi minacciosi e neri, – vogliono farmi credere che sei uno scheletro, m'hanno mandato a cercarti in mezzo alle croci. O amore mio, non sottometterti! ricordati di Anna! svegliami da questo sogno! (706)

Poi, chiamando a sé Elisa, continua il suo vaneggiamento, con un'“espressione malvagia e sfrontata”:

– Vieni qui, tu, avvicinati, piccola bigotta: credi tu nell'inferno? Sperduta, balbettante, io dissi: – Credo... nel Paradiso. – Credi nel Paradiso! – ella ripeté ridendo e contraendosi in volto per la collera, sí [sic] ch'io temetti le sue percosse, – e allora voglio che tu lo sappia: io conobbi l'angelo, il principe del Paradiso. È mio cugino, anzi mio fratello carnale, si chiama Edoardo. (706)

Anna conclude infine la sua farneticazione con un empio giuramento, rivolgendosi così alla piccola Elsa, ormai terrorizzata: “E adesso, ascolta, tu sei testimone, ragazzina: io vendo la mia anima all'inferno, in cambio d'essere svegliata da questo sogno, e ritrovare Edoardo” (706). La ricostruzione di Elisa – che ricorda di aver poi pregato per la madre,

⁴⁰ Come anticipato, a questo riguardo si può avanzare l'ipotesi che l'architettura del romanzo in qualche modo anticipi e metta in atto le derridiane nozioni di *différance* e architraccia, per mezzo delle quali a partire dagli anni '60 il filosofo francese tenterà di dimostrare la natura paradossale e autoreferenziale del linguaggio.

al fine di scongiurare il patto da lei stretto con il demonio, implorando per Anna il perdono divino – non reca ancora alcun segnale di incoerenza, e anzi lascia trasparire la tenerezza e l’empatia che la narratrice prova nel ripensare a se stessa giovinetta, devota e impressionabile. Eppure, poco dopo, nel terzo capitolo della Parte Sesta, la linearità della narrazione subisce uno sbandamento, che per un momento getta Elisa e il suo sforzo di fedele aderenza ai fatti nel baratro dell’immaginario falsificante. Elisa narra di un “Pensiero” incantevole che, provocato dalla lettura delle presunte lettere di Edoardo, sa sedurre al tempo stesso tre donne: Anna, la madre di Edoardo Concetta e la giovane Elisa. Ecco il passo:

Qual *virtù* [sic] avevano mai dunque le finte lettere per conquistare tre donne? Appena appena mia madre ne aveva mormorato il principio, che già ogni forma sgraziata o pesante, ogni colore brutto o funerario dileguava dalla camera. E vi abitava invece, pieno di festa e di fuoco, un Pensiero (non so trovare altro nome *più* [sic] adatto alla sua volatile natura), del quale m’è impossibile enumerarvi, né, tanto meno, descrivervi una ad una, tutte le grazie. Egli aveva movenze ispirate, costume cavalleresco, e una civetteria gettata, in guisa di spavalda e leggera armatura, sull’amara sua voluttà. [...] Ma la *più* [sic] singolare, la *più* [sic] preziosa delle sue grazie era l’ambiguità, senza la quale nulla piace. [...] Egli, dico, esalava come suo proprio respiro questa grazia celeste: senza la quale nessuno troverà mai favore al cospetto d’Elisa. (758)

La descrizione rende evidente ed esplicito il nesso tra questo Pensiero e il suo potere mistificante (aspetto questo che sembra un fugace epifenomeno del messaggio riposto al livello più profondo, quello metaletterario – di cui parleremo più avanti). Non solo: il passaggio palesa la vulnerabilità del personaggio Elisa, morbosamente attratto dal fascino di questo “Pensiero” ambiguo, oscuro, e vagamente perverso. Tale percezione deriva anche dalla presenza ripetuta del pronome personale maschile “egli”, che viene usato in assenza di un personaggio a cui il pronome stesso possa riferirsi. Inoltre, se questo “Pensiero”, ispirato dal mito di Edoardo ormai defunto, aveva allora stregato le tre donne (l’io narrato, ovvero Elisa bambina, compreso), esso pare avere un imprevisto influsso anche sull’io narrante, Elisa adulta. Ciò si deduce dall’improvviso cambiamento del tempo verbale: dall’imperfetto della descrizione del passato, la narratrice passa

improvvisamente al futuro: “Egli, dico, esalava come suo proprio respiro questa grazia celeste: senza la quale nessuno troverà mai favore al cospetto d’Elisa”. La “grazie celeste” di Edoardo è però quella luciferina dell’angelo caduto, al cui richiamo ambiguo Elisa qui ammette (anche se per un attimo e in modo criptico) di non poter resistere: come in passato, anche ora e per sempre.

Intanto, pagina dopo pagina, il tono della narrazione si fa angosciante. A proposito di un misterioso epistolario tra Edoardo e Anna, nel quarto capitolo della Parte Sesta Elisa afferma che dal paragone tra la grafia del cugino Edoardo e quella di Anna emergerebbe una palese somiglianza calligrafica tra queste “finte lettere”, probabilmente scritte dalla donna sotto le mentite spoglie del cugino, e la grafia di Edoardo; una somiglianza più marcata man mano che il coinvolgimento emotivo di Anna aumenta. All’apice della passione poi, le due scritture si avvicinerebbero all’indistinzione:

Dovete sapere che fra le carte di mia madre rimaste nelle mie mani v’è un paio di bigliettini scritti dal vero Edoardo a sua cugina Anna, al tempo, come appare dalle date, del loro idillio. Or s’io confronto questi veri autografi del cugino con le finte lettere di lui, m’accorgo che mia madre, nell’affermare alla zia mezzo cieca: «è proprio la sua scrittura», non mentiva del tutto, e che, invero, anche occhi più sani di quelli di zia Concetta avrebbero forse potuto cadere nell’inganno. Né la somiglianza delle due scritture si doveva a un’artificiosa imitazione di mia madre: infatti, se nelle prime righe ella si sforzava d’imitare i diletti caratteri di lui, ben presto, assunta nelle sue regioni illusorie, lasciava ogni artificio. (769)

Elisa dimostra subito di non voler cadere in alcuna insinuazione di natura sovranaturale; quasi ad anticipare l’ipotetica critica da parte del narratario di aver dato adito ad una simile possibilità, lo ammonisce:

E allora io non vorrei che qualcuno s’inducesse perciò a supporre un qualche intervento ultraterreno o invisibile. Dio vi guardi da simili fumi! ecco, per disingannarvi del tutto, degli altri autografi di mia madre, da me serbati: autografi, dico, di nessuna importanza, quali note di spese fatte, ricevute di pagamenti e perfino certi vecchi quaderni d’esercizi, del tempo ch’era fanciulla. Ebbene, anche in detti autografi la sua scrittura appare tanto simile. quella, un poco più matura, di Edoardo, da poter quasi confondersi con essa, soprattutto allorché quest’ultima s’abbandona alla foga. Del resto, la somiglianza delle scritture non è troppo rara tra fratelli o congiunti d’un medesimo sangue: per cui, ritrovarla fra due cugini non è affatto un prodigio fuor della natura. (770)

È interessante notare come queste frasi di Elisa paiano un caso lampante di ammissione involontaria. *Excusatio non petita accusatio manifesta*, si direbbe – come dimostrano queste abbondanti spiegazioni non necessarie con cui Elisa cerca di allontanare da sé ogni sospetto di credulità. Insieme, si appalesa l'ombra di un disturbo paranoide, a giudicare dal meccanismo per cui la narratrice, per fugare ogni dubbio sulla propria presenza di spirito, attribuisce al lettore la supposizione di “un qualche intervento ultraterreno o invisibile”.

Eppure, se è chiaro che Anna è vittima della più totale insania, nella narrazione l'ossessione della madre per il cugino morto rasenta spesso i tratti di una possessione – possibilità che la stessa Elisa sembra talora avvalorare, salvo poi negare la cosa con un'improvvisa veemenza, di nuovo alquanto sospetta. Nel capitolo successivo, il quinto della Parte Sesta, tutto ciò è evidente. Non solo; contemporaneamente, anche la lucidità di Elisa inizia a vacillare: infatti, il punto di vista della da cui vengono giudicati gli eventi diventa sempre meno chiaro. Prenderemo allora in esame diversi esempi di come, nel suddetto capitolo, il racconto di Elisa adulta perda spesso di linearità, e di come si assista alla concomitante diffusione virale di un delirio visionario che colpisce i personaggi della *factio* narrata, Anna, Francesco e la piccola Elisa.

Va subito rilevato che la narratrice ci rende frequentemente partecipi delle reazioni e delle elucubrazioni di lei stessa bambina:

Di tanto in tanto, ella interrompeva i suoi singhiozzi e con una voce monotona, crudele, come recitando una perfida litania, si dava ad accusar se stessa, ripetendo in mille modi d'esser colpevole, d'esser indegna, di meritare ogni oltraggio e ogni castigo.[...] Per me che la udivo, tutto ciò era un enigma: [...] le colpe accusate da mia madre rimanevano un mistero interdetto alla mia ragione. Né io cercavo la rivelazione di tal mistero [...]. Una cosa, però, mi apparve sicura: [...] Edoardo, il nostro nume, era offeso, il suo grazioso, incorporeo volto respingeva mia madre con atti di dolore e di sdegno, e le negava il perdono. Se avessi osato sperare ch'egli mi ascoltasse, avrei voluto intercedere a favore di mia madre. Ma come invocare il Cugino? e chi era Elisa per lui? Veramente, da molti segni, e in particolare dalla famosa risposta di mia madre, sembrava chiaro ch'egli mi giudicava un personaggio insignificante [...]. Onde io non seppi far altro che unire il mio pianto a quello di mia madre attraverso il legno dell'uscio. (805)

Il “Cugino” non è trattato alla stregua di un defunto, ma al contrario come una figura capace di interagire con gli altri personaggi, al punto di influenzarne scelte e pensieri. Ciononostante, finora è lapalissiano che Anna è una donna malata ed Elisa una bambina impressionabile, vittima della situazione anomala in cui si trova. Il filtro della visione infantile è ravvisabile anche nell’episodio riportato poche pagine dopo. Elisa scopre che Anna, seduta di fronte allo specchio, ha obbedito pronamente ad un ordine impartitole, a suo dire, dal crudele e capriccioso fantasma di Edoardo, che le avrebbe intimato di tagliarsi i capelli.

Mi parve, dico, di scorgere, fra il sonno e la veglia, mia madre, che ritta dinanzi allo specchio della nostra camera, nella prima luce, s’intrecciava adagio adagio i capelli. Ultimate le trecce, ella non se le fermava sul capo, ma se le lasciava pendere sul petto, ai due lati del volto; ed io vedevo riflettersi nello specchio l’immagine di lei che si contemplava con una espressione altera e ambiziosa. Intanto, il sonno mi richiudeva gli occhi, ma prima di ricadere addormentata mi sembrava d’udire un piccolo rumore [...] così vago e nello stesso tempo così beffardo e lugubre da somigliare, in verità, piuttosto alla fantasia di un sogno. Il fatto si è che la mattina, al mio risveglio, [...] c’era nella sua persona alcunché di nuovo, ch’io notai subito con un brivido di spavento: le sue bellissime trecce erano state tagliate e in luogo di esse erano rimaste soltanto delle corte ciocche nere. (809)

Il dubbio derivante dall’indistinzione tra sogno e realtà avvolge l’episodio. Esso però si rivela, abbastanza sorprendentemente, “realmente” accaduto, riscattando quel che sembrava destinato a rivelarsi puro frutto della fantasia. Il confine tra fantasia e memoria si fa labile ed Elisa si accorge di faticare a mantenere il filo logico; così si cautela:

A questo punto, la nostra vicenda familiare si fa nei miei ricordi precipitosa e confusa; le poche scene che ne affiorano, e delle quali fui testimone e partecipe, mi appaiono, se le riguardo con la mia mente di allora, soltanto dei misteri inumani. Cercherò tuttavia di rievocare, come meglio posso, con l’aiuto della mia ragione adulta, gli episodi più notevoli di quegli ultimi giorni che precedettero l’epilogo. (809)

Il racconto prosegue. Anna ha perduto il senno e, al termine del capitolo, arriva a dichiararsi amante di un “altro”, rifiutandosi però di svelarne l’identità al marito. Sappiamo però che lei si riferisce al cugino Edoardo, come ha precedentemente

confessato ad Elisa. Il fatto è che la donna evoca un recente momento di intimità coniugale tra lei e il marito, per affermare che i suoi pensieri in quella circostanza erano andati al suo segreto “compagno”. Di conseguenza, quello che Anna sostiene essere il suo attuale amante è un morto:

Un'espressione capricciosa e sconvolta apparve sul viso di mio padre: – Non sei piú mia moglie! – esclamò egli con ira, – e allora, s'io ti sono straniero, tu eri forse una sguadrina quando, poche sere or sono, mi sorridevi e mi adescavi? E se adesso mi respingi, tu non mi respingesti allora, e se dici di odiarmi, non erano d'odio le parole che tu mi dicevi... Mia madre [...] proruppe in una risata astiosa e impavida: – Tu hai creduto, – disse, – ch'io sorridessi a te, hai creduto che fossero per te le mie parole d'amore! Sappi ch'io non ero sveglia quella notte, agivo come in sogno. Tu eri con me, ma io, io stavo con un altro, tu non eri che un sosia, un fantoccio. Io ti odiai sempre, e ancor piú ti odiavo allora, e amavo un altro, e sempre amai lui da che vivo. Ascolta quel che ti dico, e uccidimi pure se credi: io amo lui, lui è il mio marito, e il mio amante! (812)

Anna sostiene insomma di essere in contatto con quest’“altro” e di frequentarlo attraverso una *trance* onirica. Per di piú, la donna appare agli occhi del marito Francesco e dell'io narrato Elisa come alienata e allucinata, quasi fosse diventata uno spettro a propria volta:

[...] mio padre, da parte sua, [...] [r]ideva, invece, lui pure, e ripeteva: – Che dici, che cosa vuoi dire, – guardando mia madre come se vedesse uno spettro. [...] Alla luce, mia madre apparve ridente, con gli occhi scintillanti e le guance di una mortale bianchezza. (813)

Il tema della possessione diabolica si fa sempre piú pressante, tanto che alla giovane Elisa anche il padre Francesco sembra “una creatura non umana”: “I suoi grossi e rozzi piedi erano nudi, i capelli scarmigliati, e a me parve, piú che mai, d'aver innanzi una creatura non umana, ma selvatica e animalesca” (821). Inoltre, Anna minaccia la figlia, eletta a sua confidente, di non rivelare mai al padre il segreto che la madre ha con lei condiviso, pena le terribili ritorsioni del cugino tenebroso:

[...] mia madre mi si fece accosto, e serrandomi i polsi e scuotendomi duramente mi sussurrò pian piano: – Gli hai detto nulla? Gli hai raccontato nulla? – Io le feci segno di no. – Bada, – ella mi ammoní allora, con un sorriso misterioso che mi fece tremare piú delle sue parole stesse, – bada che *lui* ha un grande potere, può tutto ciò che gli piace. Guai, guai a te se parli! Se tu ti lascerai sfuggire una parola soltanto riguardo a ciò che sai *di noi due*, lui verrà e ti porterà via, e tu, tuo padre e

tutti i De Salvi sarete precipitati sotto terra, in fondo in fondo, dove c'è soltanto il buio e dove nessuno sentirà i vostri gridi. (830)

Ecco che con la frase seguente la narratrice interviene per cercare di mitigare il clima tetto creato da questo lugubre monito (quasi un anatema) di Anna, illustrando la confusione in cui versava all'epoca sua madre.

Convieni notare adesso che mia madre era combattuta in quell'epoca fra opposte intenzioni e gelosie: di qui le sue molte contraddizioni, che mi facevano apparire il suo romanzo sempre più enigmatico. Oggi, io posso meglio indagare fra quegli enigmi (sebbene non esista per essi una ragionevole spiegazione), vedere come s'intrecciassero le passioni e i capricci della mia signora immaginosa. (830)

Elisa riconosce apertamente l'impossibilità della ragione di comprendere il passato di Anna, insieme creatrice e schiava di un mondo in cui reale e virtuale, vero e falso sono indistricabilmente avvinti. Tuttavia, l'io narrante si mostra fiduciosa di poter "meglio indagare tra quegli enigmi". A questo scopo, concentra la sua attenzione sulle ultime due lettere del fantomatico epistolario di Edoardo e Anna. Ora come mai l'esistenza del fantasma sembra venire accreditata, quasi che l'io narrato avesse scalzato l'io narrante al timone della narrazione:

[...] mai, nonostante la sua sorveglianza, egli sorprese mia madre a scrivere, sebbene una parte della famosa corrispondenza del Cugino, che ho qui presso di me, appaia, per il suo contenuto, evidentemente scritta allora. Si tratta, in verità, di due lettere. [...] Il sentimento che le detta non ha la grazia dell'amore: è un'accensione morbosa, priva di carità e perfino di simpatia. Lo si potrebbe paragonare alle frenesie mistiche di certi cristiani la cui vita è, peraltro, informe, piena di violenza e di perfidia: frenesie così poco somiglianti alla religione vera che molti sacerdoti le giudicano effetti di spiriti inferiori, non della divinità. Il sentimento che predomina in queste due lettere è la gelosia: più di una volta, il cugino accusa con amarezza il *tradimento* del quale Anna si è resa colpevole una sera cedendo a Francesco. La prima lettera accenna pure al taglio delle trecce, e ad altri sacrifici ordinati ad Anna in quell'occasione; ma vi accenna come ad espiazioni già prescritte e ormai consumate [...]. [I]n queste ultime due lettere, la gelosia del cugino sorpassa ogni limite, e sembra, più che il sentimento di un amante, la trista tirannia di una volontà egoista e malata. Egli ordina a mia madre un'assoluta clausura, le vieta qualsiasi incontro o conversazione [...] Le rimprovera degli atti assolutamente innocenti [...]. (831-2)

Queste due lettere, perciò, sarebbero state scritte dopo la morte di Edoardo e proverebbero un perverso legame sadomasochista tra i due cugini, la cui perfidia richiama

satanici “spiriti inferiori”. Se non bisogna dimenticare che più tardi l’io narrante attribuirà alla mano della sola Anna la composizione delle lettere, il tono dello stralcio non lascia minimamente sospettare che la donna sia l’autrice degli scritti. Al contrario, la narrazione dà il massimo risalto al potere occulto ma tangibile del cugino (o meglio, del suo fantasma), che si impone come crudele dominatore della scena. Esattamente come abbiamo notato poco fa, non manca l’intervento *in extremis* della narratrice, volto significativamente a razionalizzare il suo resoconto, riportandolo nell’alveo della sensatezza. Chiedendo venia al lettore, spiega:

Insomma, perdonatemi l’ipotesi assurda, si direbbe che il geloso, autore di queste lettere, non appartenga precisamente o unicamente alla famiglia umana, ma partecipi della natura caprina, e gattesca, e floreale, e piumata, sia, infine, un uguale e un fratello di ciascun essere terrestre. In verità, io sarei quasi tentata di sottoporre al vostro giudizio un saggio di questa scrittura ferina [...]. S’io mi soffermo su alcuni tratti dell’epistolario, lo faccio per illustrarvi con qualche esempio una storia la quale, sebbene fedele, può apparirvi spesso innaturale e ambigua. (833-4)

Elisa cerca insomma di tenere insieme l’assurdità della vicenda, “innaturale e ambigua”, e la fedeltà della sua ricostruzione; ma non è più in grado di epurare i suoi ricordi dalla fantasia bambina dell’io narrato. Ecco infatti che, per dar ragione della gioia di Anna nei momenti in cui Francesco crede all’esistenza e all’autenticità dell’epistolario (e quindi al tradimento che esso proverebbe), Elisa riferisce perfino i pensieri del fantasma di Edoardo, dando a questi lo status di personaggio “reale”:

Il Cugino, nelle ultime lettere, appare perfettamente consapevole di tutte le persecuzioni che Anna subisce a motivo del loro amore: egli parla, anzi, come se fra Anna e lui si fosse stabilita una corrispondenza rapida e continua, ed Anna lo informasse pressoché ogni giorno di quanto accade. Le lettere son piene di patetici compianti per le sofferenze di Anna, di enfatici rimproveri a Francesco; ed esortando alla prudenza e all’astuzia, suggeriscono diversi stratagemmi affinché il marito, pur senza venir dissuaso dell’infedeltà di Anna, non conosca giammai chi è l’amante né sopra l’epistolario. (836)

A fronte del testo, si potrebbe sollevare un’obiezione alla mia interpretazione del passo. Considerando infatti che la narratrice finirà per attribuire la paternità di queste lettere ad Anna, si potrebbe pensare, con una lettura in retrospettiva, che le ultime frasi qui citate

riflettano in fondo il gioco masochista della donna e il suo stesso pensiero contorto. In tal modo, si spiegherebbero facilmente: la ragione per cui le lettere sono sempre aggiornate agli ultimi episodi accaduti; la commiserazione nei confronti di Anna; gli stratagemmi volti a raggirare Francesco. Se così fosse, tutto tornerebbe perfettamente comprensibile e coerente. Eppure, le righe sottostanti smentiscono una simile revisione semplicistica. Elisa scrive:

Il cugino non sa nascondere un certo tripudio, una presunzione vanitosa, come se la disperazione di Francesco, e il pericolo di Anna, gli tornassero a grande onore. Il Cugino tradisce, scrivendo, il gusto che prova nel suo romantico gioco. Nel suo teatro, la gelosia di lui medesimo, quella di Francesco e quella di Anna, si rincorrono come, in una gabbia, giovani tigri aizzate da un fanciullesco domatore. Il personaggio di Francesco è sempre di scena, ed ha un più forte risalto che non gli stessi protagonisti: ché in lui, costoro vedono l'affermazione del loro romanzo. Ma sdegnandosi contro il violento, malvagio, raffinato persecutore di Anna, la voce del cugino lascia quasi avvertire una nota d'incredulità. Mentre che dolendosi della superba Anna martirizzata e umiliata, egli sembra gustare un sapore dolce, come se in realtà fosse lui con le sue mani, non già il marito, che martirizza per amore quella superba. (837)

Diversamente dalle precedenti, queste ulteriori riflessioni esprimono tutta la complessità e la perversione del pensiero veicolato dalle lettere. Infatti l'ultima considerazione smentisce il quadro che andava delineandosi, in quanto essa non può in alcun modo essere sensatamente ricondotta alla penna di Anna. Il secondo termine della sostituzione, nel gioco dei doppi, si raddoppia a sua volta: se dietro alla figura di Edoardo sembrava nascondersi Anna (quindi da interpretare come proiezione segreta delle fantasie della donna), improvvisamente è con Francesco che Edoardo viene sovrapposto. L'ultimo periodo riassume l'ambivalenza della doppia sostituzione: se Edoardo-Anna empatizza la sofferenza della donna ("dolendosi della superba Anna martirizzata e umiliata"), Edoardo-Francesco gode nel farla soffrire ("sembra gustare un sapore dolce, come se in realtà fosse lui con le sue mani, non già il marito, che martirizza per amore quella superba"). Allora la versione dei fatti che Elisa offre poco dopo ai propri lettori è in

realtà ingannevole, dettata dal bisogno di dare un senso accettabile alla vicenda e ridimensionare la follia della madre (restituendole una qualche lucidità, seppur visionaria):

Non sarà, dunque, difficile intendere perché la mia prigioniera mostrasse tanta allegria. Per lei, nella gelosia di Francesco, meglio ancora che nella credulità della folle Concetta, s'incarnava lo spirito del Cugino. Attraverso le passioni vendicative di Francesco, l'esangue, inafferrabile viaggiatore delle lettere diventava un amante vivo. E in virtù degli oltraggi, dei castighi, del pericolo, l'immaginaria tresca di Anna non era piú soltanto una figura di favola e di delirio, ma un peccato carnale. [...] Ella godette nel tempo stesso l'orgogliosa affermazione del vero e i variopinti riflessi della menzogna. Senza macchia nella sua duplice fedeltà, comparve tuttavia nella gran veste di gala dello scandalo per farsi piú bella. (838)

Elisa sostiene cioè che la madre si sarebbe inventata la storia dell'epistolario, per scatenare la gelosia e la rabbia del marito e poter vivere così l'ebbrezza di quell'amore proibito e mai vissuto con Edoardo. Tutto questo preservando l'onorabilità del suo corpo di sposa da qualsiasi (adultero) atto carnale. A difesa di una simile apologia, la narratrice si rivolge ancora al lettore, a cui confessa di non riuscire a condannare la madre:

Voi mi direte, adesso, ch'ella meriterebbe un discorso piú severo. Se volete un tal discorso, chiedetelo a chi non l'ha amata. Quanto a me, ho tentato sovente, in queste pagine, d'esser severa con lei; ma ogni volta che credetti di pronunciare la sua condanna, dovetti presto accorgermi che, invece, le andavo scrivendo una strofa d'amore. (838)

È chiaro che la mente di Elisa è offuscata: i suoi ricordi si rivelano indistinguibilmente con-fusi con le suggestioni indotte in lei, all'epoca bambina indifesa e ipersensibile, dalle figure genitoriali e dalle loro alterate percezioni della realtà. Alcun pieno discernimento è possibile. A tratti, Elisa bambina prende totalmente il sopravvento: non solo la descrizione degli eventi ma perfino le argomentazioni offerte al lettore sono frutto del suo punto di vista farneticante. Eccone diversi esempi. Elisa, sospettata dal padre di essere al corrente del tradimento della madre, si definisce docile e ubbidiente emissario non solo di Anna ma anche del defunto Edoardo:

Mio padre [...] aveva forse, la notte del nostro dialogo, ripensato alle mie risposte e al contegno reciproco mio e di mia madre, ritraendone un piú forte sospetto

ch'io fossi a parte dei segreti di lei. [...] [I]ncominciò a sorvegliarmi con diffidenza, guardandomi spesso con occhi intenti e cupi, quasi sperasse di sorprendere qualche segreto di mia madre attraverso la mia condotta inabile di bambina. Ma io ero assai piú vecchia dei miei anni nelle accortezze e negli infingimenti, e non lasciavo trapelare nulla di quanto i due cugini m'avevano ordinato di tener nascosto. (840)

Poi, attraverso gli occhi e il pensiero dell'io narrato, (il fantasma di) Edoardo viene presentato come "l'immagine della doppiezza". L'occasione viene da una riflessione di Elisa sulle parole affettuose usate da Francesco nel parlare di Edoardo, da cui il primo pare circüito:

Altre volte, come sapete, mio padre aveva nominato Edoardo, ma oggi costui pareva diventato il suo pensiero fisso[...]. [S]e mio padre non mentiva, due soli erano i casi possibili: o che il suo Edoardo non fosse l'Edoardo vero, ma un sosia di costui, un intruso, un falsario; oppure che il cugino Edoardo dovesse riguardarsi ormai, senza piú dubbio, come la perfetta immagine della doppiezza, dello scherno e dell'ipocrisia. Mio padre parlava di lui non come d'un fidanzato e fratello di mia madre [...]; bensí come di un amico suo proprio, di Francesco, e a noi legato, per l'appunto, da tale amicizia piuttosto che dalla cuginanza con Anna. (843)

Quindi, a partire dalla confidenza fattale dal padre, quella di sognare ossessivamente Edoardo, la narratrice continua:

[...] mio padre abbassò il tono della voce, e sogguardando intorno con occhiate strane, mi rivelò che, da quando gli era stata annunciata la morte del Cugino, questi lo visitava assiduamente in sogno, ed era il primo artefice dei suoi contrasti e dei suoi dubbi. (844)

Elisa parte a descrivere i comportamenti e i discorsi del cugino nei sogni di Francesco. La cosa interessante è che la narrazione li riporta con dovizia di particolari e li commenta come se fossero reali, rendendo molto sfumato il confine tra il sogno del padre e la realtà fattuale.

[...] il cugino gli si mostrava, seduto su una sedia in fondo al salotto, o appoggiato con negligenza alla tavola, e gli ammiccava teneramente coi suoi begli occhi castani, come se la sua presenza fosse umana e naturale. Una volta, in sogno, mio padre gli aveva detto: – Sei di nuovo qui? Perché torni sempre in questa casa? Eppure essa non è degna d'un signore tuo pari, avvezzo alle comodità e al lusso –. Il cugino aveva tentennato il capo, e rifacendo il verso a mio padre, in aria di tenero compatimento, aveva risposto: – Perché *torno sempre!* Non sai che abito in questa casa? (844)

Elisa sembra mettere in relazione logica gli elementi del mondo onirico del padre con i ricordi che lei ha di quel periodo (i quali sono a loro volta combinati con le interpretazioni di Elisa dell'epistolario – fonte tra l'altro inattendibile, come la narratrice dichiara a più riprese). Poco dopo, il cosmo onirico di Francesco viene reso ancor più vividamente: il discorso diretto che riporta le parole di Edoardo (che cerca di ferire l'orgoglio di Francesco per suscitare in lui l'astio verso la moglie) è interpolato con le considerazioni di Elisa, che commenta l'atteggiamento sibillino di Edoardo nei sogni del padre, come se lei fosse lì presente:

Un'altra sua [di Edoardo; *nota dell'autore*] caratteristica, la più sconcertante senza dubbio, era la mutevolezza dei suoi giudizi e dei suoi propositi. Ad esempio, riguardo alla colpa di mia madre, pur non pronunciandosi mai chiaramente, egli assumeva degli atteggiamenti diversi, che parevan significare, di volta in volta, assoluzione o condanna. Era indubbio, però, ch'egli disprezzava la cugina: quasi ad ogni visita, con un sorriso di complicità bisbigliava nell'orecchio di mio padre: Non dir niente a *lei*. Non voglio che *lei* mi veda, – e per lo più invece che *Anna* chiamava mia madre *lei* o *la donnaccia*. Una volta, aveva detto severamente, con una smorfia disgustata: – All'inferno! all'inferno la donnaccia! – e solleva spesso dichiarare che mia madre era una sciocca malnata, una svaporata, un'avara, piena di grilli e di follia: – Eccoti ancora dietro a quella sciocca! – diceva, imbronciato e triste, – non ti accorgi dunque ch'essa [...] ti detesta, ti disprezza, congiura contro di te con le sue compagne streghe [...]. Ma tu seguiti ad amarla e non pensi che a lei; di me, di questo povero Edoardo che non si lascia ingannare dal tuo vestito e ti valuta un gran signore, e per sancire il tuo titolo ti riserba un regno. Di Edoardo, ecco, che ti giudica il giovane più grazioso del mondo proprio in virtù della tua goffaggine, [...] [d]i Edoardo, solo perché non è una ragazza ed è malato di una malattia mortale, del povero Edoardo non t'importa nulla. (846-7)

Con l'inizio di un nuovo capoverso, Elisa ritorna narratrice omodiegetica, abbandonando la parentesi pseudodiegetica in cui ha riportato il racconto del padre. Il problema è che Elisa inizia a commentare le reazioni fisiche del padre addormentato, le quali considera come riflesso dell'inquietudine di Francesco per ciò che avviene nel sogno. Ma come può Elisa aver osservato il padre dormire e sapere al tempo stesso che cosa stesse sognando? In effetti, Elisa connette arbitrariamente le reazioni del corpo del padre che dorme ai contenuti del sogno da lui raccontatole. Anche ammettendo che Elisa avesse avuto modo di osservare il padre dormire, in base a quale strano prodigio potrebbe mai sapere che

quelle reazioni erano concomitanti e causate proprio da quello specifico sogno, e anzi relative ad un preciso momento del dialogo onirico tra il cugino e Francesco? Ecco il passaggio:

Mio padre si agitava nel sonno, e voleva giustificarsi, rispondere all'amico che ciò era ingiusto, ch'egli non aveva mai cessato di volergli bene. E non ricordava dunque, Edoardo, d'essere stato lui, lui proprio, ad andarsene senza un addio, buttando via la loro amicizia come un oggetto fuori uso? Tutto questo avrebbe voluto dire mio padre; senonché, proprio allora una qualche inezia, un avvenimento impercettibile e insignificante distraeva l'attenzione di Edoardo. I suoi begli occhi si mettevano ad inseguire quella futile novità la quale, ripeto, magari altro non era che il girellare d'un moscerino, o la frangia del paralume mossa da un fiato. Sembrava che, per il Cugino, spettacoli di questo genere fossero non meno interessanti e importanti che la passione, l'amore o l'amicizia; e in ciò, veramente, egli somigliava piuttosto ad un gatto che ad un uomo. (847)

Oltre ad associare per l'ennesima volta la figura di Edoardo ad un gatto (aspetto cruciale per l'interpretazione dell'intero romanzo, come vedremo in seguito), Elisa produce una narrazione che mescola quelle che potrebbero presumibilmente essere confessioni del padre rispetto al suo sogno con interpretazioni e ricostruzioni più o meno immaginarie elaborate da lei, figlia. Elisa, cioè, rielabora e riorganizza i suoi ricordi in base ad una sua, personalissima, versione romanzata della vicenda, in cui ricordi veritieri e pura invenzione si fondono.

Altrimenti, si potrebbe sostenere che Elisa abbia accesso all'inconscio del personaggio, il che riproporrebbe comunque un'incongruenza: infatti, in tal caso la narratrice sarebbe onnisciente (come sostengono Bardini e Lucamante, anche se i due critici si riferiscono alle prime quattro parti – prima cioè della presunta svolta narratologica); ma ciò vorrebbe dire che Elisa non sta riportando un racconto di Francesco, come lei stessa ha sostenuto nell'introdurre l'episodio – mentendo, potremmo dedurre a questo punto. Per di più, se Elisa è onnisciente, ciò significa che non si sta affatto basando sui suoi soli ricordi, e che quindi ha mentito ulteriormente: nessun approdo alla vera memoria ha mai avuto luogo. È un chiaro esempio di come, attraverso il contenuto, il sottotesto filosofico manifesti la sua invisibile presenza: dietro alla follia di

Elisa e agli inganni dai lei perpetrati ai danni del lettore ingenuo si cela il paradosso del mentitore. Il paradosso viene implicato a vari livelli nel corso del romanzo.

Infatti, capita che il labirinto della menzogna si concretizzi anche come momento diegetico. Ne osserveremo ora due casi. Nel primo, l'astuto Edoardo, apparso in sogno a Francesco, ne manipola la mente, giocando proprio sull'impossibilità di stabilire la sincerità della confessione della moglie. Francesco sa infatti che Anna, proprio nel dichiararsi adultera, è stata capace di far infuriare l'odiato marito. Dovrebbe quindi Francesco dubitare del tradimento di Anna, e pensare che si tratti solo di una bugia, inventata per farlo impazzire di gelosia? Oppure credere che il rancore di lei nei suoi confronti l'abbia davvero spinto a tradirlo? Sadica bugiarda o svergognata traditrice? Ecco le parole infingarde con cui Edoardo assilla Francesco:

Così [sic] divagava Edoardo; ma alla struggente, sempre rinnovata interrogazione di mio padre: – Allora, è vero ch'essa è colpevole? – non dava che risposte oblique e discordanti. Una volta, per esempio, disse con un'aria stupita: – E non t'ha lei medesima confessato d'essere in colpa? – E come mio padre annuiva, egli esclamò, usando le parole stesse pronunciate da mia madre alcune notti avanti, e imitando beffardamente il tono di lei: – Perché, dunque, avrebbe dovuto mentire? Si mentono forse certe cose? – Un'altra volta, invece di rispondere, atteggiò il viso ad una consapevole e oltraggiosa ironia, e come mio padre lo incalzava: – Che vuoi significare? che intendi? – egli proruppe, sarcastico: – Ma se *non vuoi* credere, se rifiuti perfino l'evidenza, perché fingi di bramare ch'io ti convinca! – Allora, non c'è più dubbio, essa ha detto il vero? – L'unica virtù [sic] di quella brutta malafemmina, è di non saper mentire, – dichiarò il cugino Edoardo. (850)

Edoardo convince quindi Francesco della sincerità della confessione adultera di Anna. Ma la perfidia demoniaca del fantasma non vuol concedere alcuna certezza, per quanto detestabile e dolorosa, alla sua vittima. Edoardo rimescola ancora le carte; pur partendo dalle stesse premesse, ora sostiene un ragionamento che porta alla conclusione opposta – quasi richiamando il modo degli *antilogoi* dei sofisti:

Sembrava chiaro, con ciò, ch'egli confermava le colpe di Anna. Senonché, un'altra notte, con una smorfia di commiserazione e di spregio, rispondeva a mio padre: – Eh, via, come puoi presumere ch'essa sia sincera? Non t'accorgi ch'è invecchiata, brutta, grassa, a chi mai potrebbe piacere, fuori che a te? Non temere, nessuno proverà la tentazione di rapirtela, nessuno la vuole, – e concludeva il discorso in una gelida risata. (852)

E, ancora, il cugino persevera nel tormentare con il dubbio il povero Francesco, alludendo all'esistenza dell'epistolario, prova del peccato di Anna:

Una notte, invece, si chinò su mio padre con occhi lagrimosi e un sorriso da demonio, bisbigliando: – Francesco! Francesco! vuoi le prove, di', vuoi le prove? – e nel dir ciò si fece pallido pallido. – Essa le nasconde, – riprese poi con una voce timorosa, fioca, – le nasconde, le nasconde... – Dove... – sussurrò mio padre. Ma a questo punto il cugino si dette a crollare il capo e a far di no con l'indice. Poi si celò la faccia dietro le mani, così [sic] che non si poteva capire se i suoi flebili singulti fossero di risa o di pianto. (853)

Le opposte interpretazioni che Edoardo crudelmente alterna generano in Francesco una febbrile, allucinatoria tensione, che finisce per condurre l'uomo ad uno stato di alterazione emotiva e psichica. Francesco è stato logorato dall'*impasse* di quell'invincibile incertezza che, figlia della menzogna, già diverse pagine prima avevamo visto assalirlo durante un litigioso scambio di accuse con la moglie:

Anna, Anna. Tu non vuoi il nostro rispetto! e noi, e io, non possiamo non rispettarci. Tua figlia lo ripeteva, poco fa, che tu non sei colpevole, dicono che la verità è sulle labbra dei bambini. Ed io, ogni volta che ti vedo, dubito della tua stessa testimonianza. È proprio il mio dubbio che mi esaspera più [sic] di tutto e mi fa spesso incrudelire nelle parole. Tu dici d'avermi disonorato, ed io, contro la mia volontà, ti rispetto tanto che non posso crederti disonesta. [...] – Tu arrossisci, – egli le disse, – anima mia. Se ora, fra un momento, mi confesserai d'aver mentito, d'esserti calunniata, io ti crederò come un cristiano alla Madonna, e mi vergognerò per averti creduto prima. (826)

La confusione di Francesco è estrema, tanto che nel suo monologico arrovellarsi incorre in una serie di affermazioni già di per sé “ardite” e tra loro contraddittorie. Se nel passo qui citato invita la consorte, giudicata bugiarda, a confessare di essersi calunniata, più avanti grida: “Ah, perdonami! perdonami! come ho potuto sospettare un momento solo che tu avessi detto il vero, come ho potuto crederti, o pazza, pazza mia cara, gloria mia!” (827). Dopo aver preteso la verità da chi considerava doppiamente perversa, in quanto colpevole di un'intenzionale “falsa autodenuncia”, una calunnia a suo stesso danno, Francesco chiede ora perdono alla moglie per averla ritenuta sincera, per non averla cioè considerata per quel che è: una “pazza” che dice il falso. La colpevole mentitrice è divenuta semplicemente un'inconsapevole creatrice di finzioni.

I paradossi della menzogna (e i suoi effetti implosivi a livello logico e metalinguistico) sono stati per un attimo innescati, facendo intravedere, in Francesco, l'ombra di quella follia a cui essi possono condannare. Elisa, però, riprende prontamente le redini della narrazione e il racconto prosegue. Per allontanare dal lettore il sospetto che il fantasma di Edoardo sia più di una proiezione onirica, la narratrice tenta continuamente di restituire ordine temporale e logico alla materia narrata. Elisa si affretta a ribadire la non appartenenza di questi eventi al mondo reale, quasi volesse scuotersi lei stessa dalla paralisi di uno stato ipnagogico:

Egli [Francesco] finiva per destarsi di soprassalto, con le mandibole ancora contratte, e nella gola e nel petto un senso di bruciore e di fatica: prove, queste, che se la commedia di Edoardo era stata un sogno, le risate sue proprie invece erano state reali. Ad ogni modo, dell'ilarità che le aveva provocate non gli restava più [sic] niente; mentre che invece la sottile angoscia annidata in esse cresceva a dismisura, e lo opprimeva come un incubo della veglia. (849)

Ciononostante, poco dopo, Elisa ricade nello stesso equivoco. Nel riferire l'episodio di un morso notturno subito dal padre Francesco, Elisa in principio attribuisce l'atto ad Edoardo, paragonato ovviamente ad un gatto; salvo poi chiarire sbrigativamente l'episodio come caso di ferita auto-infertasi dal padre stesso durante un sogno agitato.

Quando lo visitava di notte, il cugino soleva sedersi sul bordo del suo letto, e non ristava mai, durante la conversazione, dal manifestargli la propria affettuosità con mille piccoli gesti quasi inconsapevoli. Per esempio, gli accarezzava il viso, e mio padre avvertiva con delizia, nell'afa della notte, la dolce frescura di quelle manine. Oppure, distrattamente giocherellava con le sue dita, e ciò procurava a mio padre una contentezza delicata e futile, simile a quella di chi ascolti una voce squisita canticchiare uno scherzoso motivo. Una notte, egli morsicò per gioco il dito di mio padre e, risvegliandosi, questi si ritrovò sul polpastrello due leggerissime incisioni, quali potrebbero lasciarle i dentini d'un gatto. (851)

Soprattutto, di nuovo Elisa racconta così dettagliatamente aspetti di un sogno che con probabilità nulla il padre può averle riferito. Se ormai Francesco crede intimamente all'esistenza del fantasma di Edoardo, la chiosa di Elisa a quest'ultima descrizione è di nuovo tesa alla razionalizzazione dell'evento descritto: "Certo s'era morsicato leggermente da se stesso, nella suggestione del sogno" (851). La narratrice cerca insomma

di sconfessare quanto ha appena riferito in termini così realistici: era solo la fedele trascrizione del pensiero obnubilato di un padre ormai delirante e incapace di distinguere il sogno dalla realtà.

Eppure, a questo punto è indubbio il continuo confondersi delle focalizzazioni: quella interna a Francesco (che Elisa vuole convincerci di aver appena utilizzato); quella interna all'io narrato, Elisa bambina; quella lucida di Elisa adulta, che rivede gli eventi attraverso gli occhi di Elisa bambina ma sa depurare questi ricordi dalla credulità infantile. La verità è che l'io narrato, le sue paure e le sue fantasie sconfinata, influenzano pesantemente la narrazione. Il ricorso al passato remoto (che interrompe l'uso dell'imperfetto, adoperato per tutta la descrizione) per l'episodio del morso ("Una notte, egli *morsicò* per gioco il dito di mio padre e, risvegliandosi, questi *si ritrovò* sul polpastrello due leggerissime incisioni") conferisce infatti una precisa collocazione temporale all'atto, suggerendone il reale accadimento.

Inoltre, il richiamo al gatto e alla fisicità del suo morso manifesta quanto Elisa non abbia rimosso del tutto l'idea del fantasma di Edoardo. L'ipotesi che l'inconscio abbia qui preso il sopravvento pare confermato dal fatto che i sogni di Francesco sono espressi da un discorso più simbolico che razionale. A tratti il legame tra le parole viaggia su un binario prettamente fono-significante piuttosto che logico-sintattico, cosicché a dar vita alle allucinatorie apparizioni di Edoardo è un linguaggio poetico, ricco di immagini evocative.⁴¹

⁴¹ Anche Donatella Ravanella segnala questa divaricazione dello stile narrativo, ma lo giustifica altrimenti: "l'io narrante non può fare un discorso chiaro e razionale [...] andrebbe persa gran parte del valore attribuito al sogno. Allora il discorso si muove su di una sfera insolita, quasi magica in cui le parole sostituiscono somiglianze inedite e le impongono come reali non solo metaforiche. Questo uso della lingua corrisponde pienamente all'ideologia morantiana, e alla sua adozione della follia come strumento per realizzarla: è un uso che Foucault ha infatti riscontrato sia nel poeta che nel folle, e quindi li accomuna" (64; per Foucault si veda *Le parole e le cose*, Milano: Rizzoli, 1978) Ancora Ravanella sostiene che "il procedimento formale viene utilizzato per confermare la verità del sogno: quindi la narratrice non solo riconferma il valore attribuito ad esso fin dall'inizio, ma anche quello demandato a tutta la sua narrazione" (65). A dispetto di quanto sostenuto dal critico, il sogno non svolge alcuna funzione veridica: l'opacità del discorso di Elisa è invece la conferma della corruzione causata dalla menzogna. In più, la follia sarà il vortice in cui il pensiero della protagonista rischierà di inabissarsi alla fine del romanzo, o almeno la

Elisa si avvede di stare perdendo definitivamente il controllo della narrazione, e tenta disperatamente di salvare la sua credibilità agli occhi del lettore, addossando la colpa dell'ambivalente oscurità delle ultime pagine all'esposizione contorta del padre al tempo delle sue confessioni:

Ecco ciò ch'io seppi da mio padre riguardo alle apparizioni del Cugino; ma il suo racconto, ch'io ho cercato di riferire qui con la massima chiarezza, fu in realtà confuso e imbrogliato, soprattutto dopo che il vino ebbe incominciato a offuscare la sua mente: sí [sic] ch'io faticavo a seguirlo. (854)

E ancora Elisa adulta cerca di marcare con forza la sua distanza dall'io narrato in termini di consapevolezza:

In conclusione, oggi mi appare del tutto evidente che, non meno del fatuo viaggiatore di mia madre, il fedele visitatore di mio padre era una creatura dell'immaginazione malata. Ma allora, invece, come non dubitavo di una qualche esistenza del primo, così [sic] mi convinsi che il secondo era vero anch'esso, e anzi mi apparve chiaro che, nonostante la loro diversa politica, il viaggiatore e il visitatore erano una sola persona. Mi accorsi pure dell'errore in cui viveva mio padre, giudicando le visite di Edoardo semplici sogni; ciò si doveva alla sua ignoranza del segreto di mia madre. Ma io, che conoscevo tale segreto, potevo spiegare ben altrimenti quelle visite. Io sospettavo, insomma, che il viaggiatore fosse ormai disceso in casa nostra, e vi si aggirasse come un ospite capriccioso, mostrandosi solamente quando e a chi gli piaceva. (864)

Per qualche pagina la narrazione si concentra dichiaratamente sull'io narrato e sulla sua ingenua convinzione dell'esistenza del maligno "visitatore". Ma quando la narratrice conclude l'*excursus*, le sue parole si ammantano di rinnovata e definitiva ambiguità:

Ah, Cugino, ti prego, sii buono quanto sei gran Signore: se davvero sei adrone di rallegrarci o di farci piangere, perché provi gusto a far piangere la gente? Non ho altro da dirti. Amen». Queste eran le cose che intendevo dire al Cugino, se lui per caso si fosse presentato a me. Il Cugino, però, fosse la sua poca degnazione verso di me, o fosse la noiosa prospettiva della mia predica (certo egli sapeva legger nella mia mente ogni intenzione riposta), non mi si mostrò né allora né mai, neppure in sogno. Sí [sic] che, mentre conosco a memoria, da mille ritratti, le sue fattezze, al contrario i suoi delicati colori, la sua voce, i suoi gesti, e in breve i suoi piú [sic] vivi pregi, tanto vantati da chi li conobbe, son rimasti per me cose ignote e leggendarie. Ed io non posso rappresentarmi l'intero esser suo senza un qualche aiuto dell'immaginazione, allo stesso modo che se dovessi trattare, poniamo, del paladino Rinaldo, o del bruno Medoro, o del principe Enea. (866)

minaccia imminente contro cui non combatterà più. Nella prossima sottosezione ci confronteremo approfonditamente con l'interpretazione della Ravanella rispetto al valore della follia nel romanzo.

Se un lettore scaltro non faticherebbe a rintracciare l'ironia che attraversa il passo, va altresì detto che questa appartiene al livello metaletterario – ove l'autore implicito ammicca al proprio lettore – e non alla narratrice Elisa, drammaticamente assorbita dal suo viaggio interiore. Invece, l'io narrante mostra qui tutta la sua fragilità psichica rispetto ad un passato che le rimane oscuro, e che la costringe ad ammettere di essere dovuta ricorrere all'“aiuto dell'immaginazione” per cercare di esorcizzare un mondo che rimane pieno “di cose ignote e leggendarie”. (866)

Nei seguenti capitoli, gli ultimi tre del romanzo, la narrazione recupera fluidità e linearità. Veniamo a sapere della morte sul lavoro di Francesco e delle confidenze ad Elisa di Rosaria, che le rivela d'esser stata l'amante di suo padre; della malattia di Anna e della sua agonia; quindi del trasferimento a Roma di Rosaria ed Elisa. Poi il tempo della storia e quello della narrazione ritornano a sovrapporsi, come all'inizio del romanzo, ed il lettore si trova nel presente della narratrice. Elisa si congeda con un “commiato in versi” dedicato al suo gatto Alvaro. Non prima però di spendere qualche riga per i personaggi principali della sua famiglia, protagonisti della sua storia:

Riguardo agli spiriti che mi sono piú [sic] cari, voglio dire Anna, Edoardo e Francesco, io vagheggio per loro piú [sic] care speranze. Per esempio, m'immagino che là dove essi dimorano, e dove certo tutt'altre leggi da quelle della terra regolano amori e nozze, essi avranno potuto formare tutti e tre insieme una famiglia, godendo senza peccato del loro reciproco, triplice amore. Acceso da questo amore fraterno, forse il loro innocente trio familiare forma a quest'ora nel firmamento una costellazione, che sarà senza dubbio detta *del Cugino*. E se a noi non sarà concesso altro premio che di contemplare dalla terra 'allegrezza di questo nodo stellare, saremo paghi. (921)

Questa riappacificante chiusura, carica di affetto e benignità, è per la verità sospetta ed allarmante: proprio i personaggi più affetti da quel contagioso morbo della bugia da cui Elisa ha sempre dichiarato di volersi liberare attraverso la scrittura sono ora glorificati, in un firmamento di pura blasfemia, in cui il perverso triangolo amoroso diviene pilastro di una famiglia gaudentemente empia.

Il rovesciamento finale dei valori coinvolge anche la figura del gatto: evocato come simbolo demoniaco per tutto il romanzo è ora un animale in carne ed ossa, “amabile” (921), dai “graziosi occhi fedeli” ed emblema di “innocenza” e “amicizia” (920). L’ultimo atto del romanzo, *Canto per il gatto Alvaro*, preceduto appunto dalla vaneggiante esaltazione della contemplazione degli spiriti, si caratterizza per il tono encomiastico nei riguardi dell’animale, compagno di arcani deliri e unico consolatore delle favole stregate di Elisa. Alvaro però serba in sé l’impenetrabile segreto della sua fedele presenza al fianco della padrona, la quale per contro confessa di aver avuto in sorte null’altro che “prigione, peccato e morte”⁴². Il tentativo di Elisa di liberarsi dal “morbo fantastico” è fallito e la sua impotente consapevolezza la sta portando a cedere apaticamente alla pazzia ormai latente.

Dopo tutto, l’esperienza interiore di Elisa non è che un viaggio che, dalla speranza della redenzione iniziale, conduce alla disperazione e all’apatia. In questo senso, la prima parte del romanzo può essere letta come *ekphrasis* della famosa acquaforte di Francisco De Goya *El sueño de la razón produce monstruos*.⁴³ Il *Capricho 43* ritrae l’artista stesso caduto addormentato ed adagiato sul tavolo. Uno scuro stormo di pipistrelli e gufi volteggia sulla sua testa, come ad infestare i suoi sogni con incubi spaventosi e visioni terribili. A destra, accovacciato sul pavimento, un altezzoso gatto veglia su di lui. Secondo l’iconografia del XVIII secolo – come sottolineato da numerosi critici d’arte – ciascuno di questi animali riveste un significato simbolico: i pipistrelli rappresentano l’ignoranza, i gufi la follia e i gatti la stregoneria. Come il titolo aforistico proclama, l’opera esorta lo spettatore a non abbandonare la ragione in favore della pura immaginazione. Altrimenti, l’uomo cade preda dei mostri terrificanti della fantasia. La posizione teorica che l’incisione di Goya esprime riflette perfettamente la spiegazione

⁴² Ibidem, p.706.

⁴³ A questo proposito, è significativo che la Morante abbia scelto come copertina dell’edizione del 1975 di *Menzogna e sortilegio* un’incisione proprio di Goya (*El caballo raptor (Disparate desenfrenado)*) Vedi, *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, ed. Giuliana Zagra and Simonetta Buttò (Roma: Colombo. 2006), 91.

ingenua che Elisa si dà riguardo alla sua alienazione – uno stato da cui pensava appunto di potersi emancipare attraverso un percorso di revisione razionale. In effetti, uno schizzo incluso nel manoscritto di *Menzogna e sortilegio* potrebbe confermare l'ipotesi che *El sueño de la razón produce monstruos* sia stato un riferimento visivo da cui trarre ispirazione per il romanzo. Lo schizzo pare davvero ricalcare l'acquaforte di Goya, sia in termini di rappresentazione simbolica sia di organizzazione spaziale: una creatura antropo-zoo-morfica dal corpo felino e dal volto di donna – i cui tratti somatici non lasciano dubbi sul fatto che si tratti di un metaforico autoritratto della Morante – è circondata da nere teste di gatto che le volano intorno, mentre sul lato destro vediamo la sagoma di un diabolico felino accucciato.

Per meglio argomentare la mia ipotesi di lettura, è qui utile citare quanto dichiarato dalla Morante nell'intervista *Nove domande sul romanzo* (1959). La scrittrice accenna proprio all'acquaforte di Goya: “*El sueño de la razón produce monstruos*. E in poche epoche, come nella presente, il sonno della ragione è stato assecondato, cullato, lusingato. Perfino le macchine prodotte dalla scienza, che dovrebbero rappresentare i monumenti della ragione, si riducono, invece, a dispensieri inerti di questo sonno senile” (Opere II, 1518).

Elio Gioanola, commentando questo passaggio, conclude che si può parlare quasi di un “rovescio del celebre motto illuministico, secondo il quale il sonno della ragione genera mostri, perché è proprio l'insonnia razionale a provocare il ‘sonno senile’, generatore di incubi”. (Gioanola, Elio. *Psicanalisi e interpretazione letteraria*, 360). In effetti, in *Menzogna e sortilegio* una nuova consapevolezza sovverte gli assunti iniziali. Come Lugnani illustra (*Logos*, 92, 93), la conclusione a cui giunge Elisa al termine della seconda parte del suo calvario interiore è racchiusa in uno degli ultimi versi della lirica conclusiva sopracitata: “si ripiega la memoria ombrosa / di ogni domanda io voglio riposarmi” (922). Tale asserzione illumina l'opposta metà del cerchio claustrofobico in cui è inscritta

l'umana esistenza: se il sonno della ragione aveva generato mostri, ora i mostri della ragione generano un sonno esiziale, suscitano cioè un insopprimibile desiderio di annullamento. Come accade ad Amleto o ai personaggi pirandelliani, anche ad Elisa non resta che la coscienza della sconfitta, il rendersi conto di non potere sfuggire al dominio della sua mente.

La protagonista può solo constatare impotente il suo misero stato: è ormai incatenata alla sua follia, schiava di un'inguaribile malattia insana e peccaminosa, tanto dilagante da contaminare persino la ragione, la cui conseguente mostruosa ipertrofia immaginativa paralizza l'azione e inibisce ogni possibilità di interazione con la realtà esterna. A nulla è valso ripercorrere la sua storia familiare, alla ricerca della verità. Tutto ciò finisce con lo scatenare *Thanatos*, il demone della morte.⁴⁴

La resa di Elisa non è però riducibile ad una freudiana pulsione primaria di morte, "a primitive urge towards death", nelle parole del biografo di Freud Peter Gay⁴⁵; essa è invece frutto di una sofferta scelta. Dicendo questo non si vuole certo negare l'influenza della psicanalisi sul romanzo,⁴⁶ ma si intende sottolineare che una distanza rilevante dal modello psicanalitico rimane. Lungi da ogni forma di determinismo psichico⁴⁷, la resa di Elisa è un deliberato e volontario arbitrio della coscienza. Elsa, consumata dalla lotta furibonda ingaggiata contro un universo psichico deteriorato, cede stremata e si arrende. La sua presunzione è stata punita e, per la legge del contrappasso, il suo tentativo ha sortito l'effetto opposto a quello sperato: invece di giungere a guarigione, Elisa ha

⁴⁴ Se nell'ultimo Freud tale pulsione era primaria, una condizione cioè primordiale e originaria per cui l'uomo è irresistibilmente mosso da un irresistibile desiderio di autodistruzione, qui si tratta di una scelta disillusa e pienamente consapevole.

⁴⁵ Peter Gay. *Freud: A life for our time*. (London: W. W. Norton & Co Inc., 1989), 402.

⁴⁶La componente psicanalitica della novella è stata estesamente esplorata. Si vedano, tra gli altri, i seguenti contributi: Emanuela Scarano, "La fatua veste del vero", 114-132 e Marco Bardini, "Dei 'fantastici doppi' ovvero la mimesi narrativa dello spostamento psichico," 173-205, in *Per Elisa*. Per esempio, le relazioni tra i personaggi sono dominate non solo da sadismo e masochismo, ma anche da reazioni compulsive, atteggiamenti paranoici, e tendenze autopunitive.

⁴⁷ Il biografo di Freud A. E. Jones sottolinea che "Freud believed in the thorough-going meaningfulness and determinism of even the apparently most obscure and arbitrary mental phenomena." (Alfred Ernest Jones, *Sigmund Freud, Sigmund Freud: Life and Work. Vol 1: The Young Freud 1856-1900*. London: Hogarth Press. 1953, 366).

aggravato la sua alienazione. Gli inganni della memoria e i buchi neri del ragione hanno innescato l'implosione del suo pensiero. Intrappolata nel labirinto della psiche, la protagonista abbandona la volontà di vivere in favore di una schopenhaueriana nolont. ⁴⁸

Rifacendosi alla tripartizione morantiana dei prototipi della rappresentazione ⁴⁹ (il Pelide Achille, don Chisciotte e Amleto), si pu dire che assistiamo all'allegorica metamorfosi di Elisa da Don Chisciotte ad Amleto. Se quasi tutto il romanzo narra il proposito della protagonista di rinnegare il suo atteggiamento donchisciottesco (quello del personaggio che, disadattato e disgustato dalla realt, cerca rifugio nella finzione), la conclusione di *Menzogna e sortilegio* testimonia la trasformazione di Elisa. A rispecchiare la sua condizione esistenziale ora il principe danese: emblema di colui che rigetta l'esistenza e le sue evanescenti apparenze, egli depone ogni speranza e abdica al proprio io, consegnandosi all'assenza e alla contemplazione della morte.

Ma il messaggio del romanzo non si esaurisce nella sua conclusione. Dietro alla figura di Amleto-Elisa si cela un altro doppio ⁵⁰, l'istanza autoriale. Il nome stesso della protagonista rimanda oltre al testo, evocando l'altro nome, quello dell'autrice "implicata" per usare la terminologia categoriale di Wayne Booth ⁵¹. Elisa infatti quasi isofonia di

⁴⁸ L'influenza della filosofia di Schopenhauer sul pensiero della Morante particolarmente manifesto nei primi lavori della scrittrice, come il saggio *Mille citt in una* (1938) e il diario *Lettere ad Antonio* (1938; pubblicato nel 1989 con il titolo *Diario 1938*). Significativamente, quest'ultimo considerato dalla critica come punto di partenza per l'elaborazione di *Menzogna e sortilegio*. Su questo tema si vedano: Wood, "Models of Narrative," 72-74, Elisa Gambaro, "Strategies of Affabulation in Elsa Morante's *Diario 1938*," 21-44, in *Under Arturo's Star*, e Lily Tuck, *Woman of Rome: A Life of Elsa Morante* (New York: Harper Collins, 2008), 36-38.

⁴⁹ Elsa Morante, *Sul romanzo*, in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 11-14: «Dunque a ben guardare, i poeti e scrittori narrativi dispongono, in tutto e per tutto, di tre personaggi fondamentali, i quali rappresentano, per l'appunto, i tre possibili atteggiamenti dell'uomo di fronte alla realt: 1) il Pelide Achille, ovvero il Greco dell'et felice [...]; 2) don Chisciotte [...] ; 3) Amleto. [...]. Malgrado le differenze inevitabili dovute al costume e al clima, e malgrado le apparenze diverse o addirittura opposte [...], gli eroi di poemi, tragedie o romanzi, non sono, per lo pi, che nuove, o precedenti, incarnazioni (o altrimenti derivazioni), dei personaggi sopra scritti».

⁵⁰ Sul tema del doppio, la lettura gnostica combinata con l'applicazione della teoria mimetica sviluppata da Ren Girard (alla quale Lucamante si infatti rifatta nella sua lettura di *Menzogna e sortilegio*) potrebbero far luce sulle dinamiche di attrazione-repulsione che contraddistinguono i rapporti tra tutti i personaggi.

⁵¹ *Rhetoric of Fiction* (1961, 1983), trad. di Eleonora Zoratti e Alda Poli, *Retorica della narrativa*, Firenze: La nuova Italia, 1996 pp. 164, 77. Il narratore inattendibile, menzognero, implica l'esistenza di un manovratore dietro le quinte che interpella il lettore e lo chiama a giudicare il narratore. Quest'istanza non astratta (il narratore implicito di Bachtin), ma una presenza dentro l'opera seppur muta (cfr. Carla Benedetti. *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*. 1999, 68).

Elsa, con l'aggiunta di una *i*. Se questa *i* può essere interpretata come una barra, simbolo insieme della differenza da sé e della cancellazione di sé, tuttavia, nel gioco delle rifrazioni speculari, creatrice e creatura si implicano a vicenda. Così, il vero sé, la scrittrice Elsa, sparisce dietro a quello immaginario, la narratrice Elisa, la quale diventa dunque un'"Elsa elisa": un doppio fantastico, un'ombra sinistra, un tetro presagio di morte. È in questo senso che si può intendere un'illuminante nota a margine, presente nel manoscritto autografo. È un soliloquio scritto, con cui la Morante si congeda dalla novella e dalla sua protagonista El(i)sa:

Cara Elsa / siamo intesi: copiare il libro e poi basta, morire. Quel che ti resterebbe da fare dopo non sarebbe che mortificazione e scherno. Allora promesso eh?.

Affettuosamente, Elsa.

(V.E. 1619/XXXVI)

- *La sottovalutazione del paradosso: un confronto con la critica*

Come ho ripetuto e cercato di dimostrare nella sottosezione precedente, la paradossale confessione della narratrice squalifica *ex abrupto* la credibilità di Elisa, e *a fortiori* dissolve ogni parvenza di attendibilità del racconto secondo (la storia narrata) – la cui presunta matrice autobiografica viene del tutto smentita. L'innescò del paradosso del mentitore proprio all'interno di un testo che vorrebbe valorizzare la scrittura come strumento conoscitivo denuncia in modo ancor più provocatorio e perentorio la natura inevitabilmente fittizia e ingannevole dei *contenuti* della creazione estetica.

Tuttavia, quest'ultima, pur essendo il luogo del tradimento della realtà, è al tempo stesso il teatro del disvelamento del *modus operandi* della scrittura e della mente, che non può che deformare a propria guisa il suo oggetto, per poterne avere una conoscenza. La bugia, la menzogna sono estremizzazione allegorica del procedere del pensiero, che deve ricorrere all'immaginazione anche sviluppare il più razionale degli approcci ai fenomeni. Nel romanzo della Morante, la messinscena del paradosso del mentitore estremizza ed insieme esemplifica la dinamica gnoseologica della trasfigurazione dell'oggetto,

inconoscibile in sé e sempre esperito secondo modalità soggettive distorcenti (siano esse le facoltà sensibili o quelle razionali). “Sono un feticcio di realtà”, dice l’arte che indaga se stessa. Umberto Eco direbbe che il “far finta” dell’arte, il suo esser finzione dichiarata, invita il fruitore a cooperare perché quella “macchina pigra” che è l’opera d’arte sprigiona i suoi significati.

Questo manifestare scopertamente l’inganno non è però fine a se stesso ma illuminante: ogni incremento della nostra conoscenza è debitore innanzitutto dell’invenzione di modelli che illustrano e sistematizzano un’intuizione, un’ipotesi immaginata per spiegare un fenomeno, dando a questo un nome e un perché. La menzogna, estremizzazione dell’allegoria (dall’etimo “dico altro”), quando performativamente esposta, getta luce sui modi della conoscenza, sui suoi limiti, ma anche sulla sua misteriosa produttività e paradossale inspiegabilità.

Così, tornando al romanzo della Morante, il dire di Elisa “sono una mentitrice” è confessione della verità della scrittura e del pensiero che questa scrittura traduce; equivale a sfidare i limiti del dicibile e porta infine ad essere logicamente inaffidabili, quindi non più credibili. È l’abisso del paradosso, la vertigine di intra-vedere l’originario ma non poterlo nominare, né comunicare o annunciare, pena la sua scomparsa subitanea. È uno stato di impotenza e terribile meraviglia.

Come in Pirandello, anche nel romanzo della Morante si appalesa l’*impasse* conseguente alla scoperta della “prigionia gnoseologica”. Nel caso del romanzo morantiano la protagonista si rende conto della sua condizione, il che la spinge sull’orlo alla follia. A questo proposito, è utile confrontarsi con il testo critico *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante* di Donatella Ravanella.

Nel capitolo dedicato a *Menzogna e sortilegio* intitolato “Dall’alienazione alla verità tramite la follia”, la studiosa sottolinea che non siamo di fronte semplicemente ad un metaromanzo appartenente al filone novecentesco della crisi dell’arte. Più che altro

L'opera della Morante è il risultato dello sfruttamento delle capacità espressive del romanzo: nella narrazione viene ribadito esplicitamente che il testo è scritto da colui che narra, il che pone l'accento sull'atto di scrittura. In questo modo, continua Ravello, viene introdotto il tema dello specchio: "Elisa si guarda come fosse un'estranea spettatrice di se stessa" (27).

A partire da queste osservazioni preliminari, Ravello legge il romanzo in chiave psicanalitica, ma anti-freudiana: la psicologia analitica di Jung viene chiamata in causa come strumento ermeneutico. La tesi che il testo critico porta avanti è essenzialmente che Elisa, in cerca di riscatto e pacificazione rispetto ad una vita sin lì traumatica, si affida alla voce universale, a-personale e a-soggettiva dell'inconscio, la stessa parola simbolica e ricostruttiva dei miti. Una voce che, secondo Jung, l'uomo solitamente non riesce ad ascoltare in ragione di un'incessante tendenza a razionalizzare. Tuttavia questa interpretazione appare una forzatura, dal momento che nel testo letterario le voci a cui Ravello fa riferimento sono quelle degli spiriti dei defunti, che abbiamo visto essere fedifraghe e fuorvianti. È qui in gioco il tema della menzogna e non tanto quello dell'inconscio.

Ravello insiste sostenendo "l'autore vedrà realizzati gli obiettivi della propria ricerca perché lascia parlare tutte quelle voci che [...] non sono [...] individuali, soggettive, bensì universali forme archetipiche" (29). Insomma, questa follia sarebbe la chiave necessaria ad Elisa per uscire dalla sua alienazione esistenziale. Ciò spigherebbe, secondo Ravello, l'interesse morantiano per la favola e i miti, da intendersi appunto come junghiani simboli conoscitivi. Di nuovo, questo tentativo di dare alla follia e all'immaginazione un segno positivo è smentito dal testo stesso, nel quale è inconfutabilmente evidente quanto Elisa voglia combattere la sua inclinazione all'invenzione: lo scrivere per lei ha uno scopo terapeutico di ricostruzione del suo

passato, ma si tratta di una scrittura che vuole fare della razionalità la propria cifra distintiva.

Ravanello distingue poi l'alienazione, ricondotta da Elisa al suo amore per il non vero, dalla follia. Se nella prima parte Elisa, costretta ad affidarsi alle memorie degli spiriti, è alienata, nella seconda parte “la menzogna dimostratasi morbo che annienta, è ora sostituita dalla memoria” (34), cosa che permetterà ad Elisa di guarire tramite un lucida follia. Quindi, il critico sostiene la sincerità di Elisa e la sua piena affidabilità, in particolar modo dopo la svolta alla fine della Parte Quarta – già analizzata in questa sede nella sottosezione precedente.

Il problema della verità e il suo rapporto con la menzogna si fa qui decisivo, e per affrontarlo Ravanello si avvale del pensiero del critico Marald Weinrich. Questi sostiene che l'affermazione di verità sia il segnale della menzogna per eccellenza. Per risolvere tale nodo filosofico, Ravanello sostiene che Elisa sia affidi appunto alla follia : essa “che le fa sognare vicende mai vissute, riuscirà a dare al lettore l'immagine veritiera di un passato a cui lei ha partecipato di persona solo in minima parte” (36).

Tuttavia, “al lettore è lasciata piena libertà di credere o meno alla realtà delle vicende narrate. [...] anzi è auspicato che egli si renda conto del fatto che sta leggendo”. L'atto di leggere – spiega la studiosa – non è comunque né più né meno mistificante della testimonianza oculare, ma solo una modalità diversa di accostarsi alla realtà e sondarla. Ancora, in favore dell'idea della scrittura come mezzo prezioso per cercare la verità e ricomporre il passato, Ravanello si rifà nuovamente a Jung, per sostenere che la “realtà corruttibile” si trasforma in verità poetica incorruttibile. Così, la “lucida insonnia” di Elisa e il dichiarato passaggio dalle voci dei defunti alle memorie veritiere della protagonista sancirebbe il momento di liberazione dalle menzogne e l'inizio della seconda parte, in cui Elisa farà i conti con la sua vera memoria.

La mia confutazione dell'interpretazione proposta da Ravello parte dalla constatazione che essa non tiene nella dovuta, decisiva, considerazione l'effetto dirompente dell'autodenuncia di Elisa come narratrice menzognera. Questo passaggio innesca un paradosso irresistibile che non può essere in alcun modo negato – come ho cercato di dimostrare in precedenza. Non si è qui nel campo dei punti di vista o delle diverse prospettive; un elemento testuale imprescindibile condiziona la significazione dell'intero romanzo, e non può essere espunto, trascurato o ridimensionato nella sua rilevanza.

Torniamo al confronto con Ravello. Per spiegare l'incidenza della presunta svolta narrativa, il critico cita il passaggio immediatamente seguente alla dichiarazione di Elisa: “i ricordi, come animali giaciuti in letargo, si scuotono al mio richiamo e si avvicinano a me con passi vellutati e funebri, fissandomi con i loro occhi infidi e mansueti, dove è scritta la negazione e il rimorso. Il nessuno aiuto e il nessun rimedio fuori che il triste sonno” (*Menzogna*, 564). Ravello interpreta il passo, asserendo che i ricordi sono funerei perché freddi privi degli slanci della fantasia, e quindi di nessuno aiuto per Elisa. Essi “sono così vuoti nella loro concretezza[...] da determinare solo un triste sonno, privo di sogni rivelatori e incontri con gli spiriti deposti a parlare: in pratica quel ‘sonno della ragione’ che la scrittrice vuole combattere” (52).

In contrasto con questa lettura – fermo restando che il passaggio alla fine della Parte Quarta non rappresenta alcun cambiamento in termini di verità e che l'inganno perpetrato dal germe della menzogna ammorba l'intera narrazione – va ravvisato piuttosto che questi ricordi, accostati ad animali “dal passo vellutato e funebre”, non sono altro che una criptata anticipazione dell'epilogo del romanzo e della parabola di Elisa. Il passaggio ha infatti un valore profetico: esso contiene indizi del destino che attende la protagonista al termine del suo viaggio interiore. I ricordi, appena dichiarati fonte di verità e mezzi per il disvelamento di essa, già rivelano in realtà la loro natura

corrotta. Sono “infidi” e perciò affatto dissimili dai sussurri ingannevoli degli spiriti da cui Elisa aveva appena annunciato di essersi liberata. Questi ricordi sono anche “funebri” e forieri di “negazione” e “triste sonno”. La sterilità di questa nuova fase è premonita: le speranze di Elisa saranno disattese, e ciò condurrà la protagonista ad una deriva nichilista, fino alla contemplazione della morte già qui allusivamente prefigurata.

Ravanello affronta anche il tema prettamente narratologico della ruolo di Elisa. Se nella prima parte Elisa era narratrice onnisciente, ora assume un punto di vista interno al proprio personaggio, il quale entra a far parte della storia narrata. In effetti c'è un problema da risolvere: qual è lo status della nartrice nella prima parte del romanzo? Se si interpreta la presenza degli spiriti (che dettano le loro memorie ad Elisa) come puro *divertissement* letterario o come una sorta di metafora dell'affiorare dell'inconscio, Elisa è allora narratrice pseudodiegetica e la focalizzazione è interna ai vari “spiriti” che prendono la parola.

Se ci si pone invece da un punto di vista incredulo, Elisa sarebbe in questo caso narratrice eterodiegetica ma onnisciente. Tuttavia in questo secondo caso le categorie narratologiche ora impiegate perderebbero di senso, in quanto, se non si crede alla storia, il narratore scompare: alla fine il lettore finisce per confrontarsi unicamente con l'autore implicato, a prescindere dallo sviluppo, a quel punto irrilevante, del testo. Comunque, va detto che questo equivoco è innescato ancora una volta dal problema della menzogna, ossia dall'inattendibilità del narratore.

Passiamo alla seconda fase del racconto di Elisa. Ravanello sostiene che il narratore diventi qui autodiegetico e che la focalizzazione sia ora interna ad Elisa. Quest'ultima cerca di riportare i fatti così come li ha visti, senza distorsioni. Ovviamente la missione si rivela impossibile, perché la sua soggettività filtra e modifica gli eventi⁵². Per accedere ad una verità altrimenti irraggiungibile, Ravanello individua nella follia

⁵² Tra l'altro, è qui visibile la concezione stilistica morantiana, avversa al realismo oggettivista.

l'arma a cui ricorrerebbe Elisa: se quanto narrato nella prima parte era in fondo una creazione della sua mente, ora la protagonista si baserà solo sulle sue fonti reali.

Ciononostante, nella seconda parte la narrazione inciampa spesso in incongruenze e anomale riformulazioni di quanto prima affermato, mettendo nuovamente in crisi il lettore. Egli non sa se credere, ma, secondo Ravello, è “costretto” a farlo in virtù del nuovo status di narratrice-testimone di Elisa. Il lettore sarebbe portato a dare credito alla lucida follia di Elisa e ad affidarsi, come lei, alle “capacità conoscitive della scrittura. Infatti è la scrittura, la narrazione, che permette la demistificazione, il raggiungimenti della verità [...]. [L]’autore dimostra che la sua arte è l’unica depositaria della verità”. (53) Ecco qui emergere un altro degli aspetti più discutibili dell’impianto critico di Ravello: esso sta nella sovrapposizione (a volte non intenzionale ma comunque condizionante) tra Elisa ed Elsa Morante, dove quest’ultima è dunque l’autrice reale e non la figura narratologica dell’autore implicato.

Il lettore sarebbe indotto e invitato dall’autrice a credere al racconto di Elisa, in quanto la scrittura è il viatico per la verità. Ravello sembra non avvertire la necessità di separare concettualmente il piano della scrittura della Morante da quello della scrittura diegetica di Elisa. A tal proposito, Lucio Lugnani nota che questa modalità esegetica, dominata dai continui rinvii incrociati tra Elisa ed Elsa, vanifica il significato testuale: “qualsiasi dato [...] può essere trasposto da Elisa ad Elsa e viceversa” (*Logos*, 18); scavalcata è dunque l’autorità e l’autonomia del testo. Del resto, Carlo Sgorlon incorre nello stesso equivoco di Ravello, arrivando a sostenere: “la coincidenza del personaggio con la scrittrice è totale” (*Invito alla lettura di Elsa Morante*, 45).

All’opposto, Marco Bardini in *Morante Elsa, italiana. Di professione, poeta* si schiera apertamente contro questa impostazione. Le pagine seguenti saranno dedicate ad un esteso confronto con questo testo, in quanto è il contributo critico che approfondisce con maggior intensità le tematiche filosofiche che il romanzo veicola e chiama in causa.

Innanzitutto, va osservato che, per sconfiggere qualsivoglia interpretazione autobiografica, il critico sostiene la tesi dell'esistenza di due romanzi, quello vero e proprio (scritto dalla Morante) e quello diegetico di Elisa. Elaborando la sua argomentazione, chiarisce che "il romanzo di Elisa e quello di E.M. sono identici, ma il secondo è quasi infinitamente più ricco e più ambiguo del primo. Ecco perché Elisa ed E.M. non possono essere sovrapposte e (confuse) tra loro: il lettore perderebbe la possibilità della lettura doppia e con-sequenziale di *Menzogna e sortilegio*" (*Morante Elsa*, 262).

A conferma di ciò, Bardini si rifà a Bruno Pagnamenta, il quale ritrae "due diverse emittenti", Elisa e la Morante, e "due diverse strategie narrative", quella dell'autrice e quella della narratrice. Quest'ultima "tenta di convalidare la propria narrazione, di ottenere credibilità agli occhi del lettore e di coltivare ambigualmente, avvalendosi dell'alibi della scrittura terapeutica, la propria propensione alla menzogna". (*Menzogna e sortilegio: Un romanzo a due Voci*, 103)

Per spiegare il rapporto tra Elisa ed Elsa, Bardini ricorre alle teorie psicanalitiche di Sigmund Freud e Otto Rank e al pensiero di Søren Aabye Kierkegaard. È il paragone con quest'ultimo il più interessante per il mio approccio al testo morantiano. Per il filosofo e scrittore danese, infatti, i (suoi) personaggi sono solo "tipi" atti a veicolare specifiche posizioni esistenziali, e nulla hanno a che spartire con le esperienze biografiche.

Bardini ritiene che, allo stesso modo, Elisa sia una versione speculare ma antitetica della Morante. Se Elsa nella vita reale è una peccatrice destinata alla morte, Elisa è il recupero della possibilità mancata, la realizzazione impossibile del riscatto esistenziale e spirituale. Lo studioso inserisce il proprio discorso critico nel solco della visione cristiana kierkegaardiana. Elisa sarebbe "capace di compiere quel salto paradossale verso la fede, verso l'Eden" (288). Bardini, del resto, legge l'intero romanzo

secondo le coordinate dei *topoi* testamentari della caduta e del desiderio di redenzione. Allora, adoperando la tassonomia morantiana dei personaggi, “Elisa riuscirà ad abbandonare il «il narciso infelice» (e il personaggio di Amleto), per incamminarsi [...] verso il «il narciso furioso» (il personaggio di Don Chisciotte)” (289). Elisa cioè, a differenza di Elsa, è genuinamente in buona fede e non intende mentire, come infatti dichiarato nelle prime pagine (“ciò che voglio è soltanto la mia propria sincerità”, *Menzogna* 14) E la protagonista “si gioverà della menzogna senza sapere di farlo” (289). Al contrario, precisa il critico, E.M. è ovviamente ben cosciente delle falsità diegetiche che mette in bocca alla sua creatura letteraria. Qui si evidenzia un punto nodale: Elisa è giocata dal meccanismo perverso della menzogna, che corrompe i suoi propositi di scrivente fedele ai fatti.

Diversamente da quanto dirà Bardini, questa debolezza di Elisa getta indirettamente luce sul tema dei limiti della conoscenza, al cospetto dei quali il pensiero cede alle suggestioni della fantasia e la logica non può che infrangersi. Così l’incapacità di Elisa di opporsi alle sirene dell’immaginazione (evidenza palesantesi sul piano diegetico) e l’impossibilità di risolvere l’enigma antinomico del mentire (dinamica implicata ma non registrata nel testo, e che rimanda quindi al “di fuori” della diegesi) squalifica l’atto di scrittura come strumento gnoseologico. La scrittura non è in grado di restituire ordine e senso al caotico rapporto di Elisa (campione dell’umanità tutta) con l’esistenza, in quanto altro non è che un’ennesima rappresentazione – schopenhauerianamente parlando.

Bardini invece interpreta la fragilità della razionalità di Elisa in senso positivo: è una risorsa che le permette di realizzare ciò a cui E.M. non potrà mai arrivare. Lo studioso si ricollega al precetto kierkegaardiano di farsi “donchisciottesamente, «cavaliere della fede», cavaliere della possibilità: bisogna perdersi nella fantasia e nel sogno; l’uomo che non è disposto a «perdere l’intelletto» e ad affidarsi mancherà sempre di possibilità” (292).

La tesi di Bardini mostra già, a mio avviso, una scollatura con il testo, perché il progetto più volte ribadito da Elisa nel corso della narrazione è diametralmente opposto. Elisa si propone appunto di abbandonare la sua donchisciottesca (e diabolica) tendenza alla vita fantastica del sognatore, per poter ritornare savia e “finalmente uscire da questa camera”, evadere cioè dal claustrofobico mondo delle favole, da quella stanza simbolo della sua alienazione e luogo della sua solitudine.

Nel tentativo di ancorare la sua tesi al testo, Bardini dirige poi la sua attenzione sulla cruciale figura del gatto Alvaro. Per interpretarne il ruolo, il critico richiama un altro testo morantiano, *Il Paradiso terrestre. Il vero re degli animali*. Qui la scrittrice identifica gli animali tutti, e i gatti *in primis*, con le creature innocenti grazie alla cui compagnia “l'uomo può riconoscere, a testimonianza del suo rango perduto, la nobile infanzia dell'Eden” (*Opere*, 1476). E ancora, ricorda il critico, in un'intervista del 1957 la Morante definirà i gatti come “angeli caduti che conservano la memoria del paradiso terrestre”.

In tutto ciò Bardini vede una conferma della bontà della sua lettura, secondo cui Elisa compirebbe con successo un percorso di elevazione spirituale. Il gatto infatti assurgerebbe a simbolo del kierkegaardiano paradiso incarnato, essendo una creatura divina discesa sulla terra per portare l'amore compassionevole del Cristo. Solo da quest'ottica si capirebbe fino in fondo il ruolo di quella presenza “vivente sì, ma non umana” (così la definisce Elisa; *Menzogna*, 11), che è del resto l'unica creatura fisicamente presente nella camera, al fianco della narratrice.

Tuttavia, proprio le citazioni riportate da Bardini suggeriscono una lettura uguale ma opposta. Nell'accostare i gatti ad “angeli caduti” la Morante, come minimo, carica di ambivalenza il loro significato simbolico; anzi, pare riallacciarsi alla tradizione medievale che vedeva nel felino un'entità demoniaca. Come risaputo, l'angelo caduto per eccellenza è il superbo Lucifero, infido mentitore e signore degli inferi. Se il gatto è “paradosso incarnato” e “cifra della trascendenza” (297), non lo è in quanto riflesso del Dio cristiano

fattosi carne ma come manifestazione diabolica. Più che un angelo che accompagna il viaggio di Elisa, per portarla a riconoscere la propria finitezza e conoscere quindi il divino per via negativa (Bardini, 297), il gatto rappresenta piuttosto l'“angelo caduto”, ma nel senso di demone della stregoneria e dell'affabulazione. Se è vero che Elisa riserva al gatto Alvaro parole dolci, arrivando a definirlo “libero, ingenuo” (922), va altresì detto che Elisa non sa darsi una spiegazione della presenza dell'animale a suo fianco (“perché tu qui con me?”; 922)⁵³.

In più, nella mia analisi ho citato diversi passaggi in cui il gatto fungeva da termine di paragone, e la figura felina era sempre associata ad aspetti misteriosi e arcani dei personaggi. Comunque, per fugare qualsiasi dubbio residuo in proposito al valore simbolico di Alvaro, verranno ora presentate ulteriori situazioni diegetiche in cui il riferimento al gatto rimanda inequivocabilmente a suggestioni occulte e sinistre. Ciò avviene, per esempio, nel secondo capitolo della Parte Seconda, allorquando Anna, ancora adolescente, viene sedotta dal cugino Edoardo:

Allora il cugino incominciò a baciarla; e da principio, in verità, pareva ad Anna di stringersi a un affettuoso fratello, tanto quei baci erano semplici, rattenuti e schivi. Ma pian piano, in questo fratello parve incarnarsi una bizzarra creatura animalesca; e a tale metamorfosi Anna stessa si mescolava, con quella sensazione fresca e insieme delirante che proviamo in certi sogni. Allorché la coscienza di noi stessi si perde, e i limiti fra le specie si confondono, e le nostre persone, ridiscese ad antichi paesi barbarici, sembrano scambiarsi con quelle di creature selvatiche già invidiate da noi nella veglia: volpi, o capretti, o gatti, o cani-lupi.

(176)

Il passo è rivelatore sotto vari aspetti. Innanzitutto, Edoardo, nell'attrarre a sé Anna trascinandola in un'esperienza intima e quasi incestuosa, si finge innocente, dolce e tenero (proprio come Alvaro appare ad Elisa): è solo un “affettuoso fratello” che la copre di baci “rattenuti e schivi”. Ma poco dopo la sua natura maligna affiora: il cugino si trasforma in una “creatura animalesca”, coinvolgendo in tale mutazione la sua vittima Anna. Inoltre, il testo elenca esplicitamente le possibili forme animali a cui tale

⁵³ Proprio questa miopia di Elisa, che non coglie la diabolicità di Alvaro, sarà però elemento di chiarificazione a livello extratestuale, dove il messaggio del romanzo è custodito, come vedremo.

metamorfosi va associata. Risulta estremamente significativo soffermarsi sulla simbologia di questi animali. Infatti non è difficile riconoscere nelle volpi l'astuzia, nei capretti e nei gatti la possessione demoniaca, e infine nei cani lupo la licanthropia (ossia il delirio isterico, nell'accezione psichiatrica del termine).

E ancora, si consideri il seguente stralcio del primo capitolo della Parte Prima, quando la narratrice sta tracciando il profilo di sua nonna Cesira.

Col suo passo di gatta, appariva nelle stanze inavvertita [...], mia madre [...] era convinta che mia nonna ci spiasse, e che, taciturna e subdola, fosse a noi tutti nemica. Per quanto mi riguarda, è un fatto, la vecchia non faceva che criticarmi, malignando sul mio conto [...] Inoltre, non m'interpellava mai col mio nome di battesimo, chiamandomi semplicemente «Bambina». Di solito, ella se ne stava muta per ore ed ore, e il suo viso dai tratti regolari, dritto contro l'angolo, pareva di sfinge. Una volta mia madre, esasperata dal suo contegno, le disse ciò che tante volte mormorava in disparte, e cioè: – Pensa che non sei padrona di niente, neppure dell'aria che respiri, e che devi agli altri anche il minimo boccone che porti alla bocca! – A questo mia nonna si alzò dalla sedia e agitò convulsamente la testa, con un sorriso stregato: – Ah, ti maledico! – disse a mia madre con voce acuta e piena di spasimo, – ricordati, è tua madre che ti dà la maledizione. Ascolta, Dio, la maledico. (34)

Cesira, con le sue movenze *feline*, ama *restare in silenzio e celare la sua presenza*; viene ritenuta “*subdola*” da sua figlia Anna e per giunta non fa che criticare la nipote, “*malignando*” su di lei, ancora infante; evita di chiamare Elisa per nome, misconosce cioè il “nome di *battesimo*”, che fa della “bambina” una cristiana; infine ha un “sorriso *stregato*” e *maledice* la figlia con un'empia invocazione a Dio. Inoltre, poco più avanti, la narratrice aggiungerà che Cesira si copre sempre con una “mantellina di gatto nero”, da lei indossata “anche d'agosto” (40). Più che palese è quindi la caratterizzazione demoniaca della donna, significativamente paragonata ad una gatta.

Come anche questi stralci confermano, il gatto è simbolo luciferino, sebbene non sempre l'associazione sia scoperta. Del resto, il diavolo mira a convincere l'uomo della sua inesistenza. Così, Elisa, autrice del romanzo diegetico, è portata a credere di avere al proprio fianco un angelo candido e buono e non un emissario di Satana. In verità, sotto le *mentite* spoglie del gatto si nasconde il custode del mistero del male e il tentatore che

con l'astuzia delle sue bugie ha instillato un *falso dubbio* nel cuore dell'uomo, condannandolo alla cacciata dal paradiso e al *paradosso* del peccato originale. Quest'ultimo è un morbo ereditario che, come la tendenza a mentire nella famiglia di Elisa, corrompe l'innocenza e l'onestà dell'umanità.

Allora – come avevo già osservato nella mia analisi – Elisa si arrende ad una sorte infernale di “prigione” esistenziale, “peccato” spirituale e “morte” intellettuale (*Menzogna*, 922). È la stessa fine toccata ai suoi familiari, schiavi di quella bugia compulsiva dalle cui catene Elisa mirava a liberarsi. Nell'allegorica epopea della protagonista, il lettore può scorgere sull'implicito piano extra-testuale l'amara consapevolezza autoriale del constatare l'impossibilità di sottrarsi alla finitezza, alla parzialità, alla non-verità, al limite intrinseco del sapere umano. Tanto la fantasia, che finge una realtà solipsistica, tanto la ragione, che si scontra con i suoi paradossi autoreferenziali, sono strumenti illusori, incapaci di colmare l'insufficienza di verità che l'uomo dolorosamente avverte. E a ciò corrisponde il percorso allegorico di Elisa, che si trasforma da Don Chisciotte ad Amleto.

Sul fatto poi che, come Bardini sostiene, Elisa sia del tutto inconsapevole rimangono molti dubbi. La narratrice è senz'altro vittima della menzogna, ma ciò non significa che non se ne avveda a posteriori. L'involontarietà, la non premeditazione, non implicano che Elisa non si accorga delle contraddizioni che la sua narrazione accumula di pagina in pagina. Al contrario, abbiamo visto quante volte la narratrice si sforzi di ristabilire quella logicità e quella plausibilità che in diversi passaggi vengono clamorosamente a mancare. Non a caso, alla fine del romanzo Elisa esprime il desiderio di riposarsi di ogni domanda (922), ammettendo la sua sconfitta. Elisa è ben cosciente del perché rimarrà per sempre nella sua camera (3).

Allora l'eternità che attende Elisa non è quella celeste, che riscatterebbe l'impotenza e la debolezza della scrittrice Elsa, creatrice di Elisa – come suggerisce Bardini. Eterna sarà invece la dannazione, la condanna all'imperfezione, all'essere esiliata

in un luogo infernale da cui mai potrà ascendere al regno di Dio. Secondo l'interpretazione di Bardini, ad Elisa, in quanto ignara e innocente, “è riservata la possibilità di realizzare per l'eternità ciò che [sic] E.M. ambirebbe ma non può realizzare nella finitezza del mondo” (298). Elisa grazie ad un'esperienza tutta soggettiva e fantastica, troverebbe la fede (simboleggiata dalla sua fedeltà al gatto “celeste”). Del resto, per uscire dalla camera di finzioni rimangono due strade, cosa che Bardini evidenzia a proposito della concezione filosofico-esistenziale della Morante: “il suicidio, negazione radicale di ogni possibilità, o [...] la fede” (279). Per Bardini, “la scelta è operata con chiarezza sin dalla pagina immediatamente successiva al frontespizio (302). Ci si riferisce qui ai versi iniziali del componimenti di apertura *Alla Favola*:

Di te, Finzione mi cingo
fatua veste.
Ti lavoro con l'auree piume
che vestì prima d'esser fuoco
la mia grande stagione defunta
per mutarmi in fenicie lucente!
L'ago è rovente, la tela è fumo.
Consumta fra i suoi cerchi d'oro
giace la vanesia mano
pur se al gioco di *m'ama non m'ama*
la risposta celeste
mi fingo.

Contro la morte, secondo il critico, è opposta fin dall'inizio la ferma fede nella finzione, una fede che spinge a farsi “adoratori e monaci della menzogna”. Lo studioso non considera il fatto che questo passaggio, l'incipit del romanzo, fotografa la situazione donchisottesca in cui versa Elisa e da cui lei dichiarerà sin dalle prime pagine di volersi affrancare. Ciò che è vero è che, per sfuggire dall'ombra della morte, Elisa si era rifugiata nel suo mondo immaginario, riponendo la propria fede nel male, nell'adorazione del diavolo menzognero. Un blasfemo rovesciamento di paradiso e inferno di cui Elisa è amaramente consapevole fin dall'inizio. Parlando di Anna, Elisa biasima se stessa per la mitizzazione di una madre “dannata”:

Aggiungo che ancora oggi, mentre la mia ragione mi suggerisce l'esatto giudizio sulla defunta, io seguito mio malgrado, a vederla nella forma innocente e radiosa che le prestai finché fu viva. E nel momento stesso che affermo: «di certo è dannata», provo una specie d'arguta esultanza; come se la mia affermazione fosse uno scherzo, e, in segreto, io non dubitassi che la mia ridanciana, sontuosa defunta siede in Paradiso; né può dimorare altrove. (8)

E rincara:

Questa è, in realtà, l'estrema prova della mia stoltezza, e s'aggiunge alle mie colpe. Sospettare mio complice il Cielo! e pretendere ch'esso adegui la propria giustizia ai miei privilegi e glorifichi gli amori della sciocca Elisa! (8)

Una fede rovesciata di una monaca satanica, che crede in un finto paradiso da lei creato a immagine e somiglianza delle sue perversioni fantastiche (“la risposta celeste / mi fingo”).

Il finale del romanzo rivela però che non è comunque possibile sottrarsi né alla morte né alla potenza del falso, contro cui la luce della ragione risulta troppo debole. Il peccato della mistificazione è aggravato dalla presunzione della ragione. Così la morte della speranza suggella la rinuncia al desiderio di verità e all'istinto vitale. Diversamente da quanto afferma Bardini, non esiste alcuna valorizzazione della finzione, semmai il riconoscimento del suo sinistro fascino.

È bene a questo punto ritornare sul tema della volontarietà o involontarietà della menzogna. Bardini, richiamando il Nietzsche di *Su la verità e la menzogna in senso extra morale*, intende dimostrare che tanto nel filosofo tedesco quanto nella Morante i due poli di verità e menzogna appartengono ad una dinamica che prescinde dalla volontà e dalla coscienza. Per Nietzsche “il linguaggio è una convenzione socialmente stabilita, che sorge quando la guerra naturale di tutti contro tutti approda ad un patto di pace; poi un sistema di metafore [...] si impone come l'unico modo pubblicamente valido per descrivere il mondo” (304). Gli altri sistemi metaforici, seppur equivalenti al primo, vengono liquidati come menzogneri, in quanto non conformi alla “verità” imposta dal sistema dominante. Bardini spiega quindi l'argomentazione nietzschiana sul potere dell'artista. Da un lato, la

scienza scambia determinate metafore, impostesi in quella specifica epoca, come la verità delle cose in sé, e su questo equivoco costituisce la sua teoria di astrazioni e concetti antropomorfizzanti il mondo. Dall'altro lato, l'artista, intuitivo e irrazionale, si abbandona al demone fantastico, il dionisiaco. Entrambe le posizioni, comunque, consentono un allontanamento solo temporaneo dall'infelicità. Però, sottolinea il citato Vattimo, esegeta di Nietzsche: il dionisiaco va inteso come “forza liberamente poetante” (*Il soggetto e la maschera*, 27-28), la qual distrugge le forme ma per forgiarne di sempre nuove, rimodellando così l'esistenza e liberandola dalla coscienza del perire.

Questo flusso che continuamente inventa nuovi simulacri di realtà è ciò che Bardini rintraccia come nucleo pulsante della narrazione morantiana. Quest'ultima supera incessantemente le proprie contraddizioni, aprendosi alla più totale polisemia (306). A questo riguardo, il critico chiama in causa Schopenhauer e il concetto secondo cui il mondo conosciuto è pura rappresentazione operata dal soggetto. Così i concetti non sono che rappresentazioni di dati empirici, cioè rappresentazioni di rappresentazioni. L'esperienza della vita cosciente viene allora accostata a quella del sogno.

Ancora seguendo Schopenhauer, il critico dice che, per uscire da questo “cerchio delle rappresentazioni”, Elisa sceglie la contemplazione estetica. Essa – in quanto rappresentazione intuitiva della vita, della volontà e dell'essere in sé – fa della verità di questi ultimi uno spettacolo da osservare, liberando l'uomo dalla volontà e dal dolore. La *noluntas* di Elisa sarebbe evidente nel suo epurarsi dalle false rappresentazioni ereditate e involontariamente vivificate, nonché nel suo successivo abbandonare la volontà solipsistica in favore della verità basata sulla “vera memoria”. Questa seconda fase dell'opera sarebbe infatti caratterizzata da “verità equità [...] pietà e compassione” (o almeno così Elisa dichiara e spera, argomenta Bardini; 311). E ancora, “la storia buona e giusta di Elisa (e per lei, anche se non per tutti i lettori, veritiera) [...] si conclude con la beatificazione di tutti i protagonisti [...], i quali splendono insieme nel firmamento;

mentre la narratrice, finalmente appagata, canta [...] per il suo gatto consolante e amabile la nirvanica ninnananna che fa ripiegare la memoria e riposare d'ogni domanda" 312).

Il lieto fine che qui Bardini tratteggia non sembra tuttavia trovare un vero riscontro nel testo. È vero che Elisa compie una scelta nolente, di rinuncia cioè ad ogni investigazione evidentemente vana, ma non c'è in questo alcun appagamento. È una sconfitta schopenhauerianamente rassegnata, cosicché Elisa depone le armi per riposarsi, al riparo dalle spire della volontà. La beatificazione dei protagonisti, che Bardini prende alla lettera, è la celebrazione di quel firmamento rovesciato di matrice satanica⁵⁴, di quel finto Cielo "complice" che Elisa amava immaginare come la dimora della madre defunta.

Allora, se il gatto Alvaro, sinistra incarnazione della menzogna, viene definito dalla protagonista come "consolatore", una simile affermazione fa intravedere solo il ghigno della follia: la dissennatezza sta ormai prendendo possesso di Elisa, la cui raggiunta consapevolezza è drammaticamente disperante. Non esiste alcun passaggio alla vera memoria, come è stato ampiamente constatato nell'analisi, tanto che persino Elisa se ne accorge a posteriori. L'uscita dalla camera non avviene perché la liberazione dai mostri della fantasia rimane un'utopia. Anzi ad essi si sono aggiunti quelli della ragione.

Bardini pare aver in qualche modo presente l'evidente falla della sua interpretazione. Infatti complica la sua lettura, elaborando l'idea della compresenza di due storie diverse e opposte: una "storia della nevrosi", che si conclude drammaticamente "nell'afasia, nella coazione a ripetere"; e un'altra storia "parallela, consequenziale, che al contrario finisce bene. Si tratterebbe della storia di un lungo ascetismo spirituale che, sulla falsa riga di Kierkegaard e Schopenhauer (e con gli originali contributi del giovane Nietzsche), "muove dall'angoscia, attraversa le rappresentazioni, si prepara al salto [metafisico], supera l'abisso e giunge ad un nirvana teistico". (313). Le dinamiche espresse dalle due storie troverebbero una sintesi combinatoria nel pensiero del filosofo

⁵⁴ Angelo Pupino definisce la lirica come "una sorta di inno mefistofelico" (Strutture, 79).

esistenzialista Karl Jaspers – che la Morante potrebbe aver studiato e approfondito tramite la monografia di Luigi Pareyson, che cita il Jaspers di *La filosofia dell'esistenza* (314). Quest'ultimo rielabora l'assunto kierkegaardiano per cui l'attimo, dimensione della vita spirituale, sarebbe teatro della coesistenza di tempo ed eternità. Il paradosso dell'esistenza umana, temporale e pure mossa da un desiderio di eternità, si può leggere solo attraverso il trascendentismo, precisa Pareyson (71).

Secondo Bardini, Elisa, “indemoniata e pazza” (*Menzogna*, 12), dopo la morte dei genitori era entrata in una dimensione di vuota atemporalità, dominata dagli spiriti e dalle favole. Ora ricostruisce la sua vera vicenda e quella dei suoi tramite la memoria, come “chi, ridestatosi da un sonno letargico, ritrovi [...] le circostanze della propria vita da sveglia” (*Menzogna*, 24). Bardini dice che questo, nell'esistenza di Elisa, è l'attimo in cui l'eternità entra nella temporalità e l'essere si rivela pienamente “[P]erciò la «cronaca passata», dettata dagli spiriti e stilata per mezzo della scrittura automatica, resa intelligibile cioè soltanto nel trascendimento, diviene sostanza stessa del processo esistenziale” (316). Citando Pareyson, il critico afferma che “l'esistenza è ciò che si rapporta con se stessa e perciò anche con la sua trascendenza” (64). Infatti “la trascendenza è presente nella stessa ricerca che l'esistenza ne fa” (78).

Ancora una volta Bardini cerca di dare un segno positivo alla finzione di Elisa, sostenendo che solo questa consente di trascendere i limiti del pensiero, verso l'ascesi. Come Ravanello, anche Bardini non considera che nel romanzo la finzione è sinonimo di menzogna e falsificazione: questa è un'evidenza testuale che non lascia adito ad equivoci o divaricazioni interpretative.

Bardini prosegue la sua esposizione del pensiero di Jaspers tramite Pareyson. La ricerca dell'essere della trascendenza, mirata a spiegare il “sé a se stesso” (317), non può che articolarsi all'interno della propria situazione particolare. L'astrazione condurrebbe a perdere se stessi e l'essere che in noi abita. Lo studioso vede in Elisa questa

consapevolezza: è conscia del fatto che per spiegare la sua indolenza esistenziale altro non può fare che “tentar di spiegarla descrivendo” (*Menzogna*, 7), “spiegarvi la più segreta ragione della mia ignavia; che è poi [...] la ragione di questo libro” (9).

Elisa cioè comprenderebbe la necessità di calarsi nella sua storia particolare, per chiarire le domande ultime che la tormentano. Con le parole di Jaspers “questa mia particolarissima situazione è una prigione ma anche un mondo [...], un limite [...], una chance”. E ancora “la negatività della limitazione si capovolge nella positività dell’approfondimento appassionato” (*La filosofia*, 169-70). Secondo Bardini, così facendo la protagonista capisce innanzitutto la sua colpa e il suo destino: l’enigma (l’indecifrabile vicenda della sua famiglia) non verrà mai sciolto. Capisce anche che il morbo ereditario, il male velenoso della menzogna, le ha impedito di instaurare rapporti interpersonali. Ma una nuova circostanza, “l’acuirsi dei sensi”, assicura una nuova lucidità grazie alla quale Elisa spera di poter guarire. Questa lucidità permetterebbe ad Elsa di impostare il suo cammino di redenzione che, attraverso la “sintesi memoriale” successiva, la condurrà all’eternità (321). Potrà cioè finalmente evadere dal suo stato di reclusione fisica, psicologica e spirituale.

Qui Bardini si pone la domanda che molti critici hanno affrontato, se cioè Elisa esca o meno dalla sua stanza alla fine del romanzo. La risposta del critico è che mancano inconfutabili elementi che facciano propendere per una risposta piuttosto che per l’altra. Tuttavia, ritiene che si possa inferire quanto segue: alla fine la protagonista “esce non uscendo”, nel senso che l’accettazione della propria impotenza è ciò che le permette di liberarsi dalle ossessioni della sua mente. Il critico precisa che in realtà la domanda non ha alcun senso, bisogna invece cogliere “la valenza simbolica degli elementi” (322) che compongono il romanzo – pena il rischio di cadere in operazioni critiche come quella di Ravello, la quale riduce il romanzo ad una rappresentazione della pazzia e delle sue varie forme. Tra gli elementi decisivi la cui portata simbolica va decodificata, ci sarebbe

appunto la camera di Elisa. Essa è “il palcoscenico della rappresentazione [...]. Su questo palcoscenico [...] i personaggi in cerca di sognatore vanno e vengono [...] scompaiono, ritornano per poi scomparire di nuovo” (324). In compenso, il gatto Alvaro è presenza perenne all’interno della stanza. Ecco il passo nel romanzo:

Com’io m’accingo a tracciare qui sotto la parola fine egli che m’è stato sempre vicino mentr’io scrivevo questa lunga storia, mi guarda coi suoi graziosi occhi fedeli e sembra dire ad Elisa che, nonostante tutto l’innocenza e l’amicizia dureranno finché dura il mondo
(*Menzogna*, 920)

Oltre a ribadire, a mio avviso errando, la positività della trascendenza di Alvaro, disceso sulla camera terrestre di Elisa, Bardini sostiene la vittoria jaspersiana della protagonista. Questa trascendenza del gatto penetra l’esistenza limitata di Elisa, suggellando l’irruzione dell’eternità nel tempo. La definitiva chiusura in se stessa di Elisa, inequivocabilmente affermata alla fine del testo, sarebbe contemporaneamente uscita da sé e “apertura all’altro da sé” (317). Detto altrimenti, proprio l’accettazione e chiarificazione del proprio destino di totale solitudine aprirebbe ad Elisa la percezione dell’eterno: l’esistenza, rapportandosi con sé, si rapporta con la propria trascendenza. L’esistenza, cogliendo nella sua decifrazione la presenza della trascendenza che le si mostra, riconosce di non poter essere se non quel che è” (*La filosofia*, 257-258).

Bardini osserva che, per quanto Elisa non comprenda e non trovi per sua volontà risposte, la sua vicenda esemplifica l’essenza della ricerca umana: “è radicalmente non sapere” (328), un’ignoranza che stimola l’inizio della ricerca ed è di quest’ultima anche l’esito, nel senso che coincide con *il sapere di non poter sapere*. Così Elisa, dopo l’iniziale angoscia dello scoprirsi colpevole, compirebbe questo salto religioso tramite la ricostruzione del suo passato, fino a giungere alla trascendente guarigione del comprendere con serena rassegnazione di non poter guarire (329).

Eppure, come il critico stesso riporta (nota 167 p 328), Jaspers considera questo passaggio dall’angoscia alla pace una falsa sensazione, un’angoscia che nel suo stesso

naufragio si nasconde a se stessa. Il sapere di Elisa, Bardini riconosce, è “consapevolezza della morte” (330). Inoltre “attraverso l’inespicabile silenzioso annientamento del naufragio, tutto ciò che è raggiunto, restando di fatto enigma indecifrabile, sempre da capo è rimesso in questione” (330). Concludendo, aggiunge il critico, il tentativo di penetrare il mistero del proprio essere è destinato allo scacco perché “la verità dell’essere, sottraendosi, sempre trascende l’esistenza. E però “la reiterazione eterna del tentativo, fino a che ci saranno lettori, naufragando indefinibilmente, fonda la completa essenza di colei che scrive” (333). Elisa sarebbe dunque il suo stesso naufragio.

L’ultimo passaggio dell’argomentazione di Bardini mira a rilevare al “rifrazione conoscitiva e speculativa tra E.M. ed Elisa” (333). Elisa è ragione, “vale a dire quel pensiero trascendente e chiarificante [...] che è concessivo nei riguardi della fede dell’irrazionale [...] la ragione non è un pensiero creatore ma è un pensiero attivo [...] è l’illuminazione e la manifestazione del nascosto (333). E ancora “l’auto-identità di Elisa, destinata al naufragio del sapere, è polarità e tensione tra ragione ed esistenza all’interno di un orizzonte circoscritto, che muta nel presentimento di un non esperibile orizzonte circoscrivente [...]. È dialettica dell’esistenza che intende comprendersi, ma che non potrà mai esaurirsi in quel che è il suo processo di auto-comprensione” (333).

Il romanzo di Elsa Morante sarebbe invece puro intelletto, “pensiero oggettivante, chiaro, cosciente, razionale [...] totale e universalizzante [...]. La verità sul personaggio di carta Elisa, che [...] ci viene da E.M. comunicata, tende, nel suo disvelarsi progressivo, [...] a divenire statica cioè a storicizzarsi” (334). Allora, conclude Bardini, “il pensiero che governa e ordina il romanzo è un pensiero filosofico esistentivo che raggiunge il fondo dell’essere [...] . [N]el momento in cui entra nella limitata finitezza di una realtà, accetta questa finitezza (non come limite ma come manifestazione possibile della trascendenza) e diventa storico rispetto all’esistenza stessa” (334).

Questa lettura individua quindi un messaggio che trascende il testo e ne trapassa il contenuto diegetico. In effetti, il romanzo nella sua componente metanarrativa e metalinguistica, rinvia ad una dimensione extratestuale che connette il lettore all'autore implicito. In termini greimasiani, se in qualsiasi testo scritto la “situazione di enunciazione” è irrimediabilmente smarrita, qui l’“enunciazione enunciata” dalla narrazione in prima persona e dall’interpellazione del narratario realizza un fenomeno di *embrayage*, grazie a cui l’istanza di enunciazione (l’autore) suggerisce una dimensione altra, fuori dal testo e dal linguaggio.

Se la tesi di Bardini individua sotto la superficie narrativa questo complesso pensiero filosofico, la mia interpretazione ne rintraccia un altro, che per necessità nasconde se stesso. Il messaggio implicito, infatti, può esser colto solo “fuori” dal testo – in un *al di qua*, se ci poniamo dalla prospettiva del destinatario.

Il messaggio trascende il romanzo e demanda la sua decrittazione al lettore. Il non-detto del testo è infatti implicato dalla narrazione ma rimane tale perché è “indicibile”. Attraverso una *narratio* che dissolve performativamente la propria coerenza strutturale, l’opera espone tacitamente una verità paradossale del pensiero. Se l’atto di scrittura di Elisa dimostra la sua insufficienza come strumento terapeutico-conoscitivo, l’atto di scrittura dell’autore implicito svela indirettamente (attraverso il fallimento di Elisa) le falle del pensiero e della logica – come gli inganni della memoria e i circoli viziosi antinomici.

La scrittura consegna al lettore, fuori dal testo ma tramite esso, la propria “testa mozzata”. Il testo letterario mostra, senza poterlo dimostrare né dichiarare – pena la trappola della contraddizione – la nuda verità di se stessa e del linguaggio verbale che la innerva. “Il linguaggio è la morte!”, avrebbe affermato la Morante in una conversazione con Agamben, riportata dal filosofo. Quest’ultimo aggiunge che “per Elsa [Morante] non sembra esserci scampo né redenzione possibile dalla pena del linguaggio” (*Categorie*

Italiane, 165). Il linguaggio infatti è rifrazione del limite della conoscenza, ed esperienza della finitezza umana. Allora il romanzo della Morante lascia scorgere al lettore la propria indicibile essenza, non semplicemente di rappresentazione ma di specchio deformante; esso testimonia la condanna alla coscienza ultima del non sapere.

Un'ultima nota su Bardini: anch'egli considera fondamentale l'ultimo paragrafo della Parte Quarta, in quanto "luogo della svolta narrativa che ci priva della «voce molteplice della dormiente»" (323) Come Ravanello e molti altri critici, Bardini non presta attenzione al decisivo e irreversibile meccanismo innescato già nel secondo capitolo dell'introduzione dalla autodenuncia paradossale di Elisa. L'unico vero spartiacque della narrazione morantiana è da individuare in quel passaggio, che compromette l'attendibilità della narrazione una volta per tutte.

C'è però un contributo su *Menzogna e sortilegio* in cui si fa menzione del paradosso del mentitore come elemento del romanzo: è *Logos kai ananke* ("Ragione e necessità") di Lucio Lugnani. Sorprendentemente, lo studioso sminuisce del tutto la rilevanza di tale dispositivo narrativo, liquidandolo con questa argomentazione:

se la narratrice si fosse limitata a dire che lei, la più bugiarda d'un intera famiglia di mentitori, intendeva [...] dire la verità, [...], in questo caso avrebbe apertamente giocato col celebre paradosso del mentitore e il suo discorso romanzesco sarebbe stato il grandioso sviluppo ludico, elusivo, ironico, decettivo di quella premessa. Ma Elisa parla della menzogna come morbo, di sé come malata gravissima e della Storia, scrittura della verità, come vaccino e terapia. (16)

Curiosamente, proprio le ragioni portate da Lugnani per negare l'incidenza del paradosso di Ebulide ne rinforzano il ruolo cruciale nel romanzo. Innanzitutto, il riconoscimento della menzogna come morbo rivela fin da subito la piena consapevolezza di Elisa riguardo alla pervasività malsana e travolgente della bugia e della finzione. Elisa si avvede, pur ad un livello emotivo-esistenziale e non filosofico, dell'*impasse* in cui si trova. Tuttavia, a livello extratestuale, questa consapevolezza veicola la sottesa riflessione autoriale: tanto sulla viziosità del circolo che il mentire innesca quanto sul nesso tra

conoscenza e rappresentazione. In secondo luogo, il valore terapeutico attribuito ad un atto di scrittura – definito l'unico strumento per la scoperta della verità e dunque il solo viatico per la guarigione – mostra la buona fede della narratrice.

Così ha inizio il lungo percorso sapienziale di Elisa. Esso rappresenterà letterariamente il tentativo del pensiero consequenziale di annullare la carica sovversiva del paradosso, neutralizzando così il cortocircuito antinomico generato. Coerentemente, l'esito fallimentare del viaggio interiore di Elisa echeggerà tra le mura della dimensione extratestuale, in un necessario silenzio colmo di significato. Qui l'autore implicato chiama infatti il lettore a guardare, di questo fallimento, il significato secondo, allegorico, relativo cioè al pensiero e alla scrittura che dà ad esso corpo. In tal modo il lettore potrà *vedere il paradosso*, vedere ciò che non si può dire: è il fondo oscuro del pensiero, che la scrittura creativa può frequentare ma giammai spiegare.

Lugnani ripete invece che, qualora un lettore scegliesse di dare rilevanza al paradosso del mentitore, “tale lettore dovrà accontentarsi alla fine di rigirare nella memoria una fiaba smisurata e narcisistica, una futile e tetra bugia” (17). Il critico fa insomma coincidere il paradosso del mentitore con una sorta di pericolo squalificante il valore dell'intero romanzo. Invece, la scoperta autodenuncia della narratrice dissolve sì la credibilità della narrazione ma potenzia esponenzialmente la profondità dell'opera: attraverso e oltre se stessa. La posta in gioco diventa infatti il romanzo in sé come atto creativo, con i suoi limiti e le sue possibilità espressive. Soprattutto, a venire illuminato è il suo saper trascendere i propri contenuti: tramite l'interpellazione del narratario l'opera rilancia il proprio messaggio, proiettandolo al di là del significato espresso nella pagina. È l'“epistemologia performativa” dell'arte.

Tornando a Lugnani, la sua analisi è tesa a dimostrare la buona fede di Elisa – cosa che, come detto, può perfettamente conciliarsi con la mia interpretazione. Se l'autodenuncia di Elisa dà inizio al circolo vizioso della menzogna, sprigionata all'interno

del testo non solo come contenuto diegetico ma come elemento destabilizzante per il discorso testuale *tout court*, ciò non significa che la narratrice sia disonesta. Il problema è che la frase incriminata è al tempo stesso una sincera confessione e l'ultima affermazione credibile di Elisa. Nel momento esatto in cui denuncia la sua "malattia" ereditaria, la narratrice viene da essa e in essa condannata per sempre ai nostri occhi. La vicenda diegetica del personaggio vede il circolo vizioso della bugia iniziato da tempo, fin dalle generazioni precedenti. L'inizio *in medias res* presenta Elisa già dentro quella ragnatela, in cui, poco dopo, anche il narratario rimarrà invischiato.

Ancora, la coscienza di Elisa e la sua buona fede rinforzano il parallelismo allegorico con il sottotesto filosofico e allegorico di un pensiero razionale che cerca di emanciparsi e purificarsi dalle scorie dell'immaginazione, ma che inciampierà comunque nei paradossi che il ragionamento puro genera. La conclusione del romanzo dimostrerà, appunto, come tale obiettivo liberatorio sia destinato a non essere raggiunto, nella constatazione che la facoltà intuitivo-immaginativa e gli elementi paradossali sono al pensiero consustanziali. Se nella diegesi la facoltà immaginativa si concretizza nelle favole e nel morbo fantastico che Elisa cerca di combattere, gli elementi paradossali irriducibili alla consequenzialità del pensiero hanno il loro corrispettivo diegetico nel sortilegio diabolico della bugia compulsiva, che impedisce ad Elisa di sviluppare un pensiero lineare e razionale e vanifica i suoi sforzi.

Lugnani stabilisce anche un'opposizione tra le memorie romanzesche delle prime quattro parti e le memorie veritiere delle successive. Oppone perciò il concetto di romanzo a quello di cronaca: Elisa ripudia le sue favole e le loro fonti letterarie, apertamente dichiarate nel testo (saghe scandinave, leggende tedesche, epica classica, etc.). Quindi, conclude Lignani, Elisa è impegnata nella ricerca di una *langue* che le consenta di sfuggire dalle reti dell'affabulazione; e durante tale ricerca ripudia la letteratura.

Ciononostante, come il critico precisa al termine della sua analisi, Elisa non riuscirà “a forgiare una lingua capace di dissipare l’incantesimo delle favole e delle romanzesche menzogne dei famigliari” (23). In questo senso, Lugnani offre giustamente una lettura diametralmente opposta a quella di Ravanello e Venturi, i quali parlano di un successo finale di Elisa. Venturi addirittura propende per una valorizzazione della menzogna come strumento di liberazione. Osserva infatti che “solo con l’adesione alla menzogna ai sortilegi e alle fole dei suoi cavalieri e dame, Elsa riuscirà [...] ad assicurare infine un giusto equilibrio tra ragione e realtà, immaginazione e memoria.

Se Lugnani coglie la sconfitta di Elisa, egli cade però – come del resto tutti i critici che ho citato – nell’equivoco relativo all’apparente svolta di Elisa. Commentando la fine della Parte Quarta, lo studioso registra un’avvenuta conquista della “testimonialità diretta, [...] fonte unica e soggettiva della scrivente” (25). Il passaggio sarebbe quindi dalla narrazione fasulla dei “morti parlanti [...], metafora allegorica d’una memoria onnipotente” alla narrazione anti-romanzesca (25) .

Lugnani spiega però che perfino la prima parte consisteva in un’embrionale fase di allontanamento, seppur minimo, dal morbo fantastico: le maschere erano state sostituite dai morti loquaci (24). Il critico sostiene anche che Elisa rimarcherebbe la distinzione tra le due fasi perfino semanticamente, opponendo ripetutamente al termine di polo negativo “romanzo” i termini positivi di “cronaca” e “storia” (27). Per esempio, Lugnani osserva che nel secondo capitolo della Parte Prima, incentrato sulla vicenda iperromanzata del nonno di Elisa Teodoro, le “cronache” sarebbero chiamate a “smascherare la focalizzazione interna e i suoi autoinganni mistificanti” (28), perpetrati dai personaggi ai danni di se medesimi. Queste cronache svolgerebbero quindi una funzione di ripristino della verità da parte della scrivente Elisa a beneficio dei suoi “lettori”. Per Lugnani, se “la cronaca è *factum traditum*, ossia verità significata *per verba*, [...] il pulpito dal quale Elisa predica la sua verità”, sull’estremo opposto sta “il

palcoscenico eroico di nonno Teodoro,” ovvero quel “teatro del romanzesco [...] che egli [...] ha coltivato fino a consustanziarsene introiettandolo” (28).

Il problema individuato da Lugnani è il seguente: nella supposta svolta narrativa è come se Elisa ammettesse “di dover porre rimedio ad uno scacco che tanto aveva fatto per evitare, la caduta cioè nel trabocchetto del romanzesco”; un incidente dovuto “all’imboscata tesale dalla scrittura” (31). È interessante notare come l’argomentazione stessa del critico smentisca in qualche modo il concetto di “narrazione onnipotente”, che secondo Lugnani aveva caratterizzato la prima fase del romanzo. Di quale onniscienza si può parlare se anche la narratrice è stata ingannata? Ecco che anche a Lugnani (come del resto a Lucamante, Ravanello e Bardini) sfugge il fatto che nella prima parte l’apparente onniscienza è in realtà un caso di narrazione metadiegetica ridotta.

Lugnani sostiene, tuttavia, che dalla Parte Quinta in poi la narratrice Elisa, essendo divenuta anche un personaggio della storia narrata, è inevitabilmente condizionata dalla propria soggettività. La cosa ha “un effetto di ricaduta sui contenuti veridittivi della «vera memoria»” (36). Spesso, continua Lugnani, si può ravvisare un processo di ritrattazione di quanto descritto; Elisa adulta si accorge del fatto che i suoi ricordi sono filtrati dalla prospettiva non solo parziale ma marcatamente emotiva, se non onirica, “dei suoi occhi bambini” (*Menzogna*, 648). Lugnani rimarca che in questa ultima parte del romanzo Elisa è più volte costretta ad una vera e propria marcia indietro (37) rispetto a quanto appena dichiarato, nell’affannoso e puerile tentativo di rimediare (*Menzogna*, 648) alle parole ormai scritte. Il critico fa presente che “io narrante ed io narrato d’un tratto si ricompongono regressivamente, la memoria precipita a ritroso e [...] il sentimento la abbacina completamente”. E ancora “la regressione all’ottica infantile comporta d’un tratto l’oscuramento della «nuova chiarezza» e il ricostituirsi degli aspetti «assurdi e arcani».

Quest'ultima osservazione di Lugnani si rivela preziosa. In effetti, se Elisa si avvede delle incongruenze del suo racconto e si vede costretta a ritrattare, ciò dipende dal *medium* della scrittura che “inchioda” Elisa alle contraddizioni letteralmente *indelebili* del testo. Allora, a livello extratestuale, il lettore comprende il potere della scrittura. Una scrittura che sa denunciare – testimoniandoli – i meccanismi ingannevoli della ricordare, perfino quando la memoria è fedele al vissuto; infatti, questo “vissuto” è il frutto di una soggettività che distorce gli eventi nel mentre del loro accadere.

La scrittura riesce allora a fissare indelebilmente sulla pagina le contraddizioni del pensiero man mano che queste emergono. Il lettore non può che giudicare vano il tentativo di Elisa di superare tali contraddizioni attraverso un pensiero ricognitivo – che vorrebbe restituire ordine ad un groviglio di elementi inconciliabili. Lugnani isola alcuni sintagmi illuminanti in tal senso: Elisa afferma durante tutta la narrazione “ciò ch'io voglio è soltanto la mia propria sincerità (7), “invano oggi la mia ragione adulta mi suggerisce...” (648), “invano il mio giudizio tenta...” (648), “il giudizio, ahimè, non può nulla” (648). Insomma, l'onestà e la trasparenza di Elisa non possono salvarla dall'autoinganno e dai “mostri della ragione”. Tuttavia, esse permettono al lettore di vedere le trappole del pensiero: l'istanza autoriale ci conduce strategicamente ad un atteggiamento di saggia incredulità rispetto ai contenuti del testo, consentendoci così di intuire il messaggio indicibile del romanzo.

Tornando di nuovo al testo e al relativo commento di Lugnani, il critico non manca di sottolineare l'ombra diabolica che fin dall'inizio si estenda su Elisa, la quale ammette non solo di prediligere le letture fantastiche ma anche di essere tentata, nella lettura dei testi della vita dei santi, di attribuire i miracoli compiuti da questi non al potere della grazia divina ma alle virtù degli uomini. Elisa “è colpevole in prima persona della peggiore delle bestemmie ([...] negare Dio) e d'una luciferina presunzione” (90). Elisa, Lugnani prosegue, è irretita dall'illusione dell'onnipotenza della volontà umana, come lei

stessa ammette (*Menzogna*, 18), e cerca di “vincere per mezzo della scrittura la morte e ogni altra angoscia” (92). La protagonista, conclude il critico, finisce invece per produrre una “scrittura romanzesca” (92) e la sua “lucida insonnia” (*Menzogna*, 564) la porta solo a naufragare in un’“estenuata malinconia” (93) e in una “sonnolenta abulia” (93).

Abbiamo constatato, infatti, come l’argomento cardine – il mentire – si sia articolato su due direttrici, l’una esogena e l’altra endogena rispetto alla superficie (il contenuto) del romanzo: l’irresistibile fascino dell’immaginazione da un lato; le trappole paradossali della ragione dall’altro. Inoltre, questi due piani del mentire trovano una sintesi nell’allegoria diabolica. La figura religioso-mitologica del demone non solo incarna il paradosso dell’origine del male (enigma che nemmeno il più rigoroso dei ragionamenti teologici sa risolvere), ma combina l’elemento dell’invenzione ingannevole con un uso sofisticato e persuasivo della parola. Il diavolo è infatti “loico”, come il ventisettesimo canto dell’*Inferno* ricorda (“forse tu non pensavi ch’io löico fossi”, dice con tono di scherno Satana a San Francesco).

In questo senso, il sottotesto testamentario, precedentemente individuato nell’analisi, assume un nuovo significato. Il peccato di Elisa è in fondo lo stesso di Adamo ed Eva: l’incapacità di discernimento e il non saper resistere alla seduzione delle parole del serpente dalla lingua biforcuta – il menzognero che stimola nell’uomo la sete di conoscenza, al solo scopo di instillare nella sua mente il dubbio sulla bontà di Dio. È il “sortilegio della menzogna” luciferina: un ragionamento capzioso, che convince l’uomo ma si rivela poi falso. Il demone, quindi, incarna un ennesimo paradosso, quello del pensiero che gioca se stesso; se l’immaginazione crea mondi irreali, la logica possiede a sua volta un lato oscuro e infecondo. Del resto, l’aver mangiato il frutto dell’albero della conoscenza ha portato l’uomo non all’onniscienza ma alla dolorosa coscienza del proprio limite: lo scoprirsi nudo, mortale e infelice.

Per finire, ed è questo un aspetto sommamente rilevante per i fini dell'intera dissertazione, la lettura del romanzo è soprattutto occasione per il lettore di osservare dall'esterno un'altra debolezza dell'approccio positivista. Mi riferisco a quella sua miopia rispetto all'evento linguistico a cui abbiamo accennato all'inizio del capitolo, e che ora possiamo ben più limpidamente riconoscere. Infatti, il paradosso di Eubulide si è rivelato enigma irrisolvibile per il ragionamento. Come sappiamo, il tentativo di debellare il morbo per via razionale è clamorosamente fallito, procurando all'opposto l'implosione della razionalità. Questo è avvenuto perché il pensiero puramente razionale non può che appiattare la multidimensionalità dell'evento linguistico (esso non 'vede' il dire ma solo il detto). Ancora, riducendo l'evento a fatto, la logica espelle l'io che compie l'atto linguistico (il soggetto-uomo, che è appunto componente determinante del linguaggio)⁵⁵.

Ecco che la meta-dimensione dell'arte ci permette di scorgere l'origine del paradosso del mentitore. Il paradosso *del* mentitore (genitivo soggettivo), cioè il paradosso che il mentitore innesca, deriva in realtà dal paradosso che imprigiona il mentitore (il paradosso *del* mentitore – genitivo oggettivo). È infatti un particolare atteggiamento dell'uomo a causare il paradosso. Questo è in effetti ciò che ci insegna la vicenda di Elisa la mentitrice, la quale rimane vittima della sua deliberata scelta di farsi adoratrice della menzogna. Allora il meta-romanzo ci fa intuire come il paradosso di Eubulide sia riconducibile all'incongruenza tra la dimensione inerente del dire, presupposta all'atto linguistico dell'uomo (*io dico, io affermo la verità:*) e l'intenzionale misconoscimento di essa nel detto da parte dell'io ("io mento"). Siamo insomma di fronte alla contraddizione performativa di un io che rifiuta il dire, cercando (vanamente) di negarlo nel detto.

In conclusione, possiamo così ricostruire quest'ultimo, fondamentale, passaggio del nostro percorso interpretativo del romanzo. *Menzogna e sortilegio*, performando una

⁵⁵ Il cosa del dire (il detto) non può prescindere dal chi-come (la dimensione inerente del dire, aperta dall'atto del soggetto).

versione (ri)soggettivizzata del paradosso del mentitore, ci ha permesso di seguire il tentativo fallito dell'io narrante di risolvere un enigma autoreferenziale e di capire il motivo di tale fallimento. Infatti, la prospettiva privilegiata di osservatori esterni ci ha consentito di vedere come qualsiasi asserzione della narratrice (il detto) avesse perso ormai ogni valore di verità, una volta che Elisa aveva ammesso di essere una bugiarda (detto autoreferenziale). La focalizzazione sull'autoreferenzialità di questa frase, così discriminante per il senso dell'intero romanzo, ci ha permesso di cogliere il motivo sottostante all'*impasse* che la frase aveva creato: l'intenzionale atteggiamento di negazione della verità di Elisa è infatti entrato in collisione con l'onestà che pretendiamo dal parlante per poterci fidare di lui o lei.⁵⁶

Attraverso questo nostro percorso di riflessione (salva dal paradosso dell'auto-investigazione) sul problema autoreferenziale di Elisa, siamo dunque giunti, grazie al testo, a distinguere la doppia articolazione dire-detto che caratterizza il linguaggio. Il meta-romanzo, allora, ci ha insegnato quanto segue: se quel che ha diegeticamente fatto implodere la razionalità di Elisa e ha extra-diegeticamente inficiato ogni sua parola è stata l'adesione al non vero, ciò significa che la verità di una frase non sta essenzialmente nel suo contenuto ma dipende innanzitutto dall'io che la pronuncia (dalla sua credibilità, dalla sua fedeltà a qualcosa che è evidentemente presupposto al dire). Come anticipato nella parte finale del Capitolo 0, il paradosso del mentitore, se valutato nella prospettiva del rapporto dire-detto, discende dalla volontà, pragmaticamente contraddittoria, di misconoscere la dimensione invero.

Possiamo sintetizzare quanto emerso nel presente capitolo e nel precedente con le poche parole sottostanti. La commedia metateatrale pirandelliana, tramite l'ostensione della contraddizione pragmatica degli attori che denunciano sul palco la rappresentazione in quanto tale, genera una sospensione della simulazione che fa emergere il dire invero

⁵⁶ Va qui enfatizzato il fatto che Elisa, sospendendo la sospensione dell'incredulità, ci ha portati a riflettere su di un piano di verità, il piano della comunicazione reale tra gli uomini.

del linguaggio (sul cui calco negativo il dire finzionale si rivela modellato). D'altro canto, il dire inverante emerge anche attraverso il metaromanzo morantiano, che disvela come alla base del paradosso del mentitore stia una contraddizione pragmatica, generata da un soggetto dell'enunciazione insincero.

Nel prossimo capitolo, dedicato al film televisivo *Amleto* di Carmelo Bene, la consapevolezza dell'inevitabilità dell'affiorare della contraddizione pragmatica in ogni operazione auto-investigativa porterà alla creazione di un'opera che non performa più questo 'paradosso del detto', ma, neutralizzando al suo interno ogni enunciato, si dà come vuoto di senso e diviene dimensione e tempo dell'enunciazione pura.

CAPITOLO III.

“SOLO L’INDICIBILE SI PUÒ DIRE”. LA RICERCA DEL VUOTO E LA VOCE ORIGINARIA NELL’AMLETO DI CARMELO BENE

- *Prologo*

“Solo l’indicibile si può dire!”, esclama Carmelo Bene (*Un dio assente*, 49). Dubito che un’altra frase si possa prestare meglio a sintetizzare la poetica di Bene e la sua attività di uomo di teatro e di regista. Una rapida analisi della frase metterà subito in risalto la doppia accezione con cui è possibile interpretare la proposizione. Entrambe le interpretazioni saranno utili ad illuminare i due aspetti complementari della medesima problematica.

Il pensiero Bene è evidentemente debitore della filosofia francese post-strutturalista; ciò non gli impedisce però di affrontare in modo originale la questione del linguaggio – che è del resto il fulcro della sua prassi artistica. Vediamo dunque come l’aforisma sopracitato esprima il cuore della ricerca beniana. La frase in questione è acutamente commentata da Carlo Sini, autore della postfazione a *Un dio assente*, il testo che trascrive le registrazioni dei dialoghi tra Bene e lo storico del teatro Umberto Arioli.

Sini commenta:

“Solo l’indicibile si può dire”. A cosa allude questo apparente paradosso? Molto semplicemente a quell’originario fenomeno di soglia per il quale l’evento del linguaggio, il suo accadere non può essere all’interno al linguaggio stesso, non può farne parte; e tuttavia è di quell’evento che si tratta ogni volta che si parla, è quell’evento che implicitamente ogni parola evoca e dice: letteralmente, non si parla d’altro. L’indicibile non è “qualcosa” fuori o di contro al linguaggio. [...]: “fuori dal linguaggio” “di contro al linguaggio” sono espressioni linguistiche, sono linguaggio e ne presuppongono l’evento. [...] E così ogni detto manca sempre di qualcosa (Bene non fa che ripeterlo, non fa che appellarsi al *manque*: non al *manque* di qualcosa che manca, ma, per apparente paradosso, di qualcosa che c’è). [...] Con grande intelligenza, Bene a questo proposito parla anche della differenza tra atto e azione (una differenza del tutto simile a quella tra il detto e il dire⁵⁷, dove il secondo, nella sua possibilità aperta e inesauribile, è sempre sovrabbondante rispetto al primo. (168,9)

⁵⁷ Il parallelismo, per la verità, richiederebbe l’inversione dei termini, cioè andrebbe scritto: “il dire e il detto”. L’atto corrisponde al dire, e l’azione al detto. Nella poetica beniana, l’atto, che è sempre inconsapevole, rivela come ogni azione non sia un agire intenzionale, non risulti cioè da una

Come Sini conferma, in Bene la consapevolezza del rapporto tra dire e detto è piena, e in effetti la ricerca del teatro beniano dell'atto puro, indipendente da quell'intenzionalità che attribuiamo all'azione, è in netta correlazione con il discorso relativo a quella dimensione inverte del dire presupposta ad ogni detto. Ogni azione, come ogni detto, non può prescindere da ciò che la sostanzia. E ancora, ogni azione, come ogni detto, afferma ciò che la presuppone anche quando intenderebbe negarlo. Così Bene illustra il parallelismo:

Mentre con attore s'intende per solito colui che fa avanzare l'azione, porgendo la voce al personaggio, io mi muovo in senso contrario. Vado verso l'atto, e cioè l'instaurazione del vuoto. Questo è il senso della sovranità o super-umanità attoriale. Ma per far questo si deve decostruire il linguaggio, spostando l'accento dai significati ai significanti. (Duellanti. 67, 58)

Ritornando ora alla frase iniziale, ritengo che ragionare sulla sua polisemia apra interessanti scenari ermeneutici. Il pronome "si" può essere inteso come passivante, che trasforma la frase originale in: "solo l'indicibile può essere detto". Questa lettura della frase si riferisce dunque a qualcosa che abbiamo già constatato nei capitoli precedenti tramite le opere di Pirandello e della Morante. È il fatto che ogni atto linguistico, a prescindere dall'umana volontà, non può che ostendere l'innegabilità della dimensione inverte del dire. Nient'altro che l'indicibile presupposto veritativo del dire può esser detto dall'uomo (nel) linguaggio.

Non meno illuminante è l'altra possibile interpretazione, in cui il pronome "si" è riflessivo. Ne deriva la frase: "solo l'indicibile può dire se stesso". Di primo acchito, le due versioni sembrano esprimere concetti incompatibili tra loro. A ben vedere, però, quest'impressione è erronea. Infatti, anche in questo secondo caso, il concetto veicolato risulta il medesimo, seppur articolato secondo un altro punto di vista. Se qualsiasi detto

premeditazione (così come è vano il 'voler dire' di ogni detto), e dunque non conduca mai al compimento di un progetto a monte. Infatti, affinché un gesto (ovvero ciò che viene impropriamente chiamato 'azione') si compia, serve un abbandono: è necessario un momento di dimenticanza, cosicché quel gesto non è agito (un fatto risultante da un'intenzione) ma è sempre un atto incosciente. Allora in Bene l'impensabilità e l'in-progettabilità dell'atto corrisponde all'indicibilità del dire, e la cosiddetta 'azione' (che, di nuovo, non è un fatto, ossia l'effetto di un agire intenzionale del soggetto) corrisponde al detto (che non è una 'neutra' espressione o traduzione del pensiero del soggetto).

non può mai esprimere il dire, l'atto a monte, allora solo l'atto indicibile può esprimere se stesso. È di nuovo l'indefinibilità del dire in questione, e al tempo stesso la vertiginosa intuizione della sua innegabilità – ancora, quel che la commedia pirandelliana e il romanzo morantiano ci hanno mostrato.

Il fatto che Bene abbia ben presente il problema induce l'artista ad elaborare una complessa strategia che consenta di performare non i paradossi di un detto vorrebbe dirsi ma il dire in sé che si dice. Com'è possibile riuscire a raggiungere uno scopo simile? L'analisi del film televisivo, *Amleto*, mi darà la possibilità di indagare uno dei tentativi di Bene di riuscirvi. Come si vedrà nella prossime sottosezioni, per ostendere il dire invero Bene cerca di de-significare il detto, così da ostacolare la volontà spettatoriale di cogliere un significato nelle sequenze filmiche. La modalità metareferenziale è il primo passo in questa direzione: l'arte mima appunto non più il referente ma l'iscrizione dell'uomo-linguaggio nell'originaria verità dimensionale. Per questa ragione, Bene si concentra sulle reazioni iniziali che il film deve scatenare. Per scongiurare il riattivarsi dell'interpretazione spettatoriale, e con essa dello iato tra detto e dire, il regista adotterà alcuni stratagemmi, che riguarderanno varie fasi della produzione del film: dallo straniamento dell'attore nel mentre delle riprese alla sistematica infrazione (fino alla completa dissoluzione) delle regole codificate sia della ricezione dell'immagine che dell'attribuzione di significato alla parola.

Di conseguenza, lo spettatore vedrà sequenze di immagini private di armonia, coerenza sintattica e persino di visibilità, e ascolterà un testo shakespeariano stravolto e reso incoprensibile. Così, il fruitore sarà indotto ad una 'progressione-regressione' al primordiale: una heideggeriana ri-velazione della vista come primo sguardo umano ancora cieco (sguardo che non vede ancora nulla di definito ma che sperimenta e percepisce il dono della vista), e una ri-velazione del dire come primo intendimento del

suono (in)significante (un intendimento che non concepisce ancora alcun significato ma sperimenta e intuisce il dono del linguaggio).

Prima di cominciare l'analisi del film, approfondirò la poetica e la prassi del teatro beniano. Grazie a quest'inquadramento, sarà più semplice esaminare le soluzioni formali adottate da Bene nella realizzazione del film.

- Carmelo Bene: *l'Amleto del Novecento*

È doveroso fare alcune considerazioni sulla florida produzione beniana ispirata alla più celebre delle tragedie di Shakespeare. Tra gli Amleti di Bene, si contano cinque riduzioni teatrali ('61, '67, '74, '87, '94), un film ('72), due versioni televisive ('74, '87), oltre alle edizioni radiofoniche e alle registrazioni audio. È Bene stesso a rivendicare con orgoglio una tale ossessione: “Dall'Hamlet, Homelette, all'Hamlet suite, [...] l'operetta del principe artistoide è il *refrain* delle vite che ho svissuto. La frequentazione assidua, persecutoria del bell'argomento [...] mi “definisce” Amleto del Novecento.” (*Opere*, 1351).

La ragione dei numerosi rifacimenti (o meglio disfacimenti) di una stessa opera, per di più allografa, è riconducibile ad una specifica concezione dell'arte come dimensione della dissacrazione, della contaminazione e della rielaborazione. In più, Amleto – nei secoli istituzionalizzato come personaggio classico – è divenuto non solo “l'archetipo dell'eroe tragico moderno” (Bartalotta, 22) ma anche la *summa* dei τόποι (*tòpoi*) del linguaggio scenico e dei significati drammatici propri di quel teatro contemporaneo che Bene intende sconfessare.

Cionondimeno, l'attore e regista italiano intravede nell'*Amleto* originale il germe della critica al teatro di regia: il principe danese è infatti dotato di una lucidità drammatica tale da affrancarlo dalla rigidità dei ruoli prestabiliti dalla società – e tale da indurlo a rinnegare persino il proprio (Bartalotta 23). Come l'Amleto rivisitato da Laforgue, anche quello beniano vive il sogno di essere un artista, ma si scopre prigioniero di una

congenita incapacità di agire. Se in Shakespeare la sua indecisione ostacolava l'atto vendicativo, ora il protagonista stenta a realizzare persino se stesso (come attore e autore); la sua vita è in teatro e dovrebbe rappresentare in teatro la sua stessa vita. Tale paradosso innesca in lui un'auto-riflessione che lo immobilizza, lo aliena nella condizione di spettatore di se stesso, stroncandone ogni velleità d'azione.

Nella ricerca sperimentale di Bene la coscienza amletica diviene detentrica di una nuova consapevolezza: è l'avvertimento dell'agonia ineluttabile del teatro, ridotto a fatto, ad arida rappresentazione di copioni infinitamente replicati (23). In effetti la poetica beniana sottende una sferzante critica alla metodica di molta dell'arte teatrale (e figurativa) del Novecento, la quale, sottolinea l'artista, "è composta solo di repetita, che non hanno fatto altro che imbellettare il classico, come si imbelletta un cadavere in un obitorio" (*Fuoriorario*).

L'obiettivo principale dell'invettiva è appunto il "teatro di regia", che prevede la messinscena di un testo letterario e non fa che "riesumere" qualcosa di già compiuto, già "morto". Bisogna perciò rifuggire dalla tentazione della ripetizione stantia e della rilettura troppo aderente all'opera ispiratrice, che in quanto tale ha esaurito una volta per sempre il proprio genio poetico. Essa dev'essere invece stravolta nella logicità del suo intreccio, al fine di liberarla dalle sovrastrutture di senso imposte dal processo di significazione e interpretazione. Per mirare all'originalità, il rispetto del testo a monte e la struttura preordinata dello spettacolo vanno necessariamente evitati.

- Oltre il logocentrismo. L'epifania dell'originario nell'eclissi del significato

Negli anni settanta e ottanta del Novecento il dibattito culturale internazionale, soprattutto europeo, è fortemente influenzato dal post-strutturalismo francese e dalla corrente decostruzionista. Nello stesso periodo la ricerca artistica di Bene e quella filosofica di Agamben, entrambe sensibili alle istanze della critica derridiana alla metafisica, sono invece volte al superamento di quella sovrastruttura fono-logo-centrica

che secondo Derrida sarebbe consustanziale a tutto il pensiero occidentale, e ormai ineludibile.

Intendo ora approfondire a livello teoretico le tangenze e le divergenze tra pensiero derridiano da una parte, e poetica beniana (a cui accosto la riflessione agambeniana) dall'altra. Il tutto per focalizzare l'attenzione sul tema dominante di questo capitolo (e ovviamente dell'intera dissertazione): la questione del linguaggio e quindi il rapporto tra il dire e il detto. Bene mira ad eludere la trappola della "metafisica della presenza" e aspira a rievocare l'epifania dell'originario, a far riecheggiare la vibrazione primigenia di una 'Voce d'altrove'. È la Voce primordiale a cui l'Agamben di *Il linguaggio e la morte* (1982) fa esplicito riferimento nella sua critica alla concezione derridiana della metafisica: una Voce che "non è più mero suono [*Φωνή* (*Phonè*)] e non è ancora significato [logocentrico], ma *pura intenzione di significare*"; "essa è *fondamento*, ma nel senso che essa è ciò che va *a fondo* e scompare, perché l'essere e il linguaggio abbiano luogo" (46-49).

Bene aborre l'arte che resuscita il testo scritto letterario per riproporlo depotenziato in una rappresentazione teatrale, sempre più irrigidita nei ruoli previsti da copioni infinitamente replicati. La sua poetica ambisce invece a dar vita ad eventi artistici unici, inconsueti e 'irrappresentabili'. Essi devono essere scenario cioè d'irripetibili atti creativi, imprevedibili (senza passato) e inenarrabili (senza futuro). Il vero teatro è perciò un flusso di significanti che investe e riveste ogni pensiero, svincolandolo dal legame con il significato testuale, dall'essere veicolo di un messaggio per sua natura limitato e limitante. Bisogna rifuggire cioè dalla ripetizione identica e da ogni rilettura troppo aderente all'opera ispiratrice, i cui testo deve essere invece depurata da ogni messaggio o intenzionalità.

Il *diktat* è allora la rottura dell'illusione scenica, attraverso la riscrittura perpetua dei testi, ma per mettere in scena non una loro interpretazione, bensì 'saggi critici'. Essi,

appunto, non sono creazioni del tutto inedite (che risulterebbero ancora contaminate dal logocentrismo), quanto piuttosto versioni destrutturate e reinventate di opere già esistenti.⁵⁸ Quest'impostazione reca l'inconfondibile impronta della cosiddetta teoria decostruzionista, elaborata da Derrida. Essa impone lo smantellamento delle gerarchie di senso logico, fondate dal pensiero filosofico occidentale, consustanzialmente metafisico, e propone la 'deriva del senso': se qualsiasi sforzo conoscitivo si infrange contro l'impossibilità di un contenuto dell'oggetto, ogni interpretazione scatena necessariamente il fraintendimento. E ciò testimonia l'assurdità della pretesa gnoseologica, che si sfinisce in un'ostinata quanto sterile ricerca di un inesistente significato unitario.

Più precisamente, in *Della grammatologia* Derrida intende dimostrare la crisi della filosofia occidentale, che da Platone a Heidegger avrebbe accordato un privilegio all'espressione orale, negando l'autonomia della scrittura, relegata a mera traduzione segnica della voce. L'oralità è stata considerata il luogo della presenza e della coscienza: nella concezione platonica, infatti, la coscienza è intesa come voce interiore silenziosa che permette all'uomo di acquisire autocoscienza. Da tutto questo, secondo Derrida, si evincerebbe la natura intrinsecamente fono-logo-centrica e metafisica del pensiero occidentale.

Ciò che il filosofo francese chiama qui in causa è la relazione tra la $\varphi\omega\nu\eta$ (*phonè*) e la scrittura. La speculazione filosofica è da sempre fondata sul dualismo tra l'espressione spirituale interna, considerata la sede della verità, e l'espressione corporea; il dualismo cioè tra il significato della parola e la componente materiale che lo supporta. Eppure,

⁵⁸ Infatti, se per Derrida "non c'è opera che non lasci l'artista, che non si separi da lui, e non c'è artista che non si separi dall'opera per lasciarla a sé" (Saba 11), per Carmelo Bene non si può essere autori affatto, perché il concetto stesso di autore è un assurdo. Saba, tra gli altri studiosi, puntualizza che questa posizione radicalizza la tesi dell'"arte senza opera" di Antonin Artaud, secondo cui "ciò che cade lontano dal corpo, ndr) è l'opera, l'escremento, la scoria, valore annullato perché non è stato trattenuto, e che può diventare un'arma di persecuzione (per l'autore, ndr.), poiché l'opera è sempre opera della morte" (11). Rievocando le suggestioni lessicali del commediografo francese, Bene asserisce che "l'autore è l'illusione di un cretino. Perché l'opera, se tale, è senza autore. Se no è residuale. Se no son tracce. Lascia scorie" (11). Diversamente da ogni espressione progettuale, intellettuale e simbolica, l'atto creativo scaturisce da sé, esautora l'autore, svilendone ogni merito o capacità.

osserva Derrida, la linguistica di De Saussure rivela per prima l'infondatezza e l'inconsistenza di tale dualismo. Se ogni segno è formato dall'interazione delle sue componenti, il significato e il significante, lo studio semiologico saussuriano palesa che l'insieme dei significanti e quello dei significati sono in realtà sistemi differenziali, e che è differenziale persino la loro relazione. Di conseguenza emerge un'aporia: è necessario possedere un significante per articolare una parola significativa (e perfino per concepire la sola idea di un particolare oggetto); ma, d'altra parte, bisognerebbe avere già un significato determinato per investire un dato suono del ruolo di significante, che è quell'emissione vocale il cui riverbero rende possibile l'espressione e la comunicazione di un significato.

Ecco che la linea di demarcazione tra significato e significante risulta impossibile da definire a causa della sua natura oscillatoria. Questa linea è ciò che Derrida chiama *différance*. Come abbiamo già detto sommariamente nel Capitolo II, essa è sia la condizione essenziale di ogni possibilità di dire sia qualcosa che non può essere detto né concettualizzato. Ogni tentativo di dire un contenuto di pensiero inevitabilmente fallisce: nell'atto di parola il significato risulta concettualmente differente da quello pensato e temporalmente differito, cosicché colui che parla è messo di continuo sotto scacco dall'archi-scrittura, cioè dalla traccia della traccia, l'irrintracciabile origine assente che rende il linguaggio possibile e presente. Da ciò Derrida deduce l'impossibilità del significato pieno.

Carmelo Bene sembra concordare con le principali asserzioni di questa posizione filosofica, sebbene giunga ad una conclusione diversa. È vero che si è prigionieri del linguaggio: il dire, il fatto linguistico, è qualcosa che l'uomo non è in grado di definire, dato che, se tentasse di farlo, cadrebbe nell'impasse irrisolvibile di dover descrivere la natura del linguaggio con il linguaggio stesso. Quando infatti si tenta di possederlo, ci si accorge di non riuscire a comunicare quel che si intende, che è filtrato e distorto dalla

mediazione della convenzione linguistica. Questo è il punto da cui le strade di Bene e Derrida iniziano a divergere. Il filosofo conclude che la *différance* opera all'origine del linguaggio: essa è "nient'altro che la scrittura stessa" (*Della grammatologia*, 69). Nella differenza tra discorso e scrittura la cancellazione dell'archè, il differimento dall'origine, diviene manifesta.

Una simile scoperta riguardo alla natura del linguaggio non lascia al suo scopritore altra via che la denuncia performativa dell'instirpabile presenza della *différance*, l'archi-traccia. Non si può fare altro che ribadire nella prassi filosofico-letteraria l'aforisma paradossale secondo il quale "di ciò di cui non si può parlare, non si deve tacere ma scrivere" (*The Post Card*, 194), asserto di chiara matrice Wittgensteiniana ("di ciò di cui non si può parlare, si deve tacere" è la sentenza che conclude il *Tractatus logico-philosophicus*) mutuato e rovesciato di segno dal Derrida di *Envois*.

Al contrario, nella visione beniana la creazione artistica può eludere la trappola metafisica del logocentrismo. Bene ricerca una voce precedente ad ogni dialettica, sistema logico o codice, e perfino alla mediazione della soggettività razionale: ogni vero atto creativo sorge dalla sospensione del pensiero e dallo svuotamento della mente, il che consente all'uomo di valicare i confini del linguaggio e trascendere i limiti della soggettività. "Di ciò di cui non si può parlare, non si deve tacere" ma cantare attraverso un anti-linguaggio capace di *dire l'indicibile*. Alla luce dell'inermità di ogni codice semantico Bene intende rievocare un suono sconosciuto, pre-euripideo e pre-platonico, in grado di sfuggire alla tirannia del linguaggio fono-logo-centrico. È la stessa Voce 'primeva' che Agamben chiama in causa in *Il linguaggio e la morte* (1982) come obiezione a Derrida:

Se dobbiamo certamente rendere omaggio a Derrida come al filosofo che ha identificato con più rigore lo statuto originale del gramma e del significante nella nostra cultura, è anche vero che egli ha creduto, in questo modo, di avere aperto la via al superamento della metafisica, mentre ne aveva, in verità, solo portato alla luce il problema fondamentale. La metafisica non è infatti semplicemente il primato della voce sul gramma. Se metafisica è quel pensiero che pone in origine la voce è anche vero che questa voce è, fin dall'inizio, pensata come tolta, come

Voce. Identificare l'orizzonte della metafisica semplicemente nella supremazia della phonè e credere, quindi, di poter oltrepassare questo orizzonte attraverso il gramma, significa pensare la metafisica senza la negatività che le è coesistente. La metafisica è sempre già grammatologia e questa è fondamentologia, nel senso che al gramma (alla Voce) compete la funzione di fondamento ontologico negativo. (53,54)

È una Voce fuori dal tempo, la voce che ha sancito l'esordio della temporalità, un suono udito in un altrove che non è stato mai, essendo (da) sempre. Bene, che anela alla contemplazione del vuoto primordiale, aspira a mettere in scena questo "impensabile", la vita dell'immediato: ciò può essere accadere soltanto attraverso un metodico e meticoloso esercizio di estirpazione dei nessi di senso, che demolisca le fondamenta dell'affabulazione – sia essa teatrale, cinematografica o televisiva – per dar luce ad accadimenti intestimoniabili che si consumano nella fuggevolezza dell'istante.

Bene deve però sottrarsi ad una contraddizione latente: (voler) estromettere ogni forma di progettualità dalla creazione estetica è pur sempre un proponimento. Si rischia cioè che l'"opera" non sia mai tale (senz'autore): se inquinata dalla volontà (comunque negativa quando presente nella genesi artistica), la creazione diviene nient'altro che un "prodotto", un'involontaria e beffarda riaffermazione di quell'intenzionalità autoriale (il detto vuol dirsi) che è invece necessario sradicare.

Nel tentativo di neutralizzare la propria impronta individuale ed epurare l'atto da ogni intendimento (foss'anche proprio l'intento di evitare ogni "scoria" soggettiva), Bene escogita un peculiare metodo, che permea strategicamente il suo fare artistico. Si tratta di dividere lo sviluppo dell'opera in due momenti: la prassi e la sprogettazione. È cruciale a tal proposito evidenziare come ciò implichi l'esclusione di qualsiasi elaborazione intellettuale a priori, come un programma di intenti fissato prima del cominciamento dell'opera. Ma com'è possibile? La risposta 'sul palco' di Bene è questa: con la fase iniziale – la prassi – si deve approdare ad una "scrittura di scena". Ecco le parole dell'attore in merito:

Una volta il testo veniva, viene tuttora, ahimè, in Occidente riferito; si impara a memoria; cioè è un teatro del detto, del già detto, ... e non del dire, che sconfessa il detto e si sconfessa anche in quanto *dire*. Si tende delle trappole il *dire* al dire stesso. Non è mai un dire del medesimo, comunque. Quindi la scrittura di scena è tutto quanto non è il testo a monte, è il testo sulla scena. *(Sulla "scrittura di scena")*

L'irrisolubile antitesi tra lo scritto, emblema della temporalità e del ricordo, e l'orale, emblema dell'“immediato svanire”, rende quindi necessario l'approdo a questa ‘scrittura di scena’, ove lo screditato testo drammatico diviene materiale scenico, alla stregua degli elementi scenografici. Come afferma lo stesso Bene, “la scrittura di scena non è *mise en scène*; al contrario è un levare di scena, un sottrarre, un amputare pezzi dell'opera originaria, e un aggiungere evocando quelle zone testuali estromesse dall'opera” (Saba 22).

Una volta deposto il testo come cardine e guida del dramma, la fisionomia dell'opera potrà emergere da sé nel mentre in cui gli attori provano in scena. Una scrittura in scena appunto, per mezzo della quale il fare attoriale infonde nuova vita e imprevedibilità allo scritto. Segue poi la fase di progettazione, in cui quanto ha appena preso forma subirà un'ulteriore deformazione, attraverso il ricorso a precise operazioni tecniche (che coinvolgono gli impianti fonici, la scenografia, e – nel caso di lavori cinematografici o televisivi – anche il montaggio). Ciò, nella poetica beniana, può consentire di estirpare ogni nesso di senso eventualmente rimasto, scongiurando il pericolo di inscenare una rappresentazione (di un'intenzione).

- *L'inibizione del codice verbale: il testo letterario, la contro-tecnica della voce e l'amplificazione*

a) *Il testo letterario*

Precisata la poetica e il ‘retrotterra’ filosofico, è dunque giunto il momento di passare all'analisi dell'opera. Per chiarire come tale metodo operi nel concreto e per appurare la sua reale efficacia, si procederà ora all'analisi di alcuni stratagemmi tecnici e tecnologici adottati nello sviluppo e nella realizzazione del film televisivo *Amleto* di Carmelo Bene (da *Shakespeare a Laforgue*) (1974). In questa prima sezione ci concentreremo sulle strategie

grazie a cui il linguaggio logico-verbale venga progressivamente privato della capacità di produrre significati.

Innanzitutto, va osservato che la tragedia di Shakespeare è mutilata e costantemente intrecciata con una serie di opere, tra cui spicca la versione del dramma realizzata dal poeta francese Laforgue. (e altri suoi componimenti: *Lamento dei contrasti malinconici e letterari* e *Lamento dello sposo oltraggiato* in *Les Complaintes*; *Una parola al sole, per cominciare* e *Giuochi* in *L'Imitation de Notre Dame la Lune*; *Avvertenza, Domeniche* e *La penultima parola* in *Des Fleurs de Bonne Volonté*; *Canzone del piccolo ipertrofico* in *Le sangrot de la terre* e il racconto *Amleto, ovvero le conseguenze della pietà filiale* in *Moralità leggendarie*.)

In tal modo, viene elaborata una trama sostanzialmente altra da quella classica: re Claudio diventa un attore-impresario che sovvenziona la compagnia di Amleto e di alcuni guitti, perché essa insceni non solo la parodia dell'assassinio del re (stralciato dal testo d'origine, dove è scritta dal principe per i teatranti giunti a corte) ma anche la recita del dramma shakespeariano (come in Laforgue), e perfino l'opera stessa, ora in corso.

L'exasperata meta-rappresentazione ingenera in effetti la deflagrazione del senso della vicenda: restano solo frammenti di testi, che riaffiorano in ordine sparso (Grande 35). Ad occupare la scena sono "situazioni" ironiche e paradossali. Per esempio, tra Re Claudio e Amleto, nelle vesti rispettive di attore-impresario e attore-autore, si instaura un rapporto di stampo economico. C'è poi un atipico Polonio, dipinto come un vecchio padre, prigioniero del suo farneticare. Come altri padri deliranti, figure ricorrenti nelle opere dell'artista italiano (Brabanzio in *Otello*, Geppetto in *Pinocchio*), egli appare con una lunga barba bianca, la camicia e il berretto da notte. Il lord Ciambellano si accompagna con Gertrude prima e con Kate dopo, le quali veste e sveste di continuo, mentre riferisce ossessivamente loro *L'interpretazione dei sogni* (la parte che concerne il rapporto tra *L'Amleto* e *L'Edipo re* di Sofocle). Il testo freudiano, bisbigliato in modo quasi incomprensibile dal grottesco Polonio, viene ridicolizzato (anche visivamente, come si

vedrà) allo scopo di suggerire l'inconsistenza della lettura psicanalitica del dramma shakespeariano. (Dotto 44,45).

Seguono le scene di Amleto con Kate, prima attrice della compagnia, di cui il principe si innamora. All'inizio i due decidono di partire da Elsinore alla volta di Parigi, dove sperano di incontrare il successo. I bauli con l'etichetta Paris Express preannunciano la partenza, ma, come accadrà sistematicamente, l'azione viene interrotta da un'altra "situazione", in questo caso l'avvento di Orazio. Questi rammenta ad Amleto l'"orrido evento" dell'assassinio e dell'usurpazione, svolgendo il ruolo di ultimo barlume della coscienza amletica. Amleto infatti non solo è restio ad adempiere al proprio dovere di vendetta, preferendo fantasticare su di un vagheggiato futuro artistico e amoroso con Kate,

AMLETO E questo non è niente, Kate, non è niente. Ti leggerò tutto, andremo a vivere a Parigi.... Ah, io ti amo ti amo ti amo. Vestiti, vestiti, tu sei un angelo in scena, un mostro sacro! Vestiti, faremo colpo, vestiti! Me ne fotto del mio trono! I morti son morti! Vedremo il mondo! Parigi, Vita mia, a noi due! (*eccitato e cantilenante*) ma è pure renitente a ricoprire la parte di attore protagonista:

AMLETO [...] Ebbè, sì eh... Dopo aver pianto tanto sulla storia, io voglio vivere un tantino felice, domando troppo a quanto pare...¹¹ (*amaro e ironico*)

AMLETO [...] Più tardi mi si accuserà di aver fatto scuola... Come son solo! E quest'epoca non c'entra nemmeno un po'. [...] Ed io non voglio più essere io! Non più l'esteta gelido, il sofista, ma vivere alla piccola conquista, mercanteggiando placido in oblio. Come tuo padre, come il farmacista... Ed io non voglio più essere io.¹² (*sfiancato*)

Spingendosi ancor oltre, reclama il diritto di dimettersi da "io parlante", delegando al suo *alter ego* Orazio l'onere di recitare i monologhi shakespeariani. L'amico, ricevute le battute che l'altro strappa dal copione e gli passa, si inoltra in una titubante e disgustata lettura; essa frantuma il senso delle riflessioni, privandole di qualsiasi pertinenza, come nei tre casi seguenti:

ORAZIO Lo spettro che ho veduto potrebbe essere il diavolo? Il diavolo può assumere gli aspetti più cari?... Un diavolo, potentissimo com'è, può cogliermi in quest'attimo di *spleen*, malinconia... e menarmi a perdizione? No? Non mancheranno altre più serie... occasioni al mio intento? (*tono sprezzante*)
[Accartoccia il foglio con una smorfia insofferente]

ORAZIO Si racconta di più, di un assassino, che sedendo a teatro ad ascoltare un dramma, preso e profondamente scosso dall'artificio scenico, ... subito lì dov'era, confessò il suo delitto?! Io voglio a questi attori far recitare qualcosa di simile alla morte di mio padre, ... davanti a mio zio? Ne osserverò il contegno, ... lo toccherò sul vivo? Se appena avrà un fremito, saprò il da farsi?! Il dramma è la trappola in cui sorprenderò la coscienza del re?! (*esitante e riluttante al contenuto del testo*) [Accartoccia il foglio con una smorfia insofferente]

ORAZIO Essere o non essere? [...] Morire, dormire, sognare... Forse è qui l'intoppo?! Perché quali mai sogni possono assalirci in quel sonno di morte, quando già siamo dipanati dal groviglio mortal?!

(*tono indignato*) [Accartoccia il foglio con una smorfia insofferente]

In questo fondamentale passaggio, constatiamo il principio dell'operazione di sostituzione. La sostituzione diverrà completa in un'altra scena, tratta dal testo originale: è il momento in cui lo zio Claudio e la madre e regina esortano il principe a reagire al dolore per la morte del padre. Nel riadattamento beniano Amleto non è però presente. Ne fa le veci appunto Orazio, che risponde al suo posto ai due interlocutori. In più, la battuta che egli pronuncia non è quella corretta ("Farò del mio meglio per ubbidirvi, signora"), ma un'altra, che nel testo originale Amleto recitava nel soliloquio seguente ("Fragilità è il tuo nome, donna"). Lo scambio del personaggio e la sostituzione della frase provocano un'evidente falsificazione del significato del dialogo. Eppure, il re non si cura dello slittamento di senso avvenuto, ma prosegue impassibile il suo discorso, che si fa anch'esso monologo.

Come si evince dagli stralci ora riportati, lo spettacolo ruota vertiginosamente intorno a se stesso, privato del fulcro narrativo su cui faceva perno; tra le scene caotiche, che si avvicendano senza metodo alcuno, e la sconnessione come unica cifra stilistica, la trama si sfalda progressivamente. Inoltre, i rimandi testuali (Laforgue, Shakespeare, Gozzano), i riferimenti figurativi (Bernini, Marotta) e gli accompagnamenti musicali (Verdi, Mendelssohn, Stravinskij) concorrono alla creazione di un pluriverso scenico intessuto di equivoci e interpolazioni distoniche. Le modifiche apportate non fungono quindi da simboli o metafore atti ad arricchire di suggestioni e significati la tragedia; piuttosto, esse sono agenti sabotatori del senso, coalizzati allo scopo di evocare "quelle

zone testuali estromesse dall'opera" (Saba 22) e stimolare oniriche associazioni del pensiero, prima inibite dal freno razionale del riferimento scritto e della sua fedele messinscena.

È evidente fin da ora che il film è contraddistinto da una totale rottura dell'illusione scenica: l'ironia intacca il tragico, che assume le sembianze del ridicolo; i ruoli subiscono inversioni frequenti, fino all'interscambiabilità, e i protagonisti svestono i panni imposti dalla parte. Non esistono personaggi interpretati da attori, ma meri corpi attoriali, "parti integranti della partitura audiovisiva, un concatenato insieme di voci, parole, rumori, sguardi, gesti, colori, luci, vesti" (Saba 21). Ne consegue l'impossibilità della messa in scena del dramma. È scattata infatti la sospensione del tragico: nell'imminenza dell'accadimento, i personaggi – obnubilati dall'assurdità della loro condizione spaesante – si arrestano irrimediabilmente in gesti incompiuti e perdono il senso di se stessi.

b) La contro-tecnica della voce e l'amplificazione

Lo svuotamento di senso del testo e l'annullamento del concetto d'identità non sono però mete, bensì necessarie tappe per approdare all'originario. Come abbiamo detto in precedenza, per giungervi bisogna consentire l'avvento del vuoto del pensiero. Nel caso di un film, l'obiettivo è quello di neutralizzare la produzione di significati da parte del linguaggio audio-visivo (ovvero quello verbale e quello tele-visivo dei gesti e delle immagini).

Vediamo dunque come venga completata la neutralizzazione del primo, quello logico-verbale, già seriamente minato (come abbiamo visto nella sezione precedente). La definitiva trasformazione delle parole, latrici di significato, in puro suono si compie attraverso la tecnologia e la tecnica attorica. Bene infatti escogita lo stratagemma di avvalersi di un'imponente e quanto mai articolata strumentazione fonica. Il complesso sistema di amplificazioni realizza l'obiettivo preposto di dilatazione sonora e

spersonalizzazione della voce grazie all'ausilio di una particolare vocalità, di tipo induista, sperimentata da Bene. La conseguenza è di poter utilizzare una quantità notevole di microtoni, che accentuano il ventaglio timbrico. Non si tratta di un aumento del volume e della forza della voce, quanto piuttosto di un potenziamento della sua dinamica. Anche l'emissione della voce diventa atipica: le corde vocali possono essere tenute ferme, emettendo note palatali, in completa apnea. Tale modalità, denominata *entre-deux*, permette di dare l'impressione allo spettatore che la voce non provenga dalla cavità orale. Solo intervenendo su questo genere di vocalità la strumentazione fonica può amplificare la voce naturale, fino ad estrarne l'extra-umano.

Il sistema di amplificazione vocale, tecnico e tecnologico insieme, è definito da Bene 'contro-tecnica della voce'. Con l'adozione della contro-tecnica, infatti, i corpi degli attori si trasformano in 'macchine automatiche', mantenendo solo una parvenza organica. La materia vocale estesa nell'elettronica aumenta la sensazione di distacco dal corporeo. Svitati giochi di suoni interrompono la naturale corrispondenza tra personaggi e rispettiva voce: essa può parlare dissociata dal corpo, rifiutarsi di dar espressione al labiale dell'attore (lasciandolo afono), venire sostituita da un'altra (magari prima associata ad un diverso personaggio) o da un coro di più voci. Questa 'variazione', da intendersi come continua alterazione della parola prodotta dalla voce polifonica, contribuisce a realizzare il fenomeno di *décalage* (sfasamento temporale), cioè l'asincronia tra linguaggio gestuale del corpo e linguaggio sonoro della parola.

A potenziare ulteriormente questo processo di obliante obliterazione del senso, viene un'altra contrapposizione, che vanifica la possibilità di rappresentazione e in ultimo di comunicazione verbale. Come vedremo nella prossima sottosezione, il *medium* audiovisivo fa sì che il corpo e la parola diventino entità del tutto indipendenti: la dialettica audiovisiva corpo-voce finisce col creare rispettivamente una sorta di "immagine ottica del sonoro" e di immagine orale del corpo (Saba 31). Infatti la voce,

disgiunta dal corpo, si fa quasi percezione visiva, coi suoi infiniti colori tonali. La dizione di ciascuna parola sembra inserirsi in un disegno musicale, che, come uno spartito, traccia l'andamento e la sequenza dei diversi registri timbrici.

Parallelamente, l'immagine visibile del corpo assume un linguaggio, dotato di morfemi e sintassi propri (gesti interrotti, azioni bloccate, disarticolazioni del corpo). Così l'orecchio non è l'unico canale d'ascolto: l'occhio è chiamato ad esercitarsi oltre la volgare visibilità, è destinato ad 'ascoltare' questa oralità del corpo. Bene stesso lo asserisce:

Non solo l'orecchio è ascolto, ma l'occhio è ascolto. [...] Qualcuno mi domanda: "ma perché lo giri anche per la televisione? [...] La televisione si vede!" Non è vero, si ascolta: una poggatura del capo, una frantumazione del gesto, una disarticolazione del corpo. Deleuze mi ricorda che noi *siamo* un corpo: non è vero che *abbiamo* un corpo, in quanto noi non siamo [un essere ma un divenire; *nota dell'autore*]. Il teatro è questo dis-essere, è questo malessere d'essere *osceno* in scena. Il teatro è quanto è *osceno* — dall'etimo *o-σκηνή*, cioè fuor di scena — pur essendo in scena: quando mi si vede in scena, mi si sta ascoltando in realtà. (*Fuoriorario*)

Vediamo allora come allo svuotamento del significato verbale sia accompagni la destrutturazione del linguaggio televisivo.

- *Lo smantellamento del linguaggio televisivo: il montaggio, la luce, i piani e l'immagine video*

A) *Il montaggio*

A frantumare il senso residuo dell'opera è asservita anche la tecnologia audiovisiva, sfruttata per attaccare le convenzioni del linguaggio televisivo e cancellare ogni traccia dei personaggi, persino dei loro "corpi attoriali" (Saba 21). Ciò si compie innanzitutto attraverso il montaggio, che concorre alla sopracitata sospensione del tragico sia indirettamente (con operazioni che procurano effetti destabilizzanti a livello diegetico) che direttamente (con operazioni che disdicono il rapporto convenzionale tra le inquadrature, agendo quindi a livello di grammatica filmica).

Per cominciare, ecco alcuni esempi di come il montaggio influenzi indirettamente la diegesi. Nel susseguirsi delle immagini avviene che alcune di esse siano inserite tra le

altre in modo da troncare la scena, interrompendo improvvisamente il suo svolgimento. È un'operazione simile a quella di mescolare le carte da gioco: il fine è quello di la preordinazione e smarrire intenzionalmente il proprio sapere, generando sequenze caratterizzate dal disordine e dall'imprevedibilità. Un atto di volontà autodistruttiva, nel senso che la realizzazione di tale intento nolente estingue la condizione di possibilità dell'intenzione stessa, l'intendimento.

Ne consegue che la concatenazione logica tra gli episodi del dramma salta per un sabotaggio interno alla dinamica intenzione-obiettivo: le sequenze montate senza criterio, oltre a rimuovere le tracce dell'intervento registico, vanificano il rapporto causa-effetto e con esso ogni senso narrativo. Infatti, nel film accade che la stessa sequenza venga reiterata identica, arrecando un chiaro danno alla coerenza della scena tutta. Tra gli esempi da annoverare va ricordato innanzitutto il momento in cui Amleto accoltella Polonio: quando il principe uccide il padre di Ofelia, l'intera immagine schermica si dissolve nel nero; ma la successiva dissolvenza in entrata introduce ancora lo stesso episodio (l'assassinio di Polonio appunto), che si replica uguale.

Un altro caso è il passaggio in cui Amleto sminuzza le pagine del copione e le consegna ad Orazio: è una situazione che non si ripete consecutivamente, come nell'esempio precedente, ma che ritorna ossessiva durante il film, impedendo il fluido dipanarsi della trama. Simili caratteristiche ed equivalente funzione ha un'altra sequenza che ritorna più volte: la consegna del denaro di re Claudio ad Amleto. Il rituale si ripropone più volte, senza alcuna motivazione diegetica. Queste circostanze compromettono la logica della vicenda e ne disfano l'intreccio. La latitanza dell'avvenimento drammatico è ormai cronica: l'azione prevista dal copione viene puntualmente smascherata nel suo essere (già) "scritta", fuori dall'immediato svanire del dire 'dis-intenzionato'.

Come premesso, la funzione *destruens* del montaggio si articola anche sul piano prettamente tecnico-formale. Per cominciare, è spesso infranta la regola del raccordo

sull'asse,⁵⁹ altrettanto frequente è la “rottura del punto di vista”. A cominciare dal mancato rispetto della regola del raccordo di sguardo.⁶⁰

Invece, nella sequenza in cui Orazio riferisce ad Amleto di aver visto il fantasma del re comparire dal buio della notte, il raccordo non avviene affatto. La sequenza si apre con un primissimo piano della testa di Orazio, seguito da un altro della testa di Amleto. Il campo e il controcampo dei volti si ripetono mentre i due parlano. Orazio, con lo sguardo costantemente fisso in avanti, è ripreso prima di tre quarti ruotato a destra, poi frontalmente;

Amleto invece è sempre di tre quarti e ha la testa inclinata verso destra con lo sguardo perso nel vuoto. Le inquadrature di Amleto sembrano soggettive di Orazio e, viceversa, quelle del servo soggettive del padrone, cosicché lo spettatore immagina che i due siano l'uno di fronte all'altro.

Ancora una volta però le cose non sono come paiono e l'inquadratura seguente svela la vera disposizione dei personaggi: non si trovano affatto di fronte, ma il campo lungo li mostra di mezzo profilo l'uno accanto all'altro. I loro sguardi non si incontrano mai, sono paralleli, diretti verso uno stesso misterioso punto ipnotizzante, inscrutabile dallo spettatore.

In più, Amleto è alla sinistra dello schermo, mentre secondo gli indizi precedenti si sarebbe dovuto trovare a destra: nell'apertura della sequenza Orazio compare per primo e ruotato di qualche grado verso la destra del teleschermo, mentre guarda davanti a sé. Inoltre, a livello di composizione, si deve notare come il volto in primissimo piano di

⁵⁹ Quando due momenti susseguenti di una stessa azione sono mostrati in due inquadrature diverse, è necessario che la seconda sia ripresa sul medesimo asse della prima e ad una nuova distanza, modificata in relazione all'avvenuto cambiamento di posizione del soggetto. Nello specifico è negata la regola dei 30° tra due successive inquadrature di uno stesso oggetto.

⁶⁰ Essa vuole che, quando un'inquadratura mostra un personaggio intento a guardare, la successiva palesi l'oggetto guardato.

Orazio sia spostato sul lato sinistro del quadro, mentre nell'inquadratura di Amleto "l'aria davanti" sia a sinistra.

Questi elementi fanno sì che l'osservatore collochi intuitivamente il servo del principe a sinistra. Anche perché il primissimo piano di Amleto, inclinato a destra dello schermo, pare porgere l'orecchio destro all'ascolto, suggerendo implicitamente che la posizione dell'interlocutore sia a sinistra dello schermo. Ecco individuato un esempio delle destabilizzanti conseguenze di un falso raccordo.

La trasgressione del raccordo di sguardo si ripete spesso e il film è ricco di episodi in cui essa si fa manifesta. Ne basti solo un altro. Significativamente, si tratta di una scena già analizzata in precedenza a proposito dello stravolgimento del testo; la scena perciò subisce una doppia destrutturazione logica, che investe sia l'espressione linguistica sia il canale visivo.

Poco prima di essere ucciso da Amleto, Polonio attrae l'attenzione del protagonista iniziando a parafrasare il testo dell'interpretazione freudiana dell'*Edipo re* sofocleo. Amleto si avvede della presenza inattesa di Polonio grazie alla voce fuori campo del vecchio; con il tipico stacco improvviso del montaggio viene inquadrato il canuto personaggio che ha lo sguardo rivolto verso l'alto. L'apparente controcampo su Amleto ritrae il protagonista con lo sguardo invece verso il basso e l'espressione disgustata dalla presenza indesiderata dell'anziano. Lo spettatore è condotto dagli indizi a collocare Polonio in ginocchio o comunque accovacciato ai piedi del principe, presunto invece in posizione eretta mentre scruta l'altro con sdegno e malcelato disprezzo.

Ovviamente lo smacco della errata interpretazione spettatoriale non tarda a riproporsi puntuale: infatti quando Amleto uccide Polonio, si vede che quest'ultimo è (ed era anche prima) in piedi alle spalle del principe, che lo trafigge girandosi su se stesso.

La tendenza all'effrazione non manca di interessare, come già accennato, anche il raccordo sull'asse; eccone un primo caso. Amleto sta organizzando lo spettacolo teatrale

che intende inscenare per l'odiato zio e la madre. È intento a provare con Kate, l'attrice di cui è innamorato – come già avveniva nel riadattamento laforgueano. Se la compagna è seduta al suo fianco, una puerile e gemente Ofelia è ai suoi piedi, cercando di attirare su di sé gli sguardi e l'amore del principe – che invece per tutta risposta la schiaffeggia.

A suggello della sua preferenza per Kate Amleto bacia la donna e nel far ciò si volta verso di lei, offrendo il profilo alla camera. L'inquadratura seguente mostra il bacio tra i due in primo piano: l'angolazione è però diversa, presa da un punto di vista molto più decentrato sulla sinistra rispetto a prima. Il fatto è reiterato poco dopo in modo pressoché identico. In entrambe le occasioni è stato evidentemente infranto il raccordo sull'asse, visto che la prosecuzione dell'azione nella seconda inquadratura non è stata rappresentata sul medesimo asse della prima.

La trasgressione di questo raccordo è frequente, come l'osservazione di un'altra sequenza testimonia. Il principe danese, attorniato da Kate e Ofelia, ha lanciato un'invettiva contro le donne e la loro lascivia. All'acme dell'apostrofe emette un grido, alza un braccio e si risistema sulla panca su cui è seduto. Il movimento è spezzato in due inquadrature, angolate diversamente: la prima osserva da lontano il mezzo profilo sinistro del soggetto; la seconda, molto ravvicinata, riprende il lato destro del volto, seguendo l'asse prospettico opposto.

Bisogna poi ravvisare la trasgressione della regola dei 30°, norma interna a questa tipologia di raccordo. Essa prevede che due inquadrature successive di un medesimo soggetto o oggetto, per essere percepite come autonome debbano essere ben distanziate e differenti tra loro per un angolo di almeno 30°. Amleto, dopo aver strappato le pagine del testo Shakespeariano che si rifiuta di interpretare, intona una canzone da *variété* cantata in napoletano, accompagnato alla chitarra dallo zio usurpatore. In un passaggio il protagonista è inquadrato due volte consecutive: la prima in campo lungo, la seconda in

primissimo piano. Uno stacco rapidissimo lega le due inquadrature, e il volto ritratto nella seconda è un dettaglio zoomato dell'Amleto a figura intera presente nella prima.

Alla violazione della regola dei 30° ora individuata si accompagna l'infrazione della regola dello spazio a 180° – che esige un preciso e delimitato spazio all'interno del quale la cinepresa (o la telecamera, in questo caso) è legittimata a muoversi. La linea immaginaria di demarcazione che separa spazio legittimo e illegittimo è facilmente individuabile nella retta che passa per i due soggetti nel quadro più vicini alla mdp.

Si analizzi nuovamente, ma con diversa finalità, la scena sopra citata del bacio tra Amleto e Kate. Essa è introdotta da una risata sonora e diabolica del principe, inquadrato frontalmente. Egli lascia cadere il capo all'indietro e uno stacco impercettibile lo mostra con il viso rovesciato e la bocca spalancata, mentre continua a ridere. La camera è stata quindi posta sul lato opposto a quello precedente e la linea di demarcazione è stata valicata.

La scena contiene un'altra sequenza, che costituisce un nuovo caso eclatante di violazione della medesima regola. Il protagonista, intento ad abbracciare Kate, ad un certo punto dà le spalle alla telecamera. Ma l'inquadratura seguente lo ritrae frontalmente in primo piano con il busto ruotato. Lo spazio proibito è stato nuovamente occupato e lo scavalco di campo è avvenuto. L'impressione però è che tutte queste effrazioni non siano scientemente eseguite ma si verifichino pressoché autonomamente come risultante del montaggio a-razionale (e non come effetto logico-intenzionale).

B) La luce, i piani e l'immagine video

La pratica destrutturante agisce pure sul piano del trattamento dell'immagine televisiva, che diviene essa stessa oggetto della progressiva distruzione della rappresentazione. Tuttavia, questa volta il processo non si origina da un "rituale dello smarrimento", generante disordine. Piuttosto esso si attua grazie alle possibilità tecnologiche di cui il *medium* dispone: con il mezzo televisivo la registrazione delle riprese e le operazioni di

composizione possono diventare un unico “evento” creativo, perché il linguaggio video consente di manipolare le immagini, comporle e scomporle nel momento stesso del loro apparire sul monitor. La tecnologia elettronica con i suoi generatori ed effetti speciali propri (GEF) permette la realizzazione in tempo reale di queste operazioni di modificazione dell’immagine, come le dissolvenze e le assolvenze, l’editing e le sovrainpressioni – operazioni che nella cinematografia dell’epoca potevano avvenire solamente in fase di postproduzione.

La sprogettazione consiste qui nel disperdere quell’apparenza di significato e identità che i volti e i corpi, con la loro espressività, trascinano ancora sullo schermo. Un esempio è dato dalla distorsione di spazialità e prospettiva e dai giochi di luce. Se il bianco-nero iper-contrastato abolisce la profondità di campo e rende i corpi dei personaggi sempre più con-fusi con lo sfondo, gli unici orientamenti possibili restano quelli secondo le diagonali, che mettono in relazione assionometrica il ‘retropiano’ e l’avampiano. Sulla diagonale infatti si attua la modulazione dello spazio, attraverso un gioco di luci che mette in vibrazione continua il fulgore delle immagini.

Venendo a mancare lo spazio prospettico, sono le luci e le ombre a determinare le distanze tra gli oggetti, e tra questi e la macchina da presa. Basti osservare ad esempio come l’illuminazione tratta i volti, che, diversamente dai corpi assorbiti dall’ambiente, spesso le luci stagliano al centro del quadro, alcuni inclinati sulla diagonale (è il caso di Amleto e Claudio), metà illuminati e metà in ombra, al fine di ribadirne l’ambiguità del ruolo e il disfacimento di cui sono vittime. La tecnica di illuminazione si fonda sull’uso di fonti luminose mutate dall’esperienza teatrale, come quelle orientate dall’alto (“a pioggia”), che dona un deciso chiaroscuro. Le altre fonti luminose sono invece prettamente cinematografico-televisive, come la luce frontale, che appiattisce fortemente l’immagine schiacciandone il volume ed eliminandone le ombre. Il soggetto colpito da questa luce pare privo di tridimensionalità e movimento, ma i suoi dettagli sono

valorizzati dall'estrema visibilità assicurata. Si aggiungono all'elenco le luci dei proiettori, provenienti dal basso, le quali producono sui soggetti ombre innaturali, che enfatizzano i chiaroscuri, provocano riduzioni dei volumi, distorsioni dell'immagine e ammantano i volti di fascino conturbante e sinistro. Sarà utile fornire qualche esempio.

La scena immediatamente seguente all'uccisione di Polonio presenta Re Claudio avvolto nel nero; d'un tratto ecco Amleto comparire davvero dal nulla, visto che la figura sorge dal buio e appare come un fantasma al centro del quadro. Quasi nello stesso istante prende forma anche il volto di Orazio, che rimane sospeso nel vuoto all'altezza della spalla del protagonista. Nell'inquadratura successiva Claudio consegna il denaro necessario per sostenere le spese dello spettacolo teatrale, e dopo un primo piano che taglia i volti del re e del principe, la carrellata ottica all'indietro introduce la sparizione nell'oscurità del corpo del re. Consumato il rituale del pagamento, sintomo della connivenza tra i due e della viltà del principe corrotto, Amleto rimane solo. Ma un'altra zoomata all'indietro fa entrare in campo la testa mozza di Orazio, che tra lacrime di rabbia ingerisce un pezzo di carta appena strappato dal copione dal suo padrone. La testa del servo disgiunta dal corpo e dal personaggio è del resto presente in svariate situazioni assume la valenza di residuale coscienza amletica, che osserva e giudica la scena a cui assiste.

Poco dopo è Amleto a doversi misurare con il disfacimento della superficie: lo schermo nero si colora repentinamente di bianco e cancella tutto lo spazio, perfino le gambe del protagonista. In campo lunghissimo lo si vede, come al solito di nero vestito, lottare per la sopravvivenza contro il dominio del monocromo opposto, che ne vuol fare un corpo diafano. Riesce a spostarsi dal punto in cui era rimasto bloccato e si riappropria delle propria fisicità (le sue gambe ritornano visibili). Poi si imbatte nell'apparizione di Ofelia, immersa anch'essa nel bianco totale, alla quale recita un monologo. Finché, alla

comparsa di Kate sullo schermo, il video si tinge di nero e riporta nell'oscurità i personaggi.

Il tema dell'apparizione e della sparizione attraversa il film in tutto il suo corso e trova una sua espressione metaforica nella figura geometrica del cerchio. Capita infatti che i personaggi, per entrare nel quadro, passino attraverso un cerchio, che funge da pertugio. Nelle scene, reiterate sempre identiche, in cui Polonio ripete il testo freudiano ad una Ginevra dallo sguardo assente e rapito, prima dell'ingresso dei due è presente in alto a sinistra dello schermo nero un cerchio dal bianco contorno. Da esso poco dopo entrano in scena i personaggi, sbucando letteralmente dal nulla. Il cerchio è insomma un foro, la bocca di un tunnel, o meglio l'oggettivazione visiva del buco nero da cui sembrano provenire le immagini. Nel film il cerchio si presenta anche come *trait d'union* tra due scene, come nel caso seguente: la fine di una scena vede violente pennellate tingere il video nuovamente di bianco, eccezion fatta per un cerchio nero isolato in basso al centro. Al suo interno compaiono i personaggi della scena successiva, che uno stacco rapidissimo fa apparire in primo piano. Nella nuova scena è ancora immediatamente richiamata la forma circolare: sulla spalla di un attore della compagnia è collocato un cubo, di cui si vedono due facce: una bianca con un cerchio nero al centro, l'altra nera con un cerchio bianco nel mezzo.

È una sorta di "effetto *matrioska*", per cui le immagini sono inserite una dentro l'altra dalla più grande alla più piccola, in un processo potenzialmente infinito e sempre reversibile. Ognuna di esse, unita alle altre per dissolvenza e assolvenza, sembra appunto inabissarsi e sovrapporsi alla seguente. Lo schermo poi le assorbe tutte in sé quando si rende completamente nero; mentre le consuma quando si annulla nel bianco totale. La superficie del quadro sembra debordare dal monitor, e lo spazio non basta più a contenere l'immagine, che alla fine si smargina, vittima di un processo di *dévisage* (Saba

30). Lo spazio diventa progressivamente astratto, conquistato da un vuoto visivo e contenutistico insieme.

Il ritmo del suono, quindi, comanda la *visio*, che risulta progressivamente impossibile: spesso lo schermo si oscura completamente, divorando i corpi in scena e immergendo lo sguardo spettatoriale nel nero assoluto; a tratti invece lo schermo viene improvvisamente eroso da “pennellate” di bianco, che cancellano personaggi e le immagini, accecando così la vista dell’osservatore. Davvero l’occhio dello spettatore si affatica allo stremo ed è inibito ad ogni velleità faticata. È la dissoluzione visiva del soggetto, delle immagini e infine del linguaggio televisivo, risucchiati dal vuoto che li inghiotte. Il suono si spande sulle macerie del visivo. Commenta Bene stesso: “M’è riuscito di filmare una musicalità delle immagini che non si vedono” (*Quattro momenti*).

Eppure tutto ciò non equivale ad un *nonsense* quanto piuttosto alla manifestazione di un senso “mancato”, mai stato e inafferrabile. Nella conclusione del film, Amleto – dopo aver modulato secondo una varia gamma di toni il monologo laforgueano sulla povera Ofelia annegata – è mosso da un inatteso sussulto di coscienza e rinuncia a realizzare il suo desiderio d’amore con Kate. Più tardi, lo stesso Amleto istiga Laerte ad assassinarlo. Poi, nell’atto di accasciarsi al suolo, cade dentro un baule, una sorta di sarcofago che ospiterà il suo corpo esanime. Immediatamente anche gli altri attori, trascinati da altri o volontariamente, finiscono all’interno dei bauli. Nel bianco sepolcrale dell’inquadratura finale irrompe un Fortebraccio metallico, che spezza il silenzio esiziale chiudendo i coperchi dei bauli-tombe. Il gesto suggella il fallimento della rappresentazione mancata. Pochi secondi e il film termina, con lo schermo tornato interamente niveo, invisibile.

Questa invisibilità, questa inguardabilità, è il corrispettivo, sul piano visivo, dell’impossibilità di oggettivare l’originario. Così la visione del nulla, del bianco totale, apre alla percezione del tempo puro, quel respiro dell’istante qualsiasi che confuta la

scansione lineare, crono-logica del tempo, e spalanca le porte alla dimenticanza di sé e al vuoto del pensiero.⁶¹

- Il linguaggio televisivo accecato: l'immagine-cristallo, l'alienazione dello sguardo e l'asservimento al sonoro

L'intero processo di elaborazione e manipolazione delle immagini è stato allora un tramite per il manifestarsi della verità originaria del dire. Sullo sviluppo della storia e sulle azioni consequenziali prevalgono la parola delirante, la visione allucinata (buia nel nero o cieca nel bianco), i tempi morti e il silenzio. Emerge perciò l'inenarrabile, l'incosciente, l'immaginario.

La coincidenza tra realtà (finzionale) e stato onirico che ne deriva sembra dare vita a ciò che in *Cinema 2. L'immagine-tempo* Deleuze denomina "immagini-cristallo" – una tipologia particolare della macrocategoria delle immagini-tempo. Secondo il filosofo, l'audiovisivo – diversamente dalle arti figurative di posa che riflettono l'immobilità e l'eterno – avrebbe la potenzialità di cogliere l'attimo, fuggevole e irripetibile, nella sua singolarità. Se il cinema classico aveva offerto un'immagine indiretta del tempo, derivante dal movimento (immagine-movimento appunto), il moderno ne ha proposto una diretta attraverso appunto le immagini-tempo.

L'evoluzione più radicale di queste immagini cinematografiche si ha, ripeto, con le immagini-cristallo, in cui l'indiscernibilità tra presente e passato, percezione e ricordo, non concerne le facoltà psicofisiche dello spettatore (il quale è invece presenza cosciente all'interno di un sogno diegetico), ma è elemento intrinseco all'immagine stessa. Essa è doppia per natura, insieme attuale e virtuale. Il ricordo non appartiene più alla coscienza,

⁶¹ È importante qui anticipare che nel prossimo capitolo sosterrò che la percezione del tempo che passa è proprio ciò che rende l'uomo presente a se stesso nel processo dell'auto-consapevolezza. Coerentemente, il film beniano combatte *kermos*, in quanto elemento che porta l'uomo all'*avvertimento di sé* –ciò che il film serve appunto a obnubilare.

ma diviene frammento di tempo puro, capace di presentare direttamente e senza negazioni il tempo nel suo funzionamento, nella sua realtà vivente⁶²

Se la descrizione delle immagini-cristallo deleuziane restituisce perfettamente l'effetto di disorientamento temporale tipico dell'Amleto televisivo beniano, il paragone bergsoniano ora riportato trova concretizzazione estetica nella sequenza dello "sguardo impossibile", quando l'attore-personaggio vede se stesso nel mentre della propria interpretazione – come si osserverà tra poco.

Grazie alla tecnologia video tale simultaneità risulta possibile, mentre era tecnicamente irrealizzabile nel cinema dell'epoca. La sperimentazione cinematografica delude infatti le aspettative di Bene, in quanto il *medium* non sa far scaturire quell'immediatezza che egli ritiene consustanziale al vero atto artistico. Non a caso a proposito dei suoi lavori in pellicola l'artista non parla di film, ma di opere critiche sul girato: il montaggio può avvenire solo dopo lo sviluppo dei nastri. È un fatto a posteriori, che al massimo può intervenire criticamente in un secondo momento per destrutturare i restanti nessi logici.

Al contrario, il *medium* televisivo offre un vantaggio decisivo, che crea le condizioni per la scomparsa visiva e metaforica dell'istanza autoriale. Le riprese televisive infatti consentono di vedere in diretta ciò che sta venendo ripreso. Con il monitor vicino, l'attore può visionare direttamente sul video l'evento della propria *performance*: è più che vedersi allo specchio, è un vedersi da fuori *hic et nunc*, da una prospettiva impossibile

⁶² Va infatti puntualizzato che nella concezione bergsoniana e deleuziana questo "ricordo puro" nulla a che fare con la sfera psichica: "We must nevertheless be clear at this point that Bergson does not use the word "unconscious" to denote a psychological reality outside consciousness, but to denote a nonpsychological reality – being as it is in itself. Strictly speaking, the psychological is the present. Only the present is 'psychological'; but the past is pure ontology; pure recollection has only ontological significance" (Deleuze, Bergsonism, 1988, 56). Citando il Bergson di *L'énergie spirituelle*, Deleuze ripete che: "la nostra esistenza attuale, man mano che si svolge nel tempo, è così anche un'esistenza virtuale, un'immagine allo specchio. Ogni movimento della nostra vita presenta dunque questi due aspetti: è attuale e virtuale, percezione da un lato e ricordo dall'altro [...]. Colui che avrà coscienza del continuo sdoppiamento del suo presente in percezione e ricordo [...] si paragonerà all'attore che recita automaticamente la propria parte, ascoltandosi e guardandosi recitare." (*Cinema 2. L'immagine-tempo*, 93-94).

nell'esperienza sensoriale naturale. Qui il “guardarsi recitare” non sottointende tanto legami con il narcisismo e le relative implicazioni psicanalitiche, ma è piuttosto elemento di forte spersonalizzazione, atto a spingere l'attore in una condizione di ‘assenza da sé’.

Lo stratagemma tecnologico descritto è in grado di attivare nell'attore una *gradatio* ascendente di straniamento e de-soggettivizzazione – “vedere”, “vedersi”, “vedersi visti” – che culmina in un inarrestabile cortocircuito innescato dal binomio “vedersi vedere”⁶³ – “vedere vedersi vedere”. Ciò spinge il soggetto ad oggettivare se stesso ma anche a soggettivare, impossessandosene, lo sguardo estraneo dell'occhio tecnologico. L'elevamento a potenza della auto-consapevolezza è fenomeno di breve durata, però. Infatti la condizione di ‘soggetto osservantesi osservare’ si fa insostenibile e diventa un *loop* alienante, causato dal continuo rilanciarsi dello sguardo attoriale.⁶⁴

Il risultato è quello di gettare l'attore in un turbine vorticoso e straniante, che tuttavia conduce alla meta agognata: il recupero di un'immediatezza estatica. L'attore straniato, allora, non recita la parte di fronte alla telecamera ma vive in diretta un'esperienza allucinata non dissimile da quella in cui il film trascinerà lo spettatore. Quella del video è pertanto una realtà autonoma, filmantesi – non “(già) filmata” come invece è il cinema. Mentre la cinepresa traccia un solco invalicabile tra il mondo davanti ad essa e quello che sta dietro, la telecamera combinata con il monitor sa invece riflettere all'infinito i due spazi: quello del visto e quello del vedere, quel del ‘che cosa’ e quello del ‘chi,’ palesandone l'indisgiungibilità.

L'alienazione dell'attore viene indotta anche con un'altra strategia tecnica. Essa impone di sistemare i microfoni, ben camuffati, molto vicino agli attori per enfatizzare al massimo la qualità dell'effetto acustico. A questo punto, in una prima fase gli attori

⁶³ Sul questo tema si rimanda al saggio di Francesco Casetti “Vedersi vedere” in *Mutazioni audiovisive. Sociosemiotica, attualità e tendenze nei linguaggi dei media*. 2006, 29-36.

⁶⁴ Ancora una volta il film performa sul piano del codice visivo la questione del dire linguistico. In particolare, questa dinamica del vedersi visti/vedersi vedere richiama il rimando infinito tra il ‘sapere di sapersi’ e il ‘sapersi sapere’ della mente. Quest'ultimo tema verrà approfondito nel prossimo capitolo.

recitano le battute, che vengono registrate come tracce audio. Poi il suono, propulsore di tutto il film, guida il lavoro di composizione delle immagini nonché le fasi di ripresa, dettando i tempi e dando la voce agli attori. Questi ultimi, marionette afone, seguono il playback delle loro voci perdute. Come serpenti sono in-cantati, “cantati dentro”, ed estasiati da una voce ipnotica che ritma i loro gesti sonnambuli. Così anche gli attori del film, nella diretta delle riprese, vivono la stessa sensazione di straniamento dei loro personaggi, al punto di dissolversi come soggetti e ridursi a incorporee casse di risonanza di un suono ignoto, di un'eco a loro estranea.

Dopo questo *excursus* sul profilmico, ritorniamo al film e allo spettatore. La dissoluzione del visivo, atta a sradicare la volontà di decodificare (le immagini), compie un altro passo, a livello di grammatica filmica. Infatti, il rapporto tra visivo e il sonoro ricalca, moltiplicandolo, quello tra corpo e voce. Vediamo come. Il film si caratterizza per la fissità delle camere. Esse non indagano lo spazio, che tende a dissolversi già concettualmente prima ancora che visivamente, ma testimoniano il ritmo di comparsa e subitanea sparizione delle immagini. Lo spazio è negato e i volumi costretti alle dimensioni limitanti del riquadro: quando i corpi tentano di muoversi per affermare la loro natura dinamica, spesso finiscono per uscire letteralmente dall'inquadratura, che li taglia e seziona, attuando un processo di *décadrage* (dis-inquadratura). I corpi attoriali perdono autonomia e compaiono al richiamo della loro voce “espropriata”, proveniente da un altrove schermico ed esistenziale insieme: il suono vocale, dopo averli convocati ad un'apparizione fugace, sembra guidare i loro gesti aprassici, prima della loro altrettanto fulminea estinzione nel teleschermo. Allora, mentre il visivo si disfa inesorabilmente, il montaggio è asservito al sonoro ed è l'audio il fulcro dell'opera.

- Il linguaggio verbale inibito: l'eco di una Voce d'altrove tra l'oblio e la mistica

In sintesi, il film di Bene è un claustrofobico labirinto per ogni pratica di codifica logica, che, come in una casa di specchi, si contempla nella propria autoreferenzialità senza mai

trovare la via del significato, beffardamente rilanciato all'infinito dai continui slittamenti di senso. La creazione artistica è allora un dilagare di echi e di suoni e aspira alla contemplazione del nulla, a far tornare la pagina bianca. Ma non al modo dell'*escamotage* del quadro bianco, che è ancora un'operazione intenzionale e simbolica, un'azione fuori dall'immediato.

L'atto creativo invece scaturisce da sé, esautora il creatore, svilendone ogni merito o capacità. Non appartiene all'umano, non può essere ideato, compreso, ricordato o tradito. Non è possibile un *μάρτυς* (*martyr*), un testimone dell'evento attuale, perché quest'ultimo è emanazione dell'originario, ove ogni cosa è riassorbita nel turbine vorticoso dell'eterno ritorno. Qui lo spettatore diviene parte di un rituale che estingue la separazione tra mondo diegetico e realtà. Non resta che lasciarsi in balia dei significanti, abbandonarsi all'ascolto. Ma quel che si ascolta non è un attore che recita uno scritto, ma un corpo-macchina che si lascia dire dall'inconscio attraverso una 'lettura-oblio', compiuta in scena e poi registrata come voce esterna. Bene chiarisce che: "è proprio per essere nell'oblio, che bisogna leggere! Perché se questo occupa anche un dieci per cento della memoria, della memoria d'attore, il gioco è finito. (*Un dio assente*, 87). Una lettura cioè che non serve a ricordare; al contrario, è un leggere per dimenticare, per squarciare il tempio del ricordo, svuotare la memoria e vivere l'oblio dell'amnesia, violando le leggi del tempo cronologico. Voce come ascolto, risonanza di una mancanza, fino allo smarrimento del sé in *Αἰών* (*Aibòn*), il tempo concreto del puro divenire, in cui il presente sfuma ed esistono e coesistono solo passato e futuro. Quindi non si può fare altro che dimenticare sé e le cose, perché, osserva Carlo Sini sempre nella postfazione del libro-intervista *Un dio assente*, "ri-cordare, riportarsi nel cuore delle cose, significa innanzitutto averle perdute. [...] Ricordarle è appunto l'ammissione della loro perdita, e di poterne celebrare solo l'eco di un suono, il soffio di una vibrazione" (171). In più, in *Idea della Prosa* anche Agamben individua il medesimo legame indissolubile tra ricordo e

dimenticanza:

Il ricordo, che ci restituisce la cosa dimenticata, ne è esso stesso ogni volta dimentico e questa dimenticanza è la sua luce. Di qui, però, il suo materiarsi di nostalgia: una nota elegiaca vibra così tenacemente in fondo a ogni memoria umana, che, al limite, il ricordo che non ricorda nulla è il ricordo più forte. [...] Sogno e ricordo tuffano la vita nel sangue di drago della parola e, in questo modo, la rendono invulnerabile alla memoria. L'immemorabile, che precipita di memoria in memoria senza mai venire esso stesso al ricordo, è propriamente indimenticabile. Questo indimenticabile oblio è il linguaggio, è la parola umana.

(*Idea della prosa*, 42)

Nella dimenticanza, solo in essa, può generarsi l'evento linguistico fondativo, che il fare artistico frequenta, quando rinuncia alla pretesa di dirlo e si lascia da esso cantare. Si tratta quindi di una voce espropriata, un'extra-vocalità non appartenente ad alcun soggetto, che, smarginato, scompare. Il neutro, il *ça*, assoggetta a sé il soggetto, e lo spirito dell'ineffabile si impossessa di un "io" che diventa un tramite. Ecco compiersi il miracolo evocato da Deleuze di "[essere] parlati, stranieri nella propria lingua". (Sovrapposizioni 97). Questo Suono inaugurale è dunque l'essere del linguaggio che svela se stesso e si cancella, affinché la comunicazione umana abbia inizio. Agamben elabora ulteriormente il concetto, chiarendo che la Voce (prima delle parole) è,

esperienza *non più* di un mero suono e *non ancora* di un significato, questo «pensiero della voce sola» apre al pensiero una dimensione logica aurorale che, indicando il puro aver-luogo del linguaggio senza alcun evento determinato di significato, mostra che vi è ancora una possibilità di pensiero al di là delle proposizioni significanti. La dimensione logica più originale che è in questione nella rivelazione non è, dunque, quella della parola significante, ma quella di una parola che, senza significare nulla, significa la significazione stessa. Questa donazione di una voce per il linguaggio è Dio, la parola divina. Il nome di Dio, cioè il nome che nomina il linguaggio, è pertanto (come la tradizione mistica non si è stancata di ripetere) un nome senza significato.

(*La potenza*, 29)

Riducendo le parole a puro suono Bene rende tangibile l'ineffabilità del fenomeno linguistico. Quando nell'Amleto di Bene le battute del copione perdono ogni valenza significativa, esse divengono elementi di una "partitura verbale", tesa a rievocare nell'eco la musicalità delle vibrazioni primigenie, antecedenti all'espressione. Scavalcata così anche la parola, rimane la sovranità dell'istante irrelato, le cui emanazioni foniche risuonano

nelle vuote sagome visive e nelle immagini scorporate sullo schermo.

Per Bene la melodia delle cose è la meta a cui anela l'essenza prigioniera nell'umano: l'uomo è condannato dalla sua contraddittoria natura ad essere frammento impotente del tutto; eppure il suo misero essere frequenta l'infinito, nella dolorosa coscienza del suo stato. Per questa ragione il disagio dell'esistere, la ferita che non può rimarginarsi, sono il viatico per il ritorno all'armonia del canto dell'*anima mundi*. Bisogna acuire il proprio malessere, spingersi al limite della dis-grazia, per neutralizzare l'umano, ridurlo ad oggetto cavo, svuotato. Il vuoto crea uno spazio finalmente illibato, scevro dalla volgarità dell'immagine. Una spazialità sottratta che si dà come mancanza e nostalgia, e diviene non-luogo vergine, ove l'armonia ritmica dell'immateriale si può riverberare.

Non v'è però la soddisfazione del desiderio, il vuoto non è colmato, tutt'altro: quel che avviene è la morte del desiderio nella vertigine della dissoluzione dell'essere. L'"oltre" per Bene non ha tinte metafisiche, perché la ferita esistenziale umana non è un difetto dell'essere, che la divinità guarisce, anzi. Tra l'uomo e la ferita è difettoso l'uomo, il suo esistere; essa non va curata ma liberata dalla malattia dell'esserci che ammorba l'uomo.

Ecco che lo squarcio non è più sofferenza ma diventa il varco attraverso cui perdersi nell'estasi dell'abisso. Insomma, la *ποίησις* (*poiesis*) di Bene è intrisa di senso religioso, ma in un cosmo in cui la sacralità non appartiene alla divinità definita dalla teologia positiva, la quale presume e pretende di afferrare il senso delle verità rivelate tramite la riflessione razionale e la ricostruzione storiografica. Semmai ciò a cui Bene riconosce l'aura del sacro è l'atto della trasumanazione nell'originario, epicentro della teologia apofatica (negativa). La teologia apofatica, che ha un esimio esponente nel citato Eckhart, sostiene l'impossibilità di comprendere la natura divina del creatore e ancor più di definirla. L'uomo, imperfetto e limitato in quanto creatura, ha un'unica possibilità di

avvicinarsi a Dio, quella *per viam negationis*. Se alcun attributo positivo può essere accostato al divino – inconoscibile dall'intelletto umano, è dunque inevitabile constatare l'impraticabilità della via conoscitiva razionale. L'apofasi è proprio la negazione della razionalità come strumento di avvicinamento alla divinità; da tale convinzione deriva la scelta del percorso mistico. Bisogna così valicare i limiti delle definizioni e trascendere la finitezza delle determinazioni, per smarrire il proprio essere creaturale e raggiungere lo stato deifico, in cui l'uomo si perde in Dio, che è in ultima istanza l'Ineffabile: Nulla e Silenzio.

A confermare la relazione tra la poetica beniana e la teologia apofatica sta la particolare predilezione manifestata dall'attore per altri due mistici, due santi cristiani. Il primo è Giuseppe da Copertino, un francescano del XVII secolo, celebre per le sue meditazioni ascetiche e per il fenomeno della levitazione. Di poverissime origini, Copertino riceve una scarsa istruzione, e questo fatto affascina particolarmente Bene. L'ignoranza, infatti, diventa nel religioso un dono, quello dell'umiltà estrema. Essa favorisce un contatto viscerale con il sacro, un'unione assoluta, non mediata da quel pensiero ipertrofico che è tomba dell'estasi ascetica. Uno smarrimento estatico che invece sboccia nell'incolto Copertino, l'"asino che vola", abbandonato e nesciente.

L'altra figura mistica di riferimento per Bene è Giovanni della Croce – teologo e asceta del XVI secolo, autore di numerosi trattati e componimenti poetici vertenti sul cammino spirituale dell'anima verso Dio e in Dio. Come è noto, il percorso si compone di tre fasi graduali: purgativa, illuminativa e unitiva. A questa tripartizione pare rifarsi anche Bene, che divide il fare creativo nei primi due momenti di prassi e progettazione, propedeutici al terzo: l'avvento del vuoto. Infatti, la dottrina di Giovanni della Croce predica la liberazione dell'uomo dall'ossessione del possesso, fino alla rinuncia di ogni desiderio e al rifiuto di se stesso. In tal modo si raggiunge la purezza immacolata, di cui si abbisogna per unirsi alla divinità. Ecco alcuni versi tratti da *L'Ascesa del Monte Carmelo*:

Sforzati di essere sempre inclinato:
 non al più facile, ma al più difficile;
 non al più delizioso, ma al più aspro;
 non al più gratificante, ma al meno piacevole;[...]
 non a volere qualche cosa, ma a volere nulla;

(I, 13, 6-7)

In più, la descrizione dell'esperienza mistica intensifica il legame con il pensiero beniano: Dio è luce, secondo la metafora cristiana, ma insieme è anche tenebra. Stare al cospetto del divino, “luce tenebrosa e tenebra luminosa”, è simile all'esperienza scopica di guardare fisso il sole, senza protezione: l'eccesso di luce acceca l'occhio che non vede altro che un cerchio nero. Proprio come nel film televisivo di Bene, la vista è ottenebrata e il buio è la condizione per la contemplazione dell'essenziale, invisibile agli occhi. Ancora, ne *La notte oscura dell'anima* il mistico descrive il viaggio compiuto dall'anima quando abbandona il corporeo per finire in Dio. È un sentiero buio, irto di ostacoli. Un percorso avvolto dall'oscurità della notte, la quale però non è simbolo di peccato e perdizione; essa è anzi il luogo salvifico ove l'anima imparerà a liberarsi dal peso della materia e si preparerà alla compenetrazione con Dio. L'oscurità del cammino di purificazione è perciò il correlativo oggettivo del rigetto dell'approccio gnoseologico al mistero divino.

E ancora in *L'Ascesa del Monte Carmelo* il concetto della negazione delle proprie velleità e pulsioni è ripreso e reso esplicito:

Per giungere a gustare il tutto non cercare il gusto in niente;
 per giungere alla conoscenza del tutto non cercare di sapere qualche cosa in niente;
 per giungere al possesso del tutto, non voler possedere niente;
 per giungere ad essere tutto, non voler essere niente.[...]
 per giungere interamente al tutto, devi totalmente rinnegarti in tutto;
 e quando tu giunga ad avere il tutto, devi possederlo senza voler niente. [...]

(I, 13, 11-13)

In quest'ottica, quella del *nada* di Giovanni della Croce, va letta l'esortazione di Bene a liberarsi di ogni vincolo e perfino della libertà. Tale paradossale monito significa costringersi a contrastare le proprie inclinazioni, contraddire continuamente i programmi

prefissati, smentire le credenze, sprogettarsi nel mistero dell'imprevedibile, per godere l'attuale sfiorire della sua inintelligibile antesi. Allora, finalmente in abbandono alla volontà nolente del mare dei significanti e delle sue correnti, al largo e alla larga da ogni attracco ai lidi mortificanti del significato e dell'io, CB, rapito e ammaliato dal puro *Dire*, suono immemoriale della Voce originaria, si lascia navigare nell'increato, nell'inviolabile assenza di Dio – essere senza esistenza, presenza mancata della sua arte.

CONCLUSIONE.

IL PENSIERO ECCEDE LA LOGICA: LA METAMATEMATICA, LA MENTE E L'ORIGINARIO

A mathematician realizes by self-reflecting on his own reasoning that his inferences can be formalized by such and such deductive system. From which the mathematician can go on to infer that the system in question is consistent. The self-reflection is therefore itself part of mathematical reasoning. Gödel's result shows however that self-reflection cannot encompass the whole of our reasoning; namely, it cannot comprehend itself within its horizon. [...] We may speculate how our reasoning works and we may confirm some general aspects of our speculation. But we cannot have a full detailed theory. The reason for the impossibility is the same, both in the case of mathematical reasoning and in the case of psychology, namely: the theoretician who constructs the theory is also the subject the theory is about.⁶⁵

Noi viviamo stabilmente quasi come in un orizzonte del nostro sapere, cioè non di meno ci spingiamo oltre ogni orizzonte che ci rinserra e ci toglie la visuale. Ma noi non conosciamo nessun punto stabile, da cui sparisca l'orizzonte limitatore, da cui si possa abbracciare la totalità illimitata [...]. E non raggiungiamo nemmeno una serie di punti di vista attraverso la cui totalità - proprio come avviene in una circumnavigazione - sia possibile raggiungere, mediante un movimento che trascorra da uno all'altro orizzonte, l'unico essere in sé concluso. Questo essere noi lo chiamiamo la «comprensività infinita». Essa non è l'orizzonte nel quale sta il nostro particolare sapere, ma ciò che non si rende mai visibile, neppure soltanto come orizzonte, cioè anzi da cui sorgono tutti i nuovi orizzonti [...]. È ciò che non presenta mai se stesso, ma in cui tuttavia tutto il resto si manifesta.⁶⁶

Haim Gaifman, matematico e filosofo

Karl Jaspers, psichiatra e filosofo (1883 - 1969)

⁶⁵ "What Gödel's Incompleteness Result Does and Does Not Show." *The Journal of Philosophy*. 97:8 (August 2000): 462-70.

⁶⁶ *La filosofia dell'esistenza* (1931).

La creazione artistica, lungi dall'essere sempre e solo una piacevole evasione o tutt'al più una rappresentazione di una conoscenza già acquisita dalle scienze umane o scientifiche, può offrirci, nella sua modalità metareferenziale, un punto di osservazione, privilegiato perché irriflesso, dei modi del pensiero linguistico.

Nella dissertazione ho infatti analizzato opere che si caratterizzano per il loro combinare l'aspetto performativo, proprio dell'arte, con un contenuto autoreferenziale: l'investigazione del proprio *medium*. Lo studio di queste opere ha quindi rilevato una stessa dinamica: una sorta di paradosso del codice. Ciascun *medium*, infatti, ha resistito all'operazione di decodifica interna dei suoi codici, e la sua intrinseca essenza sembra impenetrabile. Ciò si spiega con la questione della doppio articolarsi dell'espressione in detto e dire, nel *che cosa* si dice e nel *chi* lo dice.

Ripercorriamo le tappe che ci hanno portato a questa conclusione. Nel Capitolo I, la bi-valenza dell'attore – figura in cui gli opposti di finzione e realtà, personaggio e uomo, convivono – diventa, nella commedia metateatrale, l'occasione per la materializzazione di una disturbante sospensione della simulazione scenica; essa si compie quando l'attore fa riferimento, in alcuni casi direttamente in altri indirettamente, alla finzionalità dello spettacolo. Grazie alla meta-dimensione, comprendiamo che questo paralizzante paradosso, performato sotto i nostri occhi, deriva dalla distonia tra il *chi* che dice (l'attore, colui che finge il vero) e ciò che dice (“sto fingendo”, ossia una constatazione vera).

Nel capitolo II, il romanzo *Menzogna e Sortilegio* offre una versione narrativa del paradosso del mentore, per cui assistiamo allo sforzo fallimentare dell'io narrante di uscire razionalmente dalla prigione mentale in cui la sua propensione a mentire l'ha rinchiusa. La centralità del *chi* che dice la menzogna fa sì che la lettura del testo consenta ad un lettore attento di discernere il piano del detto (le parole di Elisa e il narrato) da quello del dire (la narrazione è inaffidabile), fino a capire che il paradosso del mentitore è

tale nel detto, ma deriva da una contraddizione a monte. Infatti, il detto (“io mento”) è rivelatorio di un soggetto che si rifiuta di accettare un’incontrovertibile evidenza: la dimensione inverante che è già presupposta in ogni atto linguistico, cosicché chi la nega si contraddice.

Infine, nel Capitolo III, assistiamo ad un film che è massimamente autoreferenziale nel suo operare una performativa destrutturazione del proprio linguaggio audio-visivo. La conseguenza è che lo spettatore viene costretto a stravolgere il suo convenzionale approccio al cinema e a liberarsi del ‘riflesso condizionato’ della pratica di attribuzione del significato. In altre parole, il film censura perpetuamente il proprio detto, neutralizzando al tempo stesso il ‘voler dire’ autoriale⁶⁷ e il ‘voler capire’ spettatoriale. Il bianco-nero troppo contrastato, i blow-up distorti, i piani lunghissimi stranianti, l’“auto-cancellazione” visiva di alcuni fotogrammi – a livello visivo, le infrazioni delle regole del montaggio – a livello di grammatica filmica, la recitazione anti-empatica e il disprezzo del copione shakespeariano da parte degli attori – a livello recitativo, il disordine cronologico l’inversione e l’interruzione improvvisa delle battute – a livello narrativo.

Tutto concorre a rendere impossibile per lo spettatore costruire una lettura significativa del film, individuare una simbologia coerente nelle immagini e rintracciare un filo *logico* nella trama. Il risultato è che il film si trasforma in un’esperienza atipica, per cui lo spettatore è indotto ad abbandonarsi alla visione di immagini di pura suggestione ipnotica e all’ascolto del suono di parole. Del significato del testo originale rimane solo l’eco, un’intenzione di significare senza però alcun significato disponibile.

Emerge allora dallo schermo la sola dimensione del dire, vuota di significato (detto). Giocando d’anticipo, quindi, il film beniano esprime da sé l’implicita impossibilità

⁶⁷ Il ‘voler dire’ dell’autore implicito ma anche di quello reale, come abbiamo evidenziato nel corso del capitolo III.

dell'investigazione del *medium*, i cui codici linguistici (visivo e verbale) sono esposti nel loro dire, la cui essenza significante trapassa ogni significato in cui la si voglia rinchiudere.

Allora, alla luce dei risultati della mia analisi, possiamo generalizzare dicendo che ogni tentativo autoreferenziale di un linguaggio, codice o sistema che cerca di indagare se stesso fino a dar ragione della propria natura pare destinato a infrangersi contro l'emersione di una barriera aporetica. Questa indicibilità della verità del linguaggio, questa sua irriducibilità ad un detto, non sconfessa affatto tale intuizione della verità ma la impone come la dimensione originaria che consente e sostanzia il dire.

Sempre sullo sfondo della nostra esistenza e del processo di conoscenza sta allora questa radicale infinitudine che iscrive in sé l'uomo linguistico. La consapevolezza della nostra finitudine e la limitatezza delle nostre scoperte non chiude ma apre all'infinità, all'illimitata possibilità di incremento della conoscenza. Lo scientismo e lo scetticismo cadono in fondo nello stesso equivoco di voler predicare la verità, di volerle dare un limite, di definirla, cioè di finirla. Essa è la dimensione che misteriosamente consente all'uomo la libertà di misconoscerla nel detto – contraddicendo in realtà il proprio stesso dire. In effetti, la verità come dimensione pare auto-preservarsi impedendo ogni attribuzione coerente di qualità o identità.

Se è davvero corretta l'intuizione su cui poggia la mia tesi, ossia che non si dà linguaggio senza l'uomo e viceversa, allora è chiaro che il processo dell'uomo di circoscrivere il linguaggio, cioè di conoscerne l'essenza e definirne la verità, è operazione impossibile perché ciò richiederebbe che il nostro pensiero oltrepassasse l'uomo, la sua temporalità, e infine il suo stesso essere (nel) linguaggio. La verità è pensabile solo come incomprensibile e inconcettualizzabile dimensione data e condizione, alla quale dobbiamo aderire con un atto di fede per poter produrre conoscenza.

Il grave e ineliminabile difetto di questa mia conclusione, or ora esposta, è di non essere esente dal problema che essa stessa inquadra. Ecco come sempre risorgere il

paradosso dell'autoreferenza nel linguaggio-uomo, la cui inguardabile trasparenza sfugge ad ogni tentativo, dal più modesto al più superbo, di afferrarne l'essenza, negarne la natura, e persino di attestarne l'inafferrabilità.

C'è insomma un'indimostrabile evidenza, che il pensiero razionale non sa mai esprimere, sia che tenti di negare tale evidenza sia che tenti di denunciarla. La distanza tra il dire e il detto è incolmabile. La cosa si fa più lampante quando nel detto ci si riferisce esplicitamente al dire, perché vediamo bene che questo particolare detto fallisce nel suo tentativo: non riesce mai davvero ad includere in sé il suo atto di dire, il suo dirsi.⁶⁸

L'idea di quest'insuperabile limite, che purtuttavia l'uomo riesce clamorosamente ad intuire, non è estranea nemmeno ai dibattiti scientifici correnti. In particolare, le implicazioni dei teoremi Gödel sono tutt'oggi al centro di questioni che superano i confini della meta-matematica e coinvolgono scienziati informatici. Il cuore di questo dibattito, di grande attualità, è se un computer possa teoricamente riprodurre tutte le operazioni della mente. Mi misurerò allora con alcune argomentazioni, tra di loro opposte, perché ritengo che le conclusioni-limite a cui sono giunto abbiano fortissima attinenza con la discussione sull'ipotetica computabilità della mente.

Iniziamo questo *excursus* con il saggio "Minds, Machines and Gödel" (1961) del filosofo J.R. Lucas. È importante tener presente che in questo contesto parleremo di logica intesa non nella generale accezione di pensiero razionale ma nella definizione restrittiva di *logica formale*. L'autore si cimenta con uno dei grandi temi aperti dai teoremi dell'incompletezza, ovvero se l'automazione possa o non possa rappresentare ed esaurire il ragionamento di un matematico. Il saggio, che mira a dimostrare che ciò non è possibile (la posizione peraltro tenuta da Gödel stesso, seppur con un'altra

⁶⁸ Il grave, ineliminabile, difetto di questa mia conclusione, or ora esposta, è di non essere esente dal problema che essa stessa inquadra⁶⁸ (...)

argomentazione⁶⁹), si pone quindi in aperto contrasto con il computazionalismo – la teoria secondo la nostra mente funziona come un computer, e una macchina complessa potrebbe replicare qualsiasi attività del pensare umano. Lucas sostiene quanto segue:

Per quanto sia complicata la macchina che costruiamo, se è una macchina, [essa] corrisponderà a un sistema formale, al quale a sua volta sarà possibile applicare la procedura di Gödel che porta a scoprire una formula non dimostrabile in quel sistema. Questa formula, la macchina non sarà capace di produrla come vera, mentre la mente umana può vedere che è vera. Quindi la macchina non sarà ancora un modello adeguato della mente. Stiamo cercando di produrre un modello della mente che è meccanico – cioè essenzialmente morto – ma la mente, essendo realtà viva, può sempre spuntarla su qualunque sistema formale, ossificato e morto. Grazie al Teorema di Gödel la mente ha sempre l'ultima parola. (43-44)

Illustrata l'argomentazione di Lucas, confrontiamola ora con quella opposta, esposta da Torkel Franzén in *Gödel Theorem: An Incomplete Guide to Its Use and Abuse*. Il sesto capitolo del volume, che non per niente richiama nel titolo ("Gödel, Minds, and Computers") il sopracitato contributo di Lucas, mira a confutare le tesi di quest'ultimo e soprattutto del fisico e matematico Roger Penrose (*Shadows of the Mind*, 1994). Entrambi avrebbero abusato dei teoremi gödeliani, applicandoli fuori dal loro contesto di validità, per dimostrare quella che secondo Franzén è un'errata conclusione: nessuna macchina può rappresentare e replicare l'abilità matematica della mente umana (Franzén 119).

Il tema sotteso è se la mente comprenda in toto il proprio funzionamento.

Franzén si sbarazza rapidamente della tesi di Lucas: essa non considera che l'enunciato

⁶⁹ "O la matematica è inesauribile nel senso che i suoi assiomi evidenti non possono mai essere ricompresi in una regola finita, il che vuol dire che la mente umana (anche nel regno della pura matematica) sorpassa infinitamente i poteri di qualsiasi macchina finita, oppure esistono problemi matematici assolutamente irrisolvibili [verità o falsità aritmetiche che l'uomo non sa stabilire, nota dell'autore] [...]. È questo fatto, stabilito matematicamente, che mi sembra di grande interesse filosofico." (*Collected Works Volume III*, 310). Chiosa Francesco Berto, "[i]n altre parole, o la mente ha davvero una natura non algoritmica e non meccanizzabile, oppure se la mente umana è effettivamente (equivalente a) una macchina di Turing, allora ci sono enunciati aritmetici assolutamente indecidibili. Ma G 1 e G2 [rispettivamente il primo e il secondo teorema dell'incompletezza, nota dell'autore] non consentono di andare oltre e stabilire che a essere vero è proprio il primo disgiunto. Secondo Gödel, dunque, quel che segue da G 1, e soprattutto da G2, è che se la mente è una macchina è tale che non può comprendere interamente il proprio funzionamento" (*Tutti pazzi per Gödel*, 222). Eppure, anche se fosse vero il secondo disgiunto, una differenza tra la mente e una macchina che "non può comprendere interamente il proprio funzionamento" rimarrebbe: la mente infatti coglierebbe l'impasse autoreferenziale emersa, mentre la macchina la annovererebbe tra le altre sue conoscenze formalizzate, senza alcuna *consapevolezza* della differenza di questo sapere. Approfondirò a breve questo che è l'elemento chiave.

gödeliano è vero ma non dimostrabile, se e solo se il sistema in questione è coerente. Bisogna cioè dimostrare la coerenza del sistema prima di tutto (in effetti, la prima metà del primo teorema dell'incompletezza si occupa di dimostrare la coerenza dell'aritmetica tipografica, ovvero di un sistema formale assiomatico). Il problema è che la mente umana non è così facilmente in grado di dimostrare la coerenza di un sistema formale. Come spiega Francesco Berto, “se un sistema formale include assiomi molto forti dell'infinito la mente umana potrebbe non riuscire affatto a ‘vedere’ che il sistema è coerente. Nel momento in cui non sappiamo (più) con certezza se il sistema è coerente, non sappiamo (più) con certezza se il suo enunciato gödeliano è vero o falso” (218).

Più consistente, concede Frenzens, è la tesi di Penrose. Infatti, semplificando abbastanza, possiamo dire che Penrose tenta di provare quanto segue. A partire dall'affermazione di Gödel che i teoremi dell'incompletezza implicano l'inesauribilità della matematica pura,⁷⁰ Penrose elabora l'idea che “i matematici non usano un algoritmo riconoscibilmente corretto per accertare la verità matematica” (Penrose 76). Questo significa che non si potrà mai ridurre questo sapere aritmetico umano ad un sistema formale. Ergo, qualsiasi computer, per quanto complesso, sarà sempre un passo indietro rispetto alla mente umana.

Franzens obietta che, seguendo questo percorso, si giungerebbe invece a programmare un robot che, nel replicare la complessità della mente, diventerebbe tale che l'uomo non potrebbe più in alcun modo esser certo di possedere una capacità superiore a quella del robot. Addirittura, aggiunge a questo proposito Berto, in teoria una macchina massimamente complessa potrebbe saper rappresentare tutte le nostre

⁷⁰ *Gödel* spiega: “E questo teorema [i.e. il Secondo Teorema] che rende particolarmente evidente l'inesauribilità della matematica. Infatti, esso rende impossibile che qualcuno costruisca un certo sistema ben definito di assiomi e regole, e faccia coerentemente la seguente asserzione su di esso: Tutti questi assiomi e regole io percepisco (con certezza matematica) come corretti, e inoltre, io ritengo che essi contengano l'intera matematica. Se qualcuno fa un' affermazione del genere, ha contraddetto se stesso (309).

conoscenze matematiche, e proprio per questa ragione il matematico non riconoscerebbe siffatta macchina come un sistema coerente (221).

Come cercherò ora di evidenziare, quest'impostazione non consente di scorgere un ulteriore aspetto, decisivo, della questione: è l'intuitivo, irrapresentabile, incomputabile *surplus* cognitivo che la conoscenza dei limiti della mente genera nell'uomo. Mi riferisco proprio a quella sapienza liminale che l'intelligenza performativa della meta-arte ci consegna, allorquando espone alla nostra osservazione l'indicibilità (pena la contraddizione) del paradosso dell'autoreferenza.

L'analisi delle pagine successive del testo di Franzén mi aiuterà a chiarire il punto. Nella sezione 6.4., Franzén parte da una suggestiva metafora di Hofstadter, la quale si ispira alle scoperte di Gödel: "All the limitative theorems of mathematics and the theory of computation suggest that once the ability to represent your own structure has reached a certain critical point, that is the kiss of death: it guarantees that you can never represent yourself totally" (*Gödel, Escher, Bach*, 697). Franzén dichiara di ritenere del tutto legittimo nonché potenzialmente fecondo il fatto che in altri campi di studio si elaborino analogie, metafore e intuizioni inerenti alla mente umana (124).

Tuttavia, in questo caso specifico, l'uso metaforico dei teoremi dell'incompletezza conduce, l'autore sottolinea, ad una conclusione opposta a quella di Hofstadter e molti altri. Infatti, l'incapacità del sistema formale S di provare la propria coerenza, non suggerisce che esso non conosca del tutto se stesso, ma l'esatto contrario. "L'indimostrabilità della coerenza in Gödel è davvero la non 'asseribilità' della coerenza" – sottolinea Franzén (125). È vero, prosegue, che il sistema non può veramente postulare la propria coerenza, ma ciò avviene per la stessa ragione per cui, per usare un'analogia, un uomo non può asserire di non parlare mai di se stesso (125). E la ragione di ciò non è che la mente non riesce ad analizzarsi sufficientemente, ma è invece che, nel

momento in cui il concetto è espresso, l'enunciato ("Io non parlo mai di me stesso") squalifica il proprio contenuto (125).

Possiamo constatare senza troppi indugi che – persino in un frangente così apparentemente lontano dal terreno della mia indagine – a palesarsi è ancora una volta la questione nodale del conflitto tra dire e detto; eppure Franzén non scorge, o forse scientemente ignora, le conseguenze meta-cognitive di questo conflitto. Ma ritorniamo a misurarci con il testo. Per completare la sua confutazione delle tesi anti-computazionali, il logico matematico mira appunto a dimostrare che questa "indicibilità della coerenza" non è un ostacolo insuperabile per la formalizzazione. Ecco il ragionamento. Un sistema finitario, in ragione della dimostrazione gödeliana, è sì incapace di affermare senza contraddizione la sua pur precedentemente provata capacità di dimostrare la coerenza di un suo sottoinsieme di assiomi. Tuttavia, il sistema è del tutto in grado di provare (dimostrare con una formalizzazione) questa sua incapacità. Gli basterà affermare che, se è in grado di dimostrare la sua capacità dimostrativa, allora è incoerente (125,6).

Sulla base di questa capacità del sistema di comprendere se stesso, Franzén conclude che, nello spirito dell'applicazione metaforica, possiamo dunque aspettarci che parimenti la mente umana sia perfettamente in grado di comprendere se stessa. È l'esatto contrario di quanto Hofstadter crede di poter intuire a partire dai teoremi dell'incompletezza.

Ho la tentazione di entrare nel dettaglio di queste diatribe, e suggerire una chiave di lettura delle due opposte argomentazioni, ma resisterò. È più importante focalizzarci su ciò che sfugge, piuttosto clamorosamente, a tutti questi pensatori; ovvero il nient'affatto indifferente scarto cognitivo tra *la descrizione dell'impossibilità di dimostrare la propria capacità dimostrativa* (cosa che, come Franzén ha spiegato, il sistema può fare nei suoi termini formali) e *la consapevolezza del paradosso di una tale impossibilità*. Infatti, *definire il limite del proprio definire* non ha nulla di paradossale per la macchina, che non può cogliere

la dimensione autoreferenziale di tale definizione. La macchina, infatti, non coglie il dire, perché esso è indicibile logicamente. La formalizzazione, che cancella l'*io dico*: è puro detto. *La macchina non capirà mai (la paradossalità) di aver compreso la propria impossibilità di dimostrarsi coerente. Conoscerà questa sua impossibilità, saprà de-scriverla, ma la considererà una conoscenza come un'altra.*

La coscienza di cui parlo, e che la macchina computazionale non potrà mai possedere (ossia formalizzare), non ha nulla di psicologico o emotivo, ma è da intendersi come il *sapersi* del pensiero umano. Questa consapevolezza di sé scatena, nel momento paradossale dell'autoreferenziale *comprensione del limite della propria capacità di definire*, un meta-pensiero di soggettivazione/oggettivazione/soggettivazione infinito ⁷¹ (*l'accorgersi della mente di aver compreso qualcosa di incomprendibile è già il sapere di accorgersi della mente, che è già... etc*).⁷²

Allora il paradosso dell'autoreferenzia, che sintomaticamente è attinente all'enunciato gödeliano e alla semantica formale di Tarsky, si impone come la *colonna d'Ercole* del pensiero. Un pensiero che si sporge sull'abisso dell'indefinibile (informalizzabile) *sapienza dell'impossibilità di definir se stesso*. Anche perché, appunto, ogni presa di coscienza del proprio limite di auto-definizione ha già superato quel limite e ne ha creato un altro. Ecco che dunque la mente trascorre continuamente tra la cognizione del proprio limite e l'indefinibilità di questo stesso limite. Il pensiero eccede la logica, ed è questa differenza qualitativa ad impedire all'intelligenza artificiale di eguagliare la mente e all'analisi formale di esaurire il linguaggio.

⁷¹ Alla fine non ho resistito alla tentazione. La diatriba tra computazionalisti e anti-computazionalisti ha proprio a che fare con l'innescarsi di questa dinamica, per la verità informalizzabile, per cui rispettivamente il *sapere di sapersi* e il *sapersi sapere* si inglobano a vicenda, all'infinito. Il computazionalista obietterà che questa dinamica è invece del tutto formalizzabile. Non è propriamente vero, perché la macchina oggettiverà l'oscillazione, trasformando il *sapersi* (*proprio del soggetto dell'enunciazione*) in un sapere. E, così facendo, eliminerà quella sottile ma sostanziale differenza cognitiva, in-definibile, custodita nel *-si*. Infatti, l'*io dico*: non equivale in alcun modo ad un *'io dico' dice*: È l'indicibilità del dire del linguaggio-uomo.

⁷² La cognizione del tempo gioca qui un ruolo decisivo, perché (ci) consente di prendere piena coscienza dell'operazione e del suo *sensu* autoreferenziale, per poi valutare in retrospettiva, in differita, il processo auto-riflessivo fino a coglierne l'aporistica natura.

In effetti, questo balzo cognitivo, con cui la mente traccia il solco definitivo tra sé e la logica formale, è il colpo di coda del pensiero, che appunto mostra a se stesso di non esser de-finito completamente dal suo limite.

Così, la consapevolezza della propria incapacità auto-fondativa si rovescia nella prova dell'irriducibilità della propria essenza. È quell'umano sapersi circoscritti dal dire, a cui è connaturata una verità semanticamente vuota alla quale l'uomo sente e vede di appartenere. Questa è l'evidenza che le opere artistiche analizzate fanno apparire chiaramente, per via del loro essere irriflessive performance della dinamica auto-riflessiva e del suo articolarsi su di un doppio piano, insieme attuale e fattuale.

È il vertiginoso avvertimento dell'originario senza origine (Esposito 23-29), che invero il pensiero linguistico e proietta la mente al di là del suo ultimo orizzonte, nell'intuizione di un oltre che trascende il dominio del dimostrabile, del concettualizzabile e del dicibile. Allora, l'arte autoreferenziale – mettendo in frizione il suo irriflesso compiersi in quanto emanazione del linguaggio *con* una riflessione contenutistica sul linguaggio stesso – espone plasticamente l'appartenenza del detto al dire, dando corpo e voce alla diafana ineffabilità del vuoto originario. Un originario che l'uomo non concepisce appieno, ma pre-sente come indicibile eppur *presente*, come ciò che è *dinnanzi* a lui e *presiede* ai suoi atti linguistici.

Alcuni lettori discettano...

SR: Mah! La tesi di questa dissertazione non mi convince proprio per niente. A ben vedere, essa si ritorce contro se stessa.

RS: Cosa vuoi dire?

SR: Molto semplicemente, come si fa a sostenere che il linguaggio è inconoscibile e al tempo stesso volere spiegare, linguisticamente appunto, il perché della sua inconoscibilità? Ironia della sorte, è una contraddizione performativa!

RS: Con il dovuto rispetto, allora non hai capito niente. È proprio questa inevitabilità della contraddizione performativa in ogni discorso sul linguaggio il nodo cruciale della tesi!

VL: Scusate se oso intromettermi, ma non potrebbe trattarsi di un'ostensione performativa *tout court* di .. –

RS (*interrompendo*): Ecco, esatto! Quindi la dissertazione in sé performa la tesi, appalesando l'indimostrabilità della verità e dunque l'indefinibilità del linguaggio. Nessuna contraddizione.

SR: Di nuovo, ti contraddici, mia cara. Petizione di principio: si postula la verità come indimostrabile e il linguaggio come indefinibile (perciò inconoscibile), e poi ci si compiace di non potere dimostrare la verità e della fallacia della propria definizione del linguaggio. Quindi, non c'è nessun progresso, nessuna conoscenza. Una vuota tautologia, nel migliore dei casi.

RS: Non è un postulato. È un ritrovamento della riflessione autoreferenziale. “A ben vedere”, sei tu a contraddirti, mio caro: vai sostenendo che la tesi è fallace perché essa non prova l'inconoscibilità del linguaggio; ma questo è appunto quel che la tesi sostiene! Infatti, se fosse dimostrabile l'inconoscibilità, ciò significherebbe in fondo conoscere il linguaggio, de-finirlo! Contraddizione performativa è la tua...

SR: Se il ritrovamento di questa riflessione è l'indefinibilità del linguaggio, allora è un ritrovamento contraddittorio, che non merita alcuna attenzione né, tantomeno, che si scriva una dissertazione su di esso basata. Come vedi, "sei tu a contraddirti".

RS: Ah, insomma "il linguaggio è definibile" a priori? E poi mi accusi di petizione di principio?!

SR: Ah, allora "il linguaggio è indefinibile" a posteriori? E come fai a dire una cosa simile, se è indefinibile? E poi mi accusi di contraddizione performativa?!

Mentre RS e SR continuano, imperterriti, a discutere, VL non riesce a trattenere un sorriso e si incammina.

Ora in lontananza si odono delle grida.

RS: Come al solito, vuoi avere l'ultima parola! Te la lascio allora!

SR: Non mi pare!

RS: Come no?

SR: Non vedi che continui a parlare?!

RS: Sì, ma per dir...

SR: Dire?

RS guarda SR con aria di scherno.

Passano alcuni secondi.

RS: Visto?

SR si morde la lingua.

Uno sconosciuto è il mio amico, uno che io non conosco.

Uno sconosciuto lontano lontano.

Per lui il mio cuore è colmo di nostalgia.

Perché egli non è presso di me.

Perché egli forse non esiste affatto?

Chi sei tu che colmi il mio cuore della tua assenza?

Che colmi tutta la terra della tua assenza?

Pär Fabian Lagerkvist, poeta, novellista e drammaturgo (1891 –1974)

OSSERVAZIONI FINALI.

SUL POSSIBILE RUOLO DELLE DISCIPLINE UMANISTICHE

Il ritrovamento maggiore della mia dissertazione è che, nelle operazioni di indagine autoreferenziale di un codice, sistema o *medium*, l'incongruenza tra il risultato finale e la *prospettiva da cui esso è enunciato* (l'uomo-linguaggio) è inevitabile, in ragione dell'invincibile indefinibilità semantica di quel che chiamiamo *verità*. Questa specie di intuizione fondativa è in realtà la dimensione del dire dell'uomo. Così essa è auto-evidente (intuibile dalla nostra mente) ma in-circoscrivibile (irriducibile ad un pensato che racchiuda ed esaurisca il pensiero di essa).

Ciononostante, la nostra mente, diversamente da un computer, realizza la liminalità del riscontro del proprio limite. È quell'anomala scoperta che consiste nel sapere di non (poter) comprendere se stessa: la mente capisce di non potere davvero fare di sé un proprio oggetto di conoscenza. Infatti questo oggetto, essendo anche il soggetto conoscente, dimostra la propria incomprendibilità a se stesso. Attraverso la mia dissertazione, ho inteso dare prova di come solo le arti riescano a farci davvero intuire tutto ciò, perché si tratta di un qualcosa di così sorgivo per il pensare umano che il pensiero razionale (inclusa la logica formale) non può che perderlo nel mentre in cui lo esprime.

Lo spunto che mi ha portato ad elaborare questa tesi è venuto da una mia convinzione di fondo: le arti e gli studi umanistici sono rispettivamente fonte e strumento di conoscenza, e possono aspirare a produrre un sapere complementare a quello scientifico. La crisi che affligge le discipline umanistiche oggi ha dato origine ad una saggia tendenza di crescente apertura verso le altre discipline, sia quelle delle scienze umane che delle scienze naturali. Mi pare però che spesso essa non consista tanto nella valorizzazione dei propri saperi e nella ricerca di un interscambio, ma si riduca

all'applicare allo studio delle opere estetiche concezioni o teorie provenienti da altri campi del sapere.

Questa pista mi sembra perdente per due ragioni. La prima è relativa agli studi umanistici stessi; il risultato di un simile approccio rischia di portare ad un impoverimento delle potenzialità significanti dell'opera d'arte, la quale viene ridotta a passivo terreno di applicazione della specifica teoria a cui il critico decide di ricorrere. L'altra ragione, relativa al rapporto con le scienze, è che questa mossa, di per sé, suona come una tacita ammissione di inferiorità rispetto al sapere prodotto dalle 'vere' scienze.

Servirebbe invece promuovere un vero interscambio: così gli studi umanistici – anche solo grazie ai risultati ottenuti applicando teorie prese in prestito da altri campi – potrebbero apportare una *conoscenza di ritorno* alle discipline scientifiche alle cui teorie si era attinto. Credo davvero che l'arte sia “una menzogna che ci avvicina alla verità, almeno la verità che ci è dato di intendere”, proprio in virtù del suo saper essere mimetica anche dei modi della conoscenza e del funzionamento della mente. Un'arte quindi come fruttifero campo di indagine, capace di arricchire il sapere delle scienze. In questo ipotetico scenario, l'interdisciplinarietà dovrebbe essere intesa e praticata secondo un'ottica transdisciplinare della conoscenza. Un'ottica per cui ogni disciplina, prendendo coscienza di non essere in grado di fondare se stessa e giustificare i propri modi epistemologici, sarebbe chiamata ad aprirsi al dialogo con le altre, abbandonando ogni pretesa egemonica.

BIBLIOGRAPHY

- AA.VV., *Grande Antologia Filosofica*. Milano: Marzorati, 1971.
- Abel, Lionel. Abel, Lionel. [1963] *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*. New York: Holmes y Meier Publishers, 2003.
- Agamben, Giorgio. *Idea della prosa*. Milano: Feltrinelli, 1985.
- _____. *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*. Torino: Einaudi, 1982.
- _____. *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*. Vicenza: Neri Pozza, 2005.
- Alessio, Antonio, Claudia Persi Haines, and Leonard Gregory Sbrocchi. *Atti del Congresso Internazionale L'Enigma Pirandello*. Ottawa: Biblioteca di Quaderni di Italianistica, 1988.
- Allegrì, Luigi. *La drammaturgia da Diderot a Beckett*. Bari: Laterza. 1993/2000.
- Alonge, Roberto. "Teoria e tecnica della messinscena nella trilogia del teatro nel teatro." Ed. Laurretta, 13-26.
- Artioli, Umberto. *Pirandello allegorico*. Bari: Laterza, 2001.
- _____. "Morire di teatro per l'increato." Ed. Bene Carmelo. *Opere, con l'autografia di un ritratto*. Milano: Bompiani, 2002: 1498-503.
- Artioli, Umberto, and Bene Carmelo. *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*. Ed. Attisani Antonio and Dotti Marco. Milano: Medusa, 2006.
- Bardini, Marco. "Dei 'fantastici doppi', ovvero la mimesi narrativa dello spostamento psichico." Lugnani and Scarano 173-299.
- _____. *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*. Pisa: Nistri-Lischi, 1999.
- _____. "Scheda sugli esordi editoriali di Elsa Morante." *Italianistica* 3 (1999): 461-67.
- Bartalotta, Gianfranco. *Carmelo Bene e Shakespeare*. Roma: Bulzoni Editore, 2000.
- Barbaras, Renaud. *The Being of the Phenomenon: Merleau-Ponty's Ontology*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004.
- Beall, J.C., and Michael Glanzberg. "Liar Paradox." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Ed. Edward N. Zalta. Spring 2013 Edition. Web. 29 Mar. 2013.
- Bèghin, Cyril. "A la limite des images." *Cahiers du Cinéma* 597 (January 2005): 84-86.
- Bene, Carmelo, and Deleuze Gilles. *Sovrapposizioni*. Milano: Feltrinelli, 1978.
- _____. "Carmelo Bene". *Fuoriorario cose (mai) viste*. Raitre, Roma. 2002. Televisione.
- _____. Sulla "scrittura di scena". *Mixer cultura*. Raitre, Roma. 1988. Televisione.
- _____. "Carmelo Bene". *Quattro momenti sul nulla*. Raitre, Roma. Maggio 2001. Televisione.
- Bergson, Henri. *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*. 1934. Trans. Mabelle L. Andison. Mineola: Dover Publications, 2012.
- Berto, Francesco. *Tutti pazzi per Gödel*. Roma-Bari: Laterza, 2008.
- Biasin, Gian-Paolo e Manuela Gieri. *Luigi Pirandello: Contemporary Perspectives*. Toronto, Buffalo & London: University of Toronto, 1999.
- Booth, Wayne. *Rhetoric of Fiction*. Chicago: U of Chicago P, 1982.
- Casetti, Francesco. "Vedersi vedere". *Mutazioni audiovisive. Sociosemiotica, attualità e tendenza nel linguaggio dei media*. Ed. Isabella Pezzini e Rutelli, Romana. Pisa: ETS, 2005, 29-36.
- Cerasi, Enrico. *Quasi niente, una pietra: per una nuova interpretazione della filosofia pirandelliana*. Padova: Il poligrafo, 1999.
- D'Agostini, Franca. *Analitici e continentali*. Milano: Cortina, 1997.
- Damasio, Antonio. *L'errore di Cartesio*. Milano: Adelphi, 1995.
- Deleuze Gilles. *Bergsonism*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. New York: Zone Books, 1988.
- _____. *Cinema 2. L'immagine-tempo*. Milano: Ubulibri, 1989.
- _____. *Difference and Repetition*. Trans. Patton Paul. New York: Columbia UP, 1994.

- Deleuze, Gilles, and Guattari Felix. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991.
- De Liguori, Girolamo *Il sentiero dei perplessi: scetticismo, nichilismo e critica della religione in Italia da Nietzsche a Pirandello*. Napoli Città del sole, 1995.
- De Marinis, Marco. *Il nuovo teatro 1947-1970*. Milano: Bompiani, 1987.
- Dell'Orca, Alessia. "Le illustrazioni di copertina dei romanzi di Elsa Morante." Zagra and Buttò 87-100.
- Derrida, Jacques. *Acts of Literature*. Ed. Derek Attridge. New York: Routledge, 1992.
- _____. *Of Grammatology*. Trans. Spivak Gayatri Chakravorty. Corrected edition. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1998.
- _____. *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*. Trans. Bass Alan. Chicago: U of Chicago Press, 1987.
- _____. *Dissemination*. 1970. Trans. Barbara Johnson. Chicago: U of Chicago P, 1981.
- _____. *Positions*. 1972. Trans. Alan Bass. Chicago: U of Chicago P, 1981.
- _____. "This Strange Institution Called Literature." *Acts of Literature*. Ed. Derek Attridge. New York: Routledge, 1992.
- _____. *Margins – Of Philosophy*, Alan Bass, trans. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- Eco, Umberto. *La struttura assente*. Milano: Bompiani, 1968.
- _____. *Trattato di semiotica generale*, Milano: Bompiani, 1975.
- Einstein, Albert. "General Consideration concerning the Method of Science", *Physics and Reality*, 1936.
- Esposito, Roberto. *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*. Torino: Einaudi, 2010.
- Fludernik, Monika. "In Time Narrative." Eds. David Herman, Manfred Jahn, and Marie-Laure Ryan. *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. New York: Routledge, 2005.
- Foucault, Michel. [1968]. *Questa non è una pipa*. Trans. Roberto Rossi. Milano: SE, 1988.
- Franzén, Torkel. *Gödel Theorem: An Incomplete Guide to Its Use and Abuse*. Wellesley, MA: A.K.Peters, 2005.
- Gambaro, Elisa. "Strategies of Affabulation in Elsa Morante's *Diario 1938*." Lucamante and Wood 21-44.
- Gaifman, Haim. "What Gödel's Incompleteness Result Does and Does Not Show." *The Journal of Philosophy*. 97:8 (August 2000).
- Gay, Peter. *Freud: A life for our time*. London: W. W. Norton & Co Inc., 1989.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. 1972. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell UP, 1980.
- Gioanola, Elio. *Psicanalisi e interpretazione letteraria: Leopardi, Pascoli, D'Annunzio, Saba, Montale, Penna, Quasimodo, Caproni, Sanguineti, Mussapi, Viviani, Morante, Primo Levi, Soldati, Biamonti*. Milan: Jaka Book, 2005.
- Giudice, Gaspare. *Luigi Pirandello*. Torino: Utet, 1963.
- Gödel, Kurt. *Collected Works III. Unpublished Essays and Lectures* (edited by S. Feferman). Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Grande, Maurizio. "Pirandello and the theatre-within-the-theatre: thresholds and frames in *Ciascuno a suo modo*". Trans. Lucia di Rosa. Ed. Gian-Paolo Biasin, Manuela Gieri 53-63.
- _____. *L'arte cancellata: saggio su "Amleto" di Carmelo Bene da Shakespeare a Laforgue*, Ormagrafica. Roma, 1975.
- Henry Michel. *The genealogy of Psychoanalysis* (1985). Stanford University Press, 1993.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Phenomenology of Spirit* (1807). Oxford: Oxford University Press, 1977.

- Hofstadter, Douglas. *Gödel, Escher, Bach: un'eterna ghirlanda brillante* (1979). Milano: Adelphi, 1990.
- Jaspers, Karl. *La filosofia dell'esistenza* (1931). Milano: Bompiani 1940.
- Jones, Alfred Ernest. *Sigmund Freud: Life and Work. Vol. 1: The Young Freud 1856-1900*. London: Hogarth Press, 1953.
- Jørgensen, Conni-Kay. *La visione esistenziale nei romanzi di Elsa Morante*. Rome: L'Erma, 1999.
- Kant, Immanuel. *Critica della ragione pura* (1781). Milano: Adelphi, 1995.
- Lauretta, Enzo. *Trilogia del teatro nel teatro: Pirandello e il linguaggio della scena*. Agrigento: Edizione Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 2002.
- Levinas, Emmanuel. *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*. Milano: Jaca Book, 1983.
- _____. *La teoria dell'intuizione nella fenomenologia di Husserl*. Milano: Jaca Book, 1983.
- Lucamante, Stefania. *Elsa Morante e l'eredità proustiana*. Fiesole: Cadmo, 1998.
- _____. and Sharon Wood, eds. *Under Arturo's Star: The Cultural Legacies of Elsa Morante*. West Lafayette: Purdue UP, 2006.
- Lucas, John Randolph. "Minds, Machines and Gödel". (1961). *Minds and Machines*. Ed. Alan Ross Anderson. Prentice-Hall, 1964.
- Lukács, György. *L'anima e le forme* (1911). Milano: SE, 1991.
- Lugnani, Lucio. "Logos kai Ananke." *Lugnani and Scarano* 9-93.
- _____. and Emanuela Scarano, eds. *Per Elisa: studi su "Menzogna e sortilegio"*. Pisa: Nistri-Lischi, 1990.
- Luperini, Romano. *Introduzione a Pirandello*. Roma-Bari: Laterza, 1992.
- Melchiorre, Virgilio, et al. *La differenza e l'origine*. Ed. Melchiorre Virgilio. Milano: Vita e Pensiero, 1987.
- Meletinsky, Eleazar Moiseevich. "La crisi dello strutturalismo", *Europa orientalis* 13 (1994).
- Merleau-Ponty, Maurice. *Il visibile e l'invisibile* (1964). Milano: Bompiani, 2003.
- Morante, Elsa. *House of Liars*. Trans. Adrienne Foulke. Ed. Andrew Chiappe. New York: Harcourt, Brace & Company, 1951.
- _____. "I personaggi." *Morante, Opere* 2 1467-69.
- _____. *Menzogna e sortilegio*. 1943-1948. MS. V.E. 1619. Biblioteca nazionale centrale di Roma, Rome.
- _____. *Menzogna e sortilegio. Opere* 1. 1-943.
- _____. "Mille città in una." *Prospettive* 4-5 (Feb. 1938): 14-15. In Bardini, "Scheda sugli esordi editoriali di Elsa Morante".
- _____. *Opere*. Cesare Garboli and Carlo Cecchi, eds. 2 vols. Milan: Meridiani Mondadori, 1988 and 1990.
- _____. "Sul romanzo." *Morante, Opere* 2 1495-520.
- _____. "Una duplicità senza soluzione." *L'Europa letteraria* 27 (1964): 126.
- _____. Untitled drawing. In *Menzogna e sortilegio* MS.
- Moro, Andrea. *Breve storia del verbo essere. Viaggio al centro della frase*. Milano: Adelphi, 2010.
- _____. *Parlo quindi sono. Diciassette istantanee sul linguaggio*. Milano: Adelphi, 2012.
- Odifreddi, Piergiorgio. *C'era una volta un paradosso - Storie di illusioni e verità rovesciate*. Torino: Grandi Tascabili Einaudi, 2003.
- Pirandello, Luigi. *Colloqui coi Personaggi E Altre Novelle*. Milano: Garzanti, 1994.
- _____. *L'Umorismo*. Milano: Mondadori, 1986.
- Penrose, Roger. *Shadows of the Mind*. New York: Oxford University Press, 1994.
- Perniola, Mario. *Il metaromanzo*. Milano: Silva Editore, 1966.
- Picasso, Pablo. *Picasso speaks*, *The Arts*, New York, May 1923, 315-26; reprinted in Barr, Alfred. *Picasso: Fifty Years of His Art*. Arno Press for *The Museum of Modern Art*, New York, 1980.

- Pizzo, Alessandro. "Recensione di Andrea Moro, *Parlo dunque sono. Diciassette istantanee sul linguaggio*". APhEx.it. *Portale italiano di filosofia analitica*, Gennaio 2013.
- Pupino, Angelo. *Strutture e stile della narrativa di Elsa Morante*. Ravenna: Longo, 1968.
- Putnam, Hilary. "Les Voies de la raison. Entretien avec par Christian Bouchindhomme". *Définitions. Pourquoi ne peut on pas « naturaliser » la raison*. Combas, France: Éditions de l'Éclat. 1992.
- Radicchi, Anna. "Vac e vivaksa: creatività e comunicazione." Ed. Conio Caterina. *La parola creatrice in India e nel Medio Oriente*. Pisa: Giardini Editori, 1994.
- Ravanello, Donatella. *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*. Padova: Marsilio, 1980.
- Rorty, Richard McKay. *La filosofia dopo la filosofia: Contingenza, ironia e solidarietà* (1989). Bari-Roma: Laterza, 1989.
- Rosa, Giovanna. *Cattedrali di carta*. Milan: Il Saggiatore, 1995.
- Rossner Michael. "Nietzsche e Pirandello: paralleli e differenze". Alessio, Antonio, Claudia Persi Haines, and Leonard Gregory Sbrocchi, 228-42.
- Saba, Cosetta G. *Carmelo Bene*. Milano: Il Castoro Cinema, 1999.
- Saint John of the Cross. "Ascent of Mount Carmel." Trans. Peers Edgar Allison. Vol. 3. of *The Complete Works of Saint John of the Cross*. 3rd ed. Westminster, Maryland: Newman Press, 1953.
- Scarano, Emanuella. "La 'fatua veste' del vero." Lugnani and Scarano 95-171.
- Schopenhauer, Arthur. *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1819). Ed. Ada Vigliani. Milano: Mondadori, 1989.
- Severino, Emanuele. *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi*. Milano: Rizzoli, 1990.
- Sgarbi, Elisabetta, F. Vittorini, D. Zonta. "Speciale Carmelo Bene". *Duellanti*, n. 67, gennaio-febbraio 2011.
- Siddell, Felix. *Death or Deception. Sense of Place in Buzzati and Morante*. Leicester: Troubador, 2006.
- Simmel, Georg. *L'intuizione della vita. Quattro capitoli metafisici* (1918). Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1997.
- Sini, Carlo. *La fenomenologia e il destino dell'Europa e dell'Occidente*. Arcoiris.tv. Anteselva, Bolzano. Web. 7 July 2002.
- Splendorini, Iliara. *Menzogna e sortilegio: Una scrittura delle origini*. Florence: Le Lettere, 2012.
- Thomas-Fogiel, Isabelle. *The Death of Philosophy. Reference and Self-Reference in Contemporary Thought*. New York: Columbia University Press, 2011.
- Tomatis, Francesco. "Dio si nasconde nelle parole? Non del tutto", *Avvenire*, 28 luglio 2010.
- Tuck, Lily. *Woman of Rome: A Life of Elsa Morante*. New York: Harper Collins, 2008.
- Vicentini, Claudio. "L'eredità dei Sei personaggi e le prime produzioni di Questa sera si recita a soggetto". Ed. Lauletta, 69-83.
- Wood, Sharon. "Models of Narrative in *Menzogna e sortilegio*." Lucamante and Wood 94-111.
- Zagra, Giuliana and Simonetta Buttò eds. *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*. Rome: Colombo, 2006.

ACKNOWLEDGEMENT OF PREVIOUS PUBLICATIONS

Parts of *Capitolo II* will appear in, Chillemi, Francesco. “In the Realm of the Lie: The Implosion of Thought and the Monsters of Reason in *Menzogna e sortilegio*.” Essay in book: *Elsa Morante’s Politics of Writing: Rethinking Subjectivity, History, and the Power of Art*. Ed. Stefania Lucamante. Fairleigh Dickinson UP. Forthcoming 2014.

Parts of *Capitolo III* appeared in, Chillemi, Francesco. “Carmelo Bene and the Overcoming of Logocentrism: Epiphany of the Primordial Voice in the Eclipse of Meaning.” Essay in book: *Annali d’Italianistica vol.29*. Ed. Alessandro Carrera. Special Issue dedicated to Italian Critical Theory. 2011, 253-67.