



DONATO CANNONE

«UN PIEN TEATRO DI MERAVIGLIE»: DISTRUZIONE E PERDITA DELL'ESPERIENZA IN UNA METAFORA BAROCCA

E. Tesauro in his masterpiece Il Cannocchiale Aristotelico used the metaphor of theatre to describe rhetoric effects of metaphors. Moreover metaphor effects, in Tesauro, are mostly described in psychological and cognitive terms.

W. Eggington (How the world became a stage, 2003) names theatricality the relationship between individual and space that appears since upon Sixteenth century in Western Europe theatre. This form of relationship takes the place of presence. Thus Eggington calls the form of theatre performance spread in the period before Sixteenth century.

This paper takes into account Eggington hypothesis and discusses his validity. Moreover in order to understand the implications of the rhetoric of metaphor exposed in Tesauro's masterpiece, the research compares metaphoric effects with the dynamic of theatricality.

Come è ampiamente risaputo, l'*elocutio*, in quanto parte della disciplina retorica, subisce, a partire dal XVII secolo, un processo contraddittorio che ha comportato un contemporaneo ingigantimento e restringimento¹ della materia.

Le movenze del linguaggio, la sua cosmesi, diventano l'oggetto di una furia classificatoria installatasi nello scisma moderno tra arti del ragionamento e arti della parola, uno scisma che condanna queste ultime dapprima alla frantumazione, poi alla dispersione, ed infine alla marginalità, come frammenti raggelati di un sapere normativo che l'evoluzione delle arti condannerà ai manuali di scuola, e che in piena atmosfera strutturalista, nel secondo novecento, sarà rettificata dal lavoro di semplificazione che autori come Jakobson² o Eco³ o il Gruppo di Liegi⁴ svolgeranno

¹ Si allude qui non solo all'ormai frustra espressione di Genette (G. GENETTE, *La retorica ristretta*, in Id. *figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1976¹, ed. or. 1972) dedicata polemicamente alle sistemazioni della disciplina pubblicate agli inizi degli anni Settanta del novecento, ma anche a quel processo per cui, all'incirca due secoli prima «l'attenzione si concentrò sull'*elocutio*, sulla 'forma dell'espressione' [...] sulle figure» in una fase in cui «I grandi reori [...] inseguono il miraggio di imbrigliare la varietà fenomenica del discorso, classificandone gli aspetti più svariati e minuziosamente sottili con puntigliose distinzioni e suddivisioni. La finezza delle analisi [...] non rimedia all'assenza di basi teoriche attendibili» (Cfr. B. GARAVELLI MORTARA, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano, 1988¹, p. 47).

² R. JAKOBSON, *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia*, in *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 1966.



con l'obiettivo di ricondurre la tradizione retorica alle formule della linguistica generale o della logica⁵.

Almeno è questa la storia più conosciuta: i cui diritti d'autore sono condivisi da studiosi che nulla hanno in comune, se non la continuità di una tale narrazione⁶. Ma senza volerla confermare o abrogare, tenteremo in questa sede di aprirci un varco al suo interno, scegliendo un'opera cardine dell'autorità dell'*elocutio* come selva e farragine del *kosméin*, opera che sembra contenere in sé la contraddizione di cui si è detto, dispersione e restringimento: stiamo parlando del *Cannocchiale Aristotelico*. Il trattato dell'ex-gesuita e letterato Emanuele Tesauro che, pubblicato per la prima volta nel 1654, verrà riedito più volte fino ai primi del XVIII secolo, è dedicato programmaticamente alla sfera dell'«elocuzione» con l'obiettivo di tracciare uno schema unitario dell'espressione figurata al cui centro si installa il dispositivo della metafora: «eccoti già posta in chiaro la vera, e non vulgar Diffinizione della *Metafora*: cioè PAROLA PELLEGRINA VELOCEMENTE SIGNIFICANTE UN OBIETTO PER MEZZO di UN ALTRO.» (*Il Cannocchiale Aristotelico*⁷, p. 302).

Il lettore esperto che ha assimilato il rinnovamento degli studi sulla metafora verificatosi nel secolo passato a partire dagli interventi di Max Black⁸ e che ha in qualche modo allontanato dalla propria considerazione critica il vecchio triangolo di Ogden e Richards⁹, non potrà che avvertire una certa insofferenza nel leggere di questa apparentemente semplice definizione. Ma nel seno brulicante del trattato a cui appartiene, essa rappresenta l'esito tormentato di un faticoso ragionamento nel quale

³ U. ECO, *Metafora e semiosi*, in *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cap. III, Einaudi, Torino, 1984.

⁴ Gruppo , *Retorica generale, le figure della comunicazione*, Bompiani, Milano, 1976 (ed. or. 1970).

⁵ Una lettura critica di tali ultimi tentativi di riduzione, lettura che sfocia in una originale proposta di schematizzazione la si trova in G. BOTTIROLI, *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993.

⁶ Cfr. R. BARTHES, *La retorica antica*, Bompiani, Milano, 1972¹ (ed. or. 1970); B. VICKERS, *Storia della retorica*, Bologna, 1994 (ed. or. 1989); V. FLORESCU, *La retorica nel suo sviluppo storico*, Il Mulino, Bologna, Il Mulino, 1971 (ed. or. 1960).

⁷ Le citazioni dell'opera in questa sede si basano sull'edizione Zavatta del 1670, ripubblicata nel 2000 in edizione anastatica per Editrice Artistica Piemontese. Di seguito indichiamo il titolo intero con cui compariva nel 1670 il trattato: <<Il cannocchiale aristotelico o sia idea dell'arguta et ingegnosa elocuzione, che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria e simbolica esaminata co' principij del divino aristotele>>. Le citazioni dal trattato verranno siglate con C. A. seguito dal numero di pagina. Nelle citazioni sarà necessario trascrivere la forma grafica del testo originale in caratteri moderni, le operazioni di trascrizione saranno le seguenti: distinzione di u da v, indistinte nel testo originale; trascrizione con e (ed d'avanti a vocale) delle forme et e &; -zi- d'avanti a vocale per gli originali -ti- e -tti-; si ignorano gli accenti e i segni di interpunzione che non corrispondono all'uso moderno.

⁸ Cfr. M. BLACK, *Modelli, Archetipi, Metafore*, Ed. Pratiche, Parma, 1983 (ed. or. 1962-1977).

⁹ Cfr. K. OGDEN, I. A. RICHARDS, *Il significato del significato*, Il Saggiatore, Milano, 1966 (ed. or. 1923).



l'autore ha intessuto una psicologia degli effetti della simbolizzazione figurata, un'antropologia dell'esperienza umana ed una epistemologia del ragionamento dialettico nel solco di un'interpretazione eclettica della tradizione aristotelica, in grado di dare un senso speciale alla dimensione dell'*elocutio* per quanto pertiene alle prerogative che hanno la parola ed il gesto, l'immagine o la lettera di portare all'essere, di fare essere un'esperienza nuova, che Tesauro connota con la categoria della meraviglia: «ad ogni parto arguto è necessaria la *Novità* senza cui la meraviglia dilegua e con la meraviglia la grazia e l'applauso.» (C. A., p. 116).

La parola «pellegrina», estranea al contesto, che sostituisce il riferimento proprio, e la dell'invenzione arguta, che attraverso la parola metaforica si manifesta, sono spie di una retorica che risale, con la lucida capacità di cogliere gli elementi problematici essenziali, ad Aristotele, al primo e fondamentale promotore di una riflessione sulla metafora. La «Novità» tesauriana si relaziona innanzitutto alla tradizione dell'effetto aristotelico dello *xenikon*¹⁰: un accostamento improprio tra espressioni o contesti che è passibile di indurre nell'ascoltatore la ricerca di un termine comune.¹¹ In Tesauro però l'effetto dell'espressione metaforica è ricondotto ad una dimensione psicologica, interna, che viene trasformata a partire da una situazione relazionale: «[...] Et di qui nasce la *Maraviglia*, mentre che l'animo dell'uditore, dalla novità sopraffatto, considera l'acutezza dell'ingegno rappresentante e la inaspettata imagine dell'obietto rappresentato.» (ivi, p. 266).

La «*Maraviglia*» è un effetto che riguarda il destinatario, ma il piano della sua intimità coinvolto non è affatto quello cognitivo, non è la scoperta di un predicato generico comune ai poli eterogenei dell'enunciato metaforico, ma la contemplazione ammirata della destrezza altrui e l'esperienza straniante in quanto tale della giustapposizione dei predicati non pertinenti. La relazione intersoggettiva è in grado però di convocare una dimensione spaziale dell'esperienza della ricezione metaforica e questa dimensione spaziale è descritta attraverso un'immagine concreta, abbastanza

¹⁰ Cfr. *Retorica*, III, 2, 1404 b 4-12, 31-36; *Poetica*, 22, 1458 a 2-3. La terminologia aristotelica distingue un grado neutro del discorso determinato attraverso tre differenti accezioni: '*kýrion*', è un nome usato in senso proprio; '*oikeíon*', indica i nomi di uso comune; '*idiotikón*', livello normale della parola considerato secondo una sorta di frequenza statistica. Si contrappone all'accezione comune di una parola ciò che produce un effetto di "straniamento": '*xenikón*', ricalcato nell'italiano Rinascimentale dal "peregrino". Cfr. G. MANETTI, *Aristotele e la metafora. Conoscenza, similarità, azione, enunciazione*, in A. M. LORUSSO (a cura di), *Metafora e conoscenza*, Milano, Bompiani, 2005, pp. 27-67.

¹¹ «Attraverso le metafore, dunque, impariamo qualcosa. A garantire tale potere a questo tipo di espressione verbale è il particolare processo cognitivo che presiede sia alla produzione che alla comprensione delle metafore: la capacità di "vedere il simile"» Cfr. F. PIAZZA, *La retorica di Aristotele. Introduzione alla lettura*, Carocci, Roma, 2008, p. 150.



riconoscibile. Infatti il ragionamento precedente continua nella seguente maniera: «[...] Che s'ella [la metafora] è tanto ammirabile, altrettanto *Gioviale* e dilettevole convien che sia, perocché dalla meraviglia nasce il diletto, come da' repentini cambiamenti delle scene, e da' mai più veduti spettacoli tu sperimenti»¹².

Il paragone tra l'effetto euforico prodotto dall'enunciazione metaforica e lo spettacolo delle scene intercambiabili, introdotte dagli ingegneri italiani nelle corti europee a partire dal XVI sec.¹³, è una formula in grado di modulare in una qualche maniera la natura e le qualità dell'esperienza della parola metaforica che Tesauo intende descrivere¹⁴. È possibile domandarsi infatti se la teorizzazione sulla retorica, così indirizzata, diventa passibile di introiettare in una qualche misura i termini e le implicazioni di una pratica sociale specifica, il teatro di corte, e di anettere all'operazione enunciativa della metafora i tratti fenomenici di quella diversa esperibilità dello spazio o della differente dislocazione spaziale dell'esperienza intersoggettiva che pratiche come quella del teatro di scena nelle sue numerose varianti comportano. Questo è quanto, per l'appunto, si intende sostenere nelle pagine seguenti, a partire dal brano del *Cannocchiale Aristotelico*, per la verità molto divulgato, al quale abbiamo deciso di riferirci. Brano che dovremo citare per intero:

[...] Che se il diletto recatoci dalle Retoriche Figure procede (come ci'nsegna il nostro Autore) da quella capacità delle menti humane, d'imparar cose nuove senza fatica, e molte cose in piccol volume, certamente più dilettevole di tutte l'altre Ingegnose Figure sarà la Metafora, che portando a volo la nostra mente da un genere all'altro, ci fa travedere in una sola parola più di un obietto. [...] (C. A., p. 267)

¹² Ivi, p.267.

¹³ «[L]'innovation de la Renaissance italienne fut, après avoir crée une scène capable de représenter par la perspective et le trompe-l'œil un lieu unique, s'arriver à concevoir cette scène comme un espace abstrait permettant, à l'aide d'un matériel entièrement mobile, de représenter successivement n'importe quel lieu, bref de substituer la succession temporelle à la juxtaposition (voire à la dispersion) spatiale » Cfr. J. JACQUOT, *Les types du lieu théâtral et leurs transformations de la fin du Moyen Âge au milieu du XVIIe siècle*, p. 501, in J. JACQUOT (ed.) *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris, Éditions du centre National de la Recherche Scientifique, 1964 (cit. in W. EGGINGTON, *How the world became a stage*, Albany, State University of New York Press, 2003, p. 88).

¹⁴ Il più recente intervento critico che ricostruisce il quadro storico della scenotecnica di corte da cui la retorica del Tesauo trae ispirazione è M. MAGGI, *Postilla al «Vocabulario italiano». Ancora sul «teatro di meraviglie»*, in «Testo», 58, 2010, pp. 77-91. Il saggio si concentra sulla contiguità del linguaggio del Tesauo con le formule utilizzate nelle descrizioni delle scene pubblicate in seguito all'allestimento di spettacoli o feste da parte di scenografi e registi la cui presenza è attestata anche presso la corte sabauda. Si tratta di un'utile attestazione del quadro di esperienze storiche da cui Tesauo trae il materiale lessicale e semantico per le proprie teorizzazioni.



Si può qui solo accennare all'interpretazione deviante della fonte aristotelica, in questo caso riguardante il verbo *manthànein*¹⁵ che, in Aristotele, denota la scoperta di qualcosa che esiste poiché è il genere che alligna nei modi dicibili dell'essere comune ai due termini, mentre al contrario «Imparar cose nuove senza fatica» è un'attività conoscitiva che avviene ai margini del tempo umano adulto laddove la facilità dell'imparare e la sua velocità rinviano alla tradizionale attività della conversazione di corte, alla curiosità di sapere come rituale aristocratico dell'intrattenimento mondano¹⁶. Più interessante però è cogliere le determinazioni di una possibile nozione di spazialità implicite nelle espressioni «molte cose in piccol volume» e «travedere in una sola parola più di un obietto»: in entrambi i casi si può ipotizzare una forma di distribuzione delle immagini resa possibile in virtù dell'effetto deformante dei dispositivi della visione che applicavano le innovazioni della fisica ottica contemporanea¹⁷. Ma in questo caso è possibile anche notare che in tali espressioni si oppongono una unità, che risiede in un fuori, ed una molteplicità, che occupa uno spazio «dentro» («molte cose *in* picciol volume», «*in* una parola più di un obietto») presupponendo un rapporto tra contenente e contenuto nel quale il primo deve essere attraversato o riempito senza tener conto di alcun limite misurabile della sua capacità. La parola metaforica implica una spazialità inestesa ma transitiva su cui potranno farsi presenti, rappresentarsi degli oggetti con una figura ma senza l'ingombro concreto proprio dei corpi estesi. Si noti che lo stesso spazio vuoto rende non possibile ma pensabile il portare «a volo la nostra mente da un genere all'altro», in tal caso è la nozione di distanza a non presupporre alcuna estensione concreta e misurabile. Questa spazialità che ha del paradosso viene esemplificata riferendosi ad una espressione metaforica determinata:

Percioche se tu di *Prata AMOENA SUNT*, altro non mi rappresenti che il verdeggiar de'Prati. Ma se tu dirai: *Prata RIDENT*, tu mi farai (come dissi) veder la terra essere

¹⁵ ARISTOTELE, *Retorica*, III, 10, 1410 b.

¹⁶ Cfr. E. RAIMONDI, A. BATTISTINI, *Le figure della retorica*, Einaudi, Torino, 1990.

¹⁷ Cfr. E. B. GILMAN, *Tesaurus on visual and Verbal Wit*, in *The Curious Perspective. Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century*, New Haven-London, Yale University Press, 1978, pp. 85-98; E. DONATO, *Tesaurus's poetics through the looking glass*, in *Modern language notes*, LXXVIII, 1963, pp. 15-30; M. BLANCO, *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracian et le Conceptisme en Europe*, cap. IX, *Emanuele Tesaurus: l'univers de la point*, Genève, Slatkine, 1992, p. 343-399; A. M. LORUSSO, *Tra cannocchiali, riflessi e specchi: la lezione aristotelica nel Cannocchiale del Tesaurus*, in Ead., a cura di, *Metafora e conoscenza*, Bompiani, Milano, 2005, pp. 213-234; M. BISI, *Visione e invenzione. La conoscenza attraverso la metafora nel Cannocchiale aristotelico*, «Studi secenteschi», 47, 2006, pp. 57-87; A. BENASSI, «La eloquenza in iscorcio». *Retorica visiva in Tesaurus*, «Testo», 58, 2010, pp. 9-20.



un *Huomo animato*, il prato esser la *faccia*, l'amenità il *riso lieto*. Talche in una paroletta transpaiono tutte queste Nozioni di Generi differenti: *Terra, Prato, Amenità, Huomo, Anima, Riso, Letizia*. E reciprocamente, con veloce tragitto osservo nella *faccia humana tutte* le Nozioni de' *prati* e tutte le propotioni che passano tra queste e quelle, da me altra volta non osservate. Et questo è quel veloce e facile insegnamento da cui ci nasce il diletto, parendo alla mente di chi ode vedere in un Vocabulo solo un pien teatro di meraviglie.¹⁸

Dunque la medesima configurazione dello spazio appare in questa esemplificazione: «*in una paroletta ... tutte queste Nozioni*», «*in un Vocabulo solo un pien teatro*». È una delle pagine più divulgate del trattato in questione, dove un dire è il responsabile perlocutorio di un vedere. Ma, entro quale configurazione della spazialità si inserisce questo vedere? Come è possibile vedere a partire da un atto di parola? È anche 'vedere' un'espressione metaforica? Innanzitutto, bisognerebbe porre attenzione al rapporto tra situazioni dell'enunciazione che racchiude l'esperienza nominata: c'è una prima soglia, che è quella della voce autoriale al cospetto della quale si affaccia l'enunciazione metaforica, e c'è un secondo livello di enunciazione che produce l'enunciato che diventa direttamente responsabile dell'effetto metaforico indicato («se tu dirai: *Prata RIDENT*, tu mi farai [...]»). Tale effetto si situa ancora in uno spazio che si apre da qualche parte, dentro qualche parte, nello spazio di un

¹⁸ (*Ibidem*). La configurazione dello spazio della parola, che in questa sede si cerca di descrivere, e la rappresentazione delle relazioni enunciative poste in essere nel brano appena citato, si ritrovano in un altro brano del trattato nel quale Tesauro enumera e descrive alcune proprietà cardine della metafora, ovvero brevità, novità e chiarezza: «[...] *Le parole che fuori dell'usato modo, velocemente più cose ci rappresentano, l'una dentro l'altra, necessariamente più ingegnose sono, e dilettevoli ad udire*. Et illuminando la dottrina con l'esempio: 'vecchiezza' è [...] *non è parola Urbana, né ingegnosa, ma propria e superficiale, peroche non ci presenta senon solo il proprio obietto, già conosciuto da noi. Ma se tu la chiami "stoppia", urbanamente e ingegnosamente harai parlato, percioche facestimi in un baleno apparir molti obietti in un sol motto, cioè la Vecchiezza caduta, e la stoppia sfiorita e secca* e quella veder mi facesti dentro questa, per meraviglioso e nuovo commento del tuo sagacissimo ingegno. [...] Ma la Metafora tutti a stretta li rinzeppa in un Vocabulo, e quasi in miracoloso modo gli ti fa travedere l'un dentro l'altro. Onde maggiore è il tuo diletto, nella maniera che più curiosa e piacevol cosa è mirar molti obietti per un istraforo di prospettiva, che se gli originali medesimi ti venisser passando dinanzi agli occhi [...]» (*C. A.*, p. 301). La prima e più autorevole indagine sui valori messi in campo da questa sezione della teorizzazione tesauriana è rappresentata dai saggi raccolti da E. RAIMONDI in *Letteratura Barocca. Studi sul seicento italiano*, Olschki, Firenze, 1981². Nella fattispecie nel saggio *Ingegno e metafora nella poetica del Tesauro* (pp. 1-32) Raimondi commenta il brano che ruota attorno all'espressione «un pien teatro di meraviglie» nella seguente maniera: «Anche in questo caso non bisogna fermarsi alla patina barocca dell'ultima proposta: l'immagine scenica, cui del resto il Tesauro ricorre altre volte, non sottolinea tanto una visione illusionistica della realtà, sebbene in qualche modo la comporti, si piuttosto l'idea di una sintesi, di un'associazione organica interpretata immaginosamente. [...]» (pp. 10-11). Il presente discorso si sforza di utilizzare alcuni strumenti concettuali per interpretare con maggior analiticità la posizione del Tesauro.



«Vocabulo» dove compare l'esplicitazione della metafora che qui ci interessa: «un pien teatro di meraviglie».

Una metafora per descrivere la metafora può determinare i modi in cui la metafora stessa viene intesa? Ciò è quanto è possibile chiedersi usando il linguaggio di Lakoff e Johnson¹⁹: il concetto di 'teatro', qualsiasi cosa Tesauro intenda con esso, può funzionare come un modo «di organizzare l'esperienza in un tutto strutturato»²⁰?

Con quali mezzi sarebbe possibile descrivere una *Gestalt* concettuale che renda descrivibile il funzionamento della metafora come spazio dentro il quale si apre un altro spazio così come accade in un tale «pien teatro di meraviglie»?

L'immagine del teatro accompagna, si può dire, l'intera modernità, risultando uno dei predicati costanti che rappresentano la collocazione dell'individuo in uno spazio, il grado di realtà che è possibile attribuire ad un ambiente entro il quale l'individuo si colloca, o il grado di irrelatezza rispetto al sistema di apparenze con cui un consesso umano interagisce. Ma è possibile anche intendere l'immagine teatrale come uno schema che struttura l'esperienza dell'individuo nello spazio, esperienza che, con i tratti costanti di tale schema, è sorta nell'ambito di contesti contingenti e si è estesa a tal punto da organizzare la fenomenologia dell'esperienza di sé nello spazio, specifica di un'intera cultura. È quanto per l'appunto sostiene, a proposito dell'epoca moderna in Europa, *How the world became a stage* di W. Eggington²¹ attraverso una descrizione delle forme, delle tecniche e dei procedimenti della rappresentazione scenica condotta a partire dal XIV secolo sino al XVII in un ambito geografico che focalizza soprattutto la Spagna e la Francia, senza trascurare tuttavia l'importante ruolo che ebbero gli ingegneri di scena italiani e la discussione sulle convenzioni aristoteliche della tragedia, che si svilupparono in Italia per tutto il XVI sec.. L'autore adopera la categoria di *theatricality* per descrivere l'esperienza dello spazio che, diversamente da quanto accadeva in passato, si sviluppa, ad esempio, nei *Corrals* madrileni²² o sulle scene parigine dominate dalle *bienséances* stabilite dai trattati dello Chapelain²³. Un'esperienza della spazialità che diventa una norma

¹⁹ G. LAKOFF e M. JOHNSON, *Metafora e vita quotidiana*, Milano, Bompiani, 1998 (ed. or. 1980).

²⁰ G. LAKOFF, M. JOHNSON, *Metafora e vita quotidiana*, cit., p.105.

²¹ Cfr. anche Id., *Performance and Presence, Analysis of a Modern Aporia*, in «Journal of Literary Theory», 1, 2007, pp. 3-18.

²² W. EGGINGTON, *How the world became a stage*, cit., p. 104.

²³ Ivi, p. 93.



laddove si cristallizza nei testi teatrali di Lope De Vega²⁴ o nelle pagine teoriche del *Paradosso dell'attore* di Diderot²⁵.

Theatricality è una nozione che si addice a pratiche e convenzioni storicamente determinate ma che trova la propria ragion d'essere nel fatto che tali pratiche sono in grado di generare un modo d'essere della spazialità²⁶ che determina la fenomenologia dell'azione interumana. Lo spazio della scena è separato da uno schermo che distingue un mondo di rappresentazioni, quello dell'uditorio, da un ulteriore mondo di rappresentazioni le cui regole e le cui convenzioni derivano da una proiezione (verosimile o deformata) del primo. Lo spazio oltre lo schermo, quello occupato dall'attore-personaggio, è uno spazio attraversabile e transitivo che può dar luogo ad una serie insaturabile di movimenti e localizzazioni senza mai giungere ad identificarsi con un luogo fisico proprio e singolare. Il soggetto, la persona, individuo responsabile di sé, o qualsiasi altra etichetta è possibile usare per nominare colui il quale si assume la responsabilità di un'azione, nel regime della *theatricality* è irrimediabilmente scisso tra l'essere attore e l'essere personaggio²⁷. Lo spazio della scena è inoltre illimitatamente estendibile in un ulteriore spazio che diventa scena del precedente, che trasforma i personaggi della prima scena in pubblico per una scena ulteriore che a sua volta può aprirsi all'infinito in una serie illimitata di scene le une nelle altre²⁸. Tale illimitata possibilità di apertura è sigillata però dalla parete di fondo della scena teatrale, parete che Eggington, con termine suggestivo, chiama «the crypt», la cripta, il muro che chiude il reale e che fissa il limite dell'illimitata fuga in profondità dei mondi della scena. Il sigillo della cripta è anche l'orizzonte

²⁴ Ivi, pp. 113-121.

²⁵ Ivi, pp. 69-74.

²⁶ La riflessione heideggeriana sulla spazialità del *Dasein* riformulata in senso storicistico è uno dei capisaldi su cui si fonda la teorizzazione di Eggington: «Heiddegger's revolution is to argue that space is an impoverished and derivative manifestation of a broader and more fundamental spatiality [...] *Dasein's* experience of the world is always *mediated*, that is encountered through the intervention of some medium. As Heidegger makes clear with his example of the radio [...]. *Theatricality* is the historically-specific description [...] of the historically-specific form of mediation that structures the spatiality of *Dasein's* experience in the modern world.» (ivi, p. 137).

²⁷ L'autore radicalizza il binomio attore-personaggio come condizione antropologica a partire da una lettura della *Spaltung* del soggetto propria della psicanalisi lacaniana: «the core of Lacan's theory is the dictum that the subject is split, and that this split is what constitutes the subject in the most radical sense. The subject is the site of the split between being and meaning, between seeing and being looked at, between the act of enunciation and the statement uttered, etc. the founding metaphor of this split is the difference between actor and character.» (ivi, p. 25).

²⁸ Tale possibilità rende, secondo l'autore, coestensiva la nozione di teatro (così come egli la descrive) con quella di meta-teatro: «there can be no theater that is not already a metatheater, in that in the instant a distinction is recognized between a real space and another, imaginary one that mirrors it, that very distinction becomes an element to be incorporated as another distinction in the imaginary space's work of mimesis» (ivi, p. 74).



invalicabile dello sguardo, la soglia insuperabile del desiderio per il presente teatralizzato in ciò che ad esso manca:

within the mode of being of theatricality the spectator becomes convinced that what he or she sees, that is, the characters he or she encounters, are, like his or her own “characters”, merely appearances, and that there exists beyond the screen of appearances an essence that is somehow more real, but that is currently concealed or absent. Spectatorial subjects, therefore, are not transfixed by what they see on the stage, but rather by what they fail to see but desire to see anyway, in other word they are transfixed by what is concealed. The function of [...] the crypt, in the economy of theatricality, is to respond to this desire for substance, for presence, for the real. [...] ²⁹

Lo sguardo del pubblico è lo sguardo dell'altro escluso da quanto accade sulla scena al di là dello schermo ma che rappresenta ciò per cui quanto accade ha un senso. La scena è il sostituto di una presenza originaria che si organizza attorno ad uno sguardo che desidera ciò che manca di vedere. Eggington prende in prestito la nozione sartriana di «essere-per-l'altro»³⁰ per descrivere una tale possibilità dello sguardo dell'altro (lo sguardo dello spettatore) di produrre senso. Eggington osserva come nella sua maggiore opera filosofica, *Essere e nulla*, Sartre teorizza la necessità di pensare all'esperienza dell'essere guardati, ovvero all'esperienza dell'avvertire uno

²⁹ Ivi, p. 111.

³⁰ Cfr. ivi, p. 24-25. Eggington coglie un'affinità fondamentale tra l'«essere-per-l'altro» sartriano e la pulsione scopica in Lacan: «It is important that sartré's analysis of the phenomén of being-for-others is predominantly scopic, having to do with the “gaze” of the Other (in general) as manifested in the eyes of others. Lacan, teaching his seminar during the same period that Sartre is working on *Being and Nothingness*, develops a schema of subjectivity in which a similar notion of the gaze plays a central role, and it is in his teaching that the most deliberate is made between the gaze and the object or cause of desire» (ivi, p. 24). Tuttavia Eggington sembra avvalersi delle nozioni lacaniane conferendogli una spiccata torsione storicizzante: «one of the great innovations of Lacan's work was to recognize the historical nature of the subjectivity he was describe [...] the subject of psychoanalysis is for Lacan a historically specific subject, the one described in the intellectual tradition by Descartes and manifested in cultural history by the development of new methods of visual representation» (Ivi, p. 31). Attraverso il riferimento a Lacan ed allo sguardo dell'altro assente come motore dell'identità soggettiva Eggington cerca di discostarsi dalle modalità pubbliche di formazione dell'identità, proposte nell'ambito degli studi sulla performatività. Nella fattispecie, riferendosi all'introduzione di A. PARKER, E. KOSOFSKY al volume *Performativity and Performance* (Routledge, New York/London, 1995) egli argomenta nella seguente maniera: «having participated in one more repetition of a particular ritual, they [gli autori] engage in a subtle but ever deeper reinscription of that practice into the domain of the normal, the rational, and the natural. While I accept fully the implications of this notion of reciprocal interactivity between performers and witnesses, what this notion fail to address is the extent to which the role of the gaze in the formation of the individual's avatar, bodily ego, or virtual self, functions irrespective of the actual presence of others at a performance. The gaze has become a central aspect of the psyche, and it continues to watch us even where we are completely alone» (ivi, pp. 19-20).



sguardo puntato su di noi, come la condizione per comprendere la presenza dell'altro in quanto soggetto³¹.

Avvertire lo sguardo altrui su di sé rende possibile la comprensione di sé come l'oggetto di cui qualcun altro ha esperienza, esperienza che è la necessaria mediazione tra l'assolutamente altro dell'essere per sé e l'essere assolutamente monadico del soggetto in sé. Ebbene, nell'esperienza della *theatricality* lo sguardo dell'altro è lo sguardo del pubblico per l'attore/personaggio, lo sguardo del pubblico è ciò che permette alle due dimensioni del soggetto (attore e personaggio) di interferire tra loro per produrre un resto di senso o per generarne il collasso nell'insensatezza.

Secondo Eggington tale esperienza nata sulla scena nei teatri moderni d'Europa può diventare il modello del modo attraverso cui si struttura la soggettività storica nell'ambito della modernità occidentale. Ma il modello della *theatricality* si contrappone a quello della *Presence* che sarebbe stato dominante nei secoli precedenti. *Presence* è inteso come il modo di interagire proprio delle cerimonie sacre: l'esempio più emblematico è l'avvenimento miracoloso (o ciò che durante il Medioevo si considerava come tale) della transustanziazione in occasione della celebrazione eucaristica. In tal caso i documenti storiografici vagliati dall'autore testimoniano di una partecipazione diretta e piena degli astanti all'avvenimento sacro, considerato come qualcosa che accadeva nello spazio medesimo della loro presenza.

Il fenomeno prendeva corpo, secondo la conclusione di Eggington, all'interno di uno spazio pieno entro il quale i corpi facevano letteralmente parte di quanto accadeva nel rito. Un residuo della pienezza propria della *Presence* medievale inoltre, sopravvive, secondo l'autore, nella parete di fondo dei teatri moderni come velo del desiderio di presenza che motiva l'attenzione dello spettatore. La problematica della formazione del soggetto moderno, infine, sarebbe secondo questa prospettiva, descrivibile nei termini dell'esperienza spaziale della *theatricality*, che non sarebbe altro che una formula della mediazione dell'essere che rende possibile una conoscenza attuale delle cose.

Come l'autore sottolinea, uno degli elementi concreti che segnò il passaggio dalla *presence* alla *theatricality* fu la sostituzione, in occasione delle rappresentazioni, degli scenari fissi esterni, corrispondenti a luoghi storici identificabili, con degli spazi chiusi, interni, dove gli scenari erano creati

³¹ Cfr. *ivi*. pp. 24-25.



appositamente ed erano intercambiabili e il cambiamento delle scene poteva avvenire anche più volte durante il medesimo spettacolo. Tecniche del genere furono dapprima introdotte in Italia durante il XV sec. :

Along with the perspective stage were developed technique for rapidly changing the scene design, allowing temporal succession to replace the previously dominant mode of representing different places, a mode in which all the places would be represented simultaneously on the stage [...] The abstract, interchangeable nature of this space is one of most essential elements of theatricality.³²

Ebbene, se lo spazio della scena teatrale moderna si configura come uno spazio astratto, illimitatamente transitabile e transitivo, avulso dall'ordine spazio-temporale a cui è ancorata la presenza del pubblico, illimitatamente perforabile purché la parete non sia sigillata dalla pietra del 'reale', allora, quando Tesauro paragona la novità della metafora ai «repentini cambiamenti delle scene» non è azzardato aggiungere al tempo «repentino», fulmineo della sorpresa che la traslazione metaforica comporta, anche l'esperienza di una analoga alterità dello spazio scenico vuoto, inesteso e illimitatamente transitabile. Il «pien teatro delle meraviglie» si apre davanti ad un soggetto che guarda e che determina il campo della parola come lo spettatore determina il campo dell'avvenimento scenico, il campo che racchiude lo spazio illimitatamente perforabile del «vocabolo».

³² Ivi, p. 88.



Cosicché l'espressione «l'una dentro l'altra»³³ riferita ai termini eterogenei dell'espressione metaforica, non allude ad un qualche fondamento antistante la parola che la metafora porrebbe in essere, ma sarebbe più propriamente descrivibile come lo spazio proprio della finzione immaginaria, spazio che Tesauro fa scaturire dalla descrizione di un dispositivo formale consistente nella traslazione metaforica. Dispositivo formale che non può evitare, proprio in virtù dei predicati metaforici di cui Tesauro si avvale nella sua descrizione, di essere affetto dalle implicazioni esperienziali che tale predicati metaforici comportano.

Il discorso di Eggington tuttavia si spinge sino ad ipotizzare una estensione totalizzante della nozione di *theatricality*. Dalla sfera della metafisica del soggetto egli arriva ad attribuire i termini della nozione persino alla struttura dell'individuo all'interno dei rapporti di potere nell'ambito delle istituzioni politiche moderne. Tale ipotesi, senz'altro suggestiva e non priva di riscontri testuali, tuttavia, si basa su di una idea di proliferazione della struttura individuata impostata secondo una causalità

³³ «Le parole che fuori dell'usato modo, velocemente più cose ci rappresentano, l'una dentro l'altra, necessariamente più ingegnose sono, e dilettevoli ad udire» (C. A., p. 301). M. BISI in *Visione e invenzione. La conoscenza attraverso la metafora nel Cannocchiale aristotelico, cit.*, interpreta nella seguente maniera l'espressione 'una dentro l'altra' utilizzata da Tesauro nel passo citato: «la metafora [...] lega ancora i medesimi concetti, ma non uno dietro l'altro in una rigorosa successione, bensì uno dentro l'altro come nella sequenza di immagini che si ottiene contrapponendo due specchi tra loro. Di qui la sua forza icastica e la sua capacità di promuovere l'intuizione e la scoperta fulminea» (ivi., p. 71). Nonostante si dimostri attendibile, l'interpretazione dell'autrice rimane pur sempre aliena da un tentativo di determinare concettualmente la logica che presiede alla trasposizione tesauriana di una dimensione spaziale per descrivere l'operazione metaforica. Così pure l'interpretazione del 'teatro di meraviglie' è ricondotta da un lato al «piacere della rappresentazione come ostentazione» e dall'altro al «piacere che accompagna la fruizione e che si lega alla conoscenza che ne segue» piacere che deriverebbe dalle potenzialità della metafora per cui: «il teatro diventa a propria volta metafora della metafora per la sua capacità di visualizzare in un'unica scena la stessa combinazione e stratificazione dinamica di oggetti che la metafora visualizza in una parola. In un rapporto speculare, se il teatro è metafora della metafora, la scrittura grazie alla metafora stessa, diventa teatro [...]» (ivi., p. 73). A nostro avviso l'assenza di una determinazione concettuale più analitica dell'esperienza teatrale nei termini della sua spazialità non può che condurre ad interpretazioni che sfiorano la soglia della tautologia: «il linguaggio non è più un'immagine mimetica della realtà, ma una scena in cui la realtà viene rappresentata e mostrata attraverso la finzione artistica» (ivi., pp. 73-74): il linguaggio non è mimesi della realtà ma è una rappresentazione della realtà. Senza contare l'uso scivoloso di nozioni come "immagine mimetica" («Lo studio delle immagini si scontra innanzitutto col problema dell'unità categoriale suggerita dall'unicità del termine generalmente utilizzato; col rischio dell'appiattimento su un'identità artificiale, su una sorta di ragion d'essere, di comoda ipostasi, inevitabile premessa di un discorso esclusivamente unidimensionale sull'immagine», cfr. J.-J. WUNENBURGER, *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino, 1999, ed. or. 1997, p. 7) e di finzione artistica («Tutte le letterature, compresa la greca, hanno sempre indicato se stesse come esistenti nel mondo della finzione; [...] L'effetto di auto-riflessione, come di specchio, mediante cui un'opera di immaginazione afferma, con la sua sola esistenza, la sua separazione dalla realtà empirica, la sua divergenza in quanto segno, da un significato che dipende per la sua esistenza dall'attività costitutiva di questo segno, caratterizza l'opera di letteratura nella sua essenza.» cfr. P. DE MAN, *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, Liguori, Napoli, 1975, ed. or. 1971, p. 7).



concepita (nonostante le dichiarazioni esplicitamente contrarie) deterministicamente ed attraverso uno sviluppo necessario e progressivo. Le forme della vita associata sarebbero descrivibili in termini di *theatricality* in quanto gli individui che ne partecipano «have become the individuals who are defined as such by doing this, through the accumulative imposition on social life of the new fundamental medium-the theatre»³⁴. L'idea della trasformazione storica attraverso una «accumulative imposition» non può essere condivisa a piè pari ed in ogni caso non sarebbe questa la sede per discuterne. Ci limitiamo in questo caso a cogliere le potenzialità che una considerazione fenomenologica dello spazio all'interno dell'esperienza del teatro moderno ci offre per poter dipanare alcune espressioni “dure” del testo tesauriano.

Espressioni come «facestimi in un baleno apparir molti obietti in un sol motto» o «in miracoloso modo gli ti fa travedere l'un dentro l'altro», possono essere spiegate meglio, attraverso una mediazione storico-concettuale descritta attraverso l'impostazione di Eggington che si faccia carico del passaggio dalla scena alla teoria della metafora, riferendosi allo spazio proprio della scena teatrale moderna, in grado di aprirsi illimitatamente ad una scena seconda in virtù della propria estensionalità insaturabile.

Ma ci si potrebbe ancora chiedere se esiste un livello più astratto di spiegazione che renda possibile, e pensabile, tale estensionalità, se cioè sia intervenuto ancora qualche evento decisivo nelle forme del pensiero e della conoscenza che abbia reso possibile l'esigenza della scena di aprirsi illimitatamente. Che cosa motiva la «meraviglia» per un tale spazio aperto? Di che tipo sono le meraviglie che il teatro della metafora provoca presso lo sguardo parlante dell'enunciatore-spettatore che abbiamo incontrato nel brano citato?

Una prospettiva suggestiva per dare un senso agli elementi considerati ci è offerta dalle pagine che G. Agamben scriveva nel '78 in *Infanzia e storia*³⁵ a proposito della scissione tra esperienza e conoscenza che si verifica nella prima modernità. Scissione secondo la quale il soggetto dell'esperienza non è più in grado di pro-durre, di portare all'essere un'esperienza che sia dotata di un sia pur minimo grado di certezza³⁶. Contemporaneamente, la crisi della metafisica tradizionale e la

³⁴ W. EGGINGTON, cit., p. 146.

³⁵ G. AGAMBEN, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 2001².

³⁶ «Dallo sguardo gettato nel *perspicillum* di Galileo, non ucirono sicurezza e fiducia nell'esperienza, ma il dubbio di Cartesio e la sua celebre ipotesi di un demone la cui sola occupazione è quella di ingannare i nostri sensi. La certificazione scientifica dell'esperienza che si attua nell'esperimento- che permette di dedurre le impressioni sensibili



nuova funzione dell'esperire nell'ambito della scoperta scientifica provocano la frantumazione del soggetto universale posto al vertice della *psyché* aristotelica: contestualmente la conoscenza diviene la sede di un'accumulazione infinita senza più la possibilità dell'appropriazione di un valore. Il pensiero filosofico si impegna, a partire da ora, in una difficile sintesi tra soggetto dell'esperienza e soggetto della conoscenza uno dei cui primi e più influenti risultati è identificabile nel *cogito* cartesiano³⁷.

Ebbene Tesauro, che partecipa della modernità dell'esperienza galileiana, e che tuttavia è ancora in grado di formulare una sintesi gnoseologica di matrice aristotelica pubblicata nel trattato della *Filosofia Morale*, partecipa pienamente di tale aporia ed in qualche modo ne dà una esplicita testimonianza:

Agli Huomini soli, non agli Animali, ne agli Angeli, diede Natura una certa nausea delle cose cotidiane, benché giovevoli, se l'utilità con la varietà, la varietà col piacere non va congiunta. A'primi navigatori, spinti più dal timor che dal vento, bastavan legni rozzi ma saldi, per batter l'onde [...] Hora l'avarò Mare, non par ti debba ubbidire, se nol percuoti col prezioso flagello degli 'ndorati remi [...] Hor la medesima sazieta' provasi ancora dintorno al ragionamento. Anzi cotanto più in questo che in altro si cercano tai delitie; quanto è più facile a satollarsi il senso dell'orecchio: a cui l'human discorso non si presenta in un momento; ma successivamente s'infonde à stilla à stilla. Quinci niuna cosa più ingordamente appetiscon gli huomini che il *sapere*, ma niuna più aborriscono che l'*imparare*, talche ancor' alte e salutevoli dottrine ascoltano sbadiglianti, e trasognati se l'acutezza e novità dello stile pungendo loro l'ingegno, non li tien desti. (C. A., p. 122)

La «nausea delle cose cotidiane» e lo scadimento del sapere nell'imparare, testimoniano, secondo la nostra ipotesi, proprio l'apertura storica di una crisi dell'esperienza che non garantisce più un'adeguata percezione della propria sensatezza. La nozione tradizionale dell'intelletto non è più in grado di soddisfare il desiderio di conoscenza e la possibilità dell'esperienza. La «novità» è una categoria con cui Tesauro tenta di riformare lo scadimento ontologico dello spazio quotidiano: se lo spazio quotidiano procura nausea questo va cancellato, barrato dal gesto

nell'esattezza di determinazioni quantitative e, quindi, di prevedere impressioni future- risponde a questa perdita di certezza trasportando l'esperienza il più possibile fuori dall'uomo: negli strumenti e nei numeri» (G. AGAMBEN, *Infanzia e storia*, cit., p. 11).

³⁷ «Nella sua ricerca della certezza, la scienza moderna [...] fa dell'esperienza il luogo della conoscenza. Ma, per far questo, essa deve procedere a una riduzione dell'esperienza e a una riforma dell'intelligenza, espropriandone innanzitutto i soggetti e ponendo al loro posto un unico nuovo soggetto.» (ivi, p. 13).



supplementare della decorazione. Se la conoscenza decade nella noia dell'imparare questa va barrata dal gesto assolutamente arbitrario della relazione metaforica. La meraviglia è l'esperienza della negazione di questo quotidiano algebrizzato che si realizza a partire dalle pratiche che storicamente proponevano una riformulazione straniante dello spazio quotidiano. La scena teatrale, assieme alle tecniche di deformazione ottica, diventa la fattispecie di questa esperienza della non-risolvibilità dell'esperienza. Lo spazio vuoto, sempre ulteriore della scena, è l'emblema di una ricerca di un'esperienza ancora possibile, un'esperienza che scaturisce dall'accostamento di eterogeneità non sintetizzabili. Ma Tesauro è estraneo alla presenza sepolta dalla pietra che chiude la parete di fondo della scena, piuttosto, nell'eterogeneità irricomponibile dei termini della metafora, egli cerca l'infinito rispecchiamento nel simile, la vertigine della somiglianza, la fuga dall'altro nel conato dell'infinita ripetizione dell'io.