

Sommario

Introduzione	5
Nota al testo	17
Lecture 1 (1818)	22
<i>Lezione su Shakespeare (1818)</i>	23
Desultory Remarks on the Stage, & the present state of the Higher Drama	56
<i>Osservazioni sparse sul Teatro e lo stato attuale del Dramma più elevato</i>	57
BM MS EGERTON 2800 FF 2122	68
<i>Frammento BM MS EGERTON 2800 FF 21-22</i>	69
1010. To Daniel Stuart	80
<i>Lettera a Daniel Stuart</i>	81
934. To Charles Mathews	88
<i>Lettera a Charles Mathews</i>	89

Introduzione

Nella *Naturalis Historia*, Plinio racconta del celebre duello tra i pittori Zeusi e Parrasio. Il primo dipinge degli acini d'uva tanto realistici che alcuni uccelli tentano di beccarli e, certo della vittoria, sollecita lo sfidante a sollevare il drappo che nasconde la sua opera. Vittima dell'inganno, al pari degli uccelli il cui giudizio l'aveva insuperbito, Zeusi non si accorge che quello che chiede di spostare non è un vero drappo, ma il quadro dipinto da Parrasio. Riconosciuto il proprio errore, il pittore non esita a dichiararsi sconfitto: se lui, infatti, è stato in grado di ingannare degli uccelli, il suo sfidante è stato in grado di ingannare un artista.

Nel breve aneddoto narrato da Plinio, che costituisce uno degli esempi più citati a proposito del tema dell'*illusione drammatica*, è implicita l'idea secondo la quale il processo di creazione artistica si configura come tentativo di copiare la realtà, tentativo che risulterà tanto più efficace quanto più sarà in grado di annullare la distanza che permette di distinguere la rappresentazione dall'oggetto rappresentato.

Al contrario, un quadro come *La Trahison des images* (*Ceci n'est pas une pipe*) di Magritte sottolinea l'importanza della differenza tra rappresentazione e realtà. La fedele riproduzione di una pipa non è una pipa, ma l'immagine di una pipa. La risposta emotiva dello spettatore di fronte ad un'opera d'arte è basata sulla consapevolezza di questa differenza, non sull'erronea convinzione di trovarsi di fronte ad una pipa reale. Tuttavia l'apparentemente ovvia riflessione di Magritte nasconde difficoltà di non poco conto. All'interno del modello proposto da Plinio, infatti, è semplice

spiegare perché un oggetto fittizio come un'immagine è in grado di produrre emozioni reali: come gli uccelli di fronte al quadro di Zeusi, e come Zeusi stesso di fronte al quadro di Parrasio, lo spettatore reagisce non come se si trovasse di fronte ad una rappresentazione, ma come se si trovasse di fronte all'oggetto che di essa costituisce il modello.

È corretto tuttavia caratterizzare la figura dello spettatore attraverso l'incapacità di distinguere la realtà dalla finzione? Sembra scontata una risposta negativa. E tuttavia neppure questa risposta negativa è fino in fondo convincente. Borges scrive infatti:

Quando assistiamo a una rappresentazione teatrale sappiamo che sul palcoscenico ci sono uomini mascherati che ripetono le parole che Shakespeare, Ibsen o Pirandello hanno messo loro in bocca. Ma noi ci persuadiamo che quelli non sono uomini mascherati; che quell'uomo mascherato che monologa lentamente nell'anticamera della vendetta è veramente Amleto, il principe di Danimarca; ci abbandoniamo alla finzione. Al cinema il meccanismo è ancora più curioso, perché quelle che vediamo non sono nemmeno persone mascherate, ma fotografie di mascherati; e tuttavia, finché dura la proiezione, crediamo alla loro realtà¹.

Scartato dunque il modello descritto da Plinio, e tenuto conto della ineliminabile differenza tra rappresentazione e oggetto rappresentato sottolineata da Magritte, come spiegare la consapevolezza del carattere fittizio dell'opera d'arte, a fronte della risposta emotiva dello spettatore? Cosa significa esattamente il termine *immedesimazione*, tanto spesso chiamato in causa per spiegare il rapporto tra opera d'arte

¹ J.L. BORGES, *Nove Saggi Danteschi*, Adelphi, Milano 2001, p. 118. Per un'analisi dello stesso brano in rapporto alla questione dell'immedesimazione, cfr. A.M. IACONO, *Gli universi di significato e i mondi intermedi*, in A.M. IACONO, A.G. GARGANI, *Mondi intermedi e complessità*, Edizioni ETS, Pisa 2005.

e osservatore?

La storia del concetto di illusione drammatica può essere vista come il susseguirsi dei tentativi di rispondere ad una domanda che presenta un forte interesse non solo da un punto di vista estetico, ma anche cognitivo e politico. È in gioco infatti la capacità di distinguere la realtà dalla finzione, di vedere il sottile confine che separa contesti all'interno dei quali i termini *vero*, *verosimile* e *falso* hanno significati differenti. I rischi che queste operazioni implicano a livello politico erano già ben presenti a Platone, la cui condanna dell'imitazione artistica è ben nota. Quest'ultima infatti, dal momento che inganna lo spettatore facendogli perdere la percezione del confine tra finzione e realtà e riesce a mettere in moto un processo di immedesimazione tanto potente da mettere a rischio la coesione psichica dell'individuo, è pericolosa, e dunque da evitare.

Thomas Mitchell, per mettere in evidenza il ruolo che i *rapporti di forza* e le *strutture di potere* rivestono all'interno del concetto di *illusione drammatica*, sottolinea la centralità del ruolo dell'animale all'interno delle trattazioni di questo problema².

Zeusi, accorciando la distanza tra rappresentazione e oggetto rappresentato tanto da far credere agli uccelli di poter beccare l'uva dipinta, mette in evidenza la posizione di forza del pittore che, grazie ad una perfetta padronanza del proprio mezzo, è in grado di ingannare l'animale. Plinio dunque, attraverso una metaforica opposizione tra uomo e animale, mette in scena la distanza tra chi è in grado di padroneggiare la distinzione realtà-finzione e chi, come Don Chisciotte, abolisce il confine tra reale e immaginario. L'accostamento tra uomo e animale tuttavia non è operato

² W.J.T. MITCHELL, *Looking at Animals Looking: Art, Illusion and Power*, in AA.VV. *Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches*, edited by F. BURWICK and W. PAPE, Walter de Gruyter, Berlin - New York 1990, pp. 65-78.

sulla base di una presunta costitutiva incapacità da parte di quest'ultimo di padroneggiare la distinzione tra realtà e finzione – anche Zeusi, come gli uccelli, resterà vittima dell'inganno – bensì sulla base del frequente uso della figura dell'animale per indicare una forma di sottomissione, di servilismo: Goethe, ad esempio, paragona lo spettatore che stabilisce il valore dell'opera d'arte in base alla sua capacità di confondersi con la realtà ad una scimmia che si nutre degli scarabei riprodotti su incisioni di storia naturale³. Ancora più esplicito, anche se privo di riferimenti al concetto di *illusione drammatica*, è l'utilizzo dell'animale come metafora di disumanizzazione e sottomissione nella *Metamorfosi* di Kafka.

Sul labile confine che separa un completo abbandono alla finzione da una consapevole adesione ad essa si gioca una partita la cui posta in gioco non è limitata alla possibilità di godere di un'opera d'arte, ma comprende la capacità di essere autonomi. È all'interno di questa partita che la riflessione di Coleridge a proposito del concetto di *illusione drammatica* gioca un ruolo di primo piano.

Nonostante il rinnovato interesse per questo concetto, soprattutto in seguito alla pubblicazione di *Arte e illusione* di Gombrich⁴, il dibattito novecentesco, fatte salve alcune eccezioni⁵, si è in generale cristallizzato intorno a due posizioni fondamentali: da una parte chi, come Gombrich stesso, sostiene l'impossibilità di essere illusi e di mantenere allo stesso tempo la consapevolezza del proprio stato di illusione; dall'altra chi, come la maggior parte degli autori che hanno preso parte al dibattito sul cosiddetto *paradox of*

³ J.W. GOETHE, *Sul vero e sul verisimile nelle opere d'arte. Un dialogo*, in *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di S. Zecchi, Bollati Boringhieri, Torino 1992, pp. 113-118.

⁴ E. GOMBRICH, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino 1960.

⁵ Cfr. F. BURWICK, *The Grotesque: Illusion vs. Delusion*, in AA.VV. *Aesthetic Illusion, op. cit.*, pp. 122-137.

*fiction*⁶, sostiene la piena e costante consapevolezza, da parte dello spettatore, del carattere finzionale dell'opera d'arte e delle sue componenti.

Entrambi gli approcci descritti, pur partendo da posizioni opposte, negano dunque la possibilità di individuare uno *stato intermedio* tra la completa consapevolezza del carattere fittizio del prodotto artistico e il totale abbandono alla finzione.

Il tentativo di individuare questo stato intermedio è invece al centro di un dibattito che, sviluppatosi tra il XVIII e il XIX secolo, prende le mosse da un rinnovato interesse per la figura dello spettatore e trova nella riflessione di Coleridge il suo punto di arrivo. Come fa notare Boltanski⁷, è in questo periodo che, all'interno della celebre metafora che accosta la società umana ad un teatro, l'attenzione si sposta dal ruolo di chi recita a quello di chi osserva. Non è più l'attore, l'individuo che all'interno della società indossa una metaforica maschera, ma il pubblico che osserva lo spettacolo degli eventi, a funzionare come chiave interpretativa della realtà.

La separazione tra azione e contemplazione, strettamente legata al cambiamento di direzione all'interno della metafora che descrive la società paragonandola ad un teatro, corrisponde probabilmente alle esigenze di neutralità, di

⁶ Si tratta di un dibattito che, prendendo le mosse dall'articolo intitolato *How can we be moved by the fate of Anna Karenina?*, si è sviluppato in ambito anglosassone, trovando spazio principalmente su riviste di estetica. Nell'articolo citato Radford ha elaborato il cosiddetto *paradox of fiction*: posto che gli spettatori di uno spettacolo sono perfettamente consapevoli del carattere fittizio dello spettacolo stesso; posto che è possibile provare emozioni solo di fronte a oggetti *reali* o considerati tali; posto che gli spettacoli generano senza dubbio una risposta emotiva negli spettatori, questa risposta emotiva si mostra come paradossale, inspiegabile. Cfr. C. RADFORD, *How can we be moved by the fate of Anna Karenina?*, in «Proceeding of the Aristotelian Society», Supplemental Vol. 49, (1975), pp. 67-80.

⁷ L. BOLTANSKI, *Lo spettacolo del dolore*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2000, pp. 38-42.

oggettività e di tolleranza che si sono manifestate nel XVIII secolo: la creazione di uno spettatore puro, la cui funzione è basata sulla possibilità di osservare senza essere visto, esprime infatti la necessità di introdurre nello spazio pubblico una figura in grado di formulare un giudizio disinteressato e che quindi non sia coinvolta personalmente in ciò che osserva. In Adam Smith, ad esempio, questo tipo di figura riveste un ruolo fondamentale per il tentativo di fondare una teoria morale, mentre Kant, nel noto testo che costituisce un tentativo di stabilire se il genere umano sia in costante progresso verso il meglio, individua nel ruolo svolto dagli spettatori rispetto alla Rivoluzione francese la prova del progresso dell'umanità⁸.

È all'interno di questo rinnovato interesse per la figura dello spettatore che si colloca un dibattito che vede la partecipazione dei più importanti filosofi e teorici dell'arte del XVIII secolo.

L'elaborazione del concetto di *illusione drammatica* da parte di Coleridge è il frutto da un lato del confronto con i principali protagonisti del dibattito descritto; dall'altro della partecipazione dell'autore inglese alla discussione, parallela e complementare, sul teatro di Shakespeare e più in generale sul rispetto delle cosiddette unità aristoteliche.

Gli autori che partecipano a questo dibattito, prendendo spunto dalla dimostrazione, offerta dall'opera di Shakespeare, che il rispetto delle unità drammatiche non è necessario a generare l'immedesimazione, si interrogano in modo nuovo sul processo di fruizione artistica da parte dello spettatore, mettendo in discussione il paradigma millenario secondo il quale l'arte deve imitare la realtà, avvicinandosi il più possibile ad essa. Di contro alla critica di ambito neoclassico, erede diretta di questa tradizione, autori come

⁸ I. KANT, *Il conflitto delle facoltà in tre sezioni. Seconda sezione: il conflitto della facoltà filosofica con la giuridica*, in ID., *Scritti di storia, politica e diritto*, a cura di F. GONNELLI, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 223-239.

Samuel Johnson o Lord Kames sostengono che l'arte non debba basarsi su un vano tentativo di imitare la realtà volto a far dimenticare il carattere fittizio della rappresentazione. La violazione delle unità drammatiche è pressoché indifferente, poiché, qualsiasi sia il grado di verosimiglianza di uno spettacolo, lo spettatore non è mai ingannato da esso, non lo ritiene mai reale.

L'opposizione tra i due approcci è molto simile non solo a quella delineata tra il modello di Plinio e il modello di Magritte, ma anche a quella individuata tra la posizione di Gombrich e la posizione della maggior parte degli autori che hanno partecipato al dibattito sul *paradox of fiction*. Da una parte l'opera d'arte come copia che punta a sostituirsi alla realtà, fondando la risposta emotiva dello spettatore proprio su questa sostituzione; dall'altra, invece, l'oggetto artistico o la performance che manifestano chiaramente il proprio carattere finzionale, presupponendo uno spettatore la cui risposta emotiva è legata alla consapevolezza della finzione.

Il quattordicesimo capitolo della *Biographia Literaria* di Coleridge contiene un passo, divenuto celebre, che definisce la fede poetica come *volontaria e temporanea sospensione dell'incredulità*. Prendendo le distanze da entrambe le posizioni teoriche delineate, Coleridge, attraverso questa breve formula, descrive il concetto di *illusione drammatica* individuando quello che può essere definito uno stato intermedio tra abbandono alla finzione e completa incredulità. Tanto lo spettatore di uno spettacolo teatrale quanto il lettore di un libro vivono infatti uno stato intermedio tra la completa incredulità, l'atteggiamento cognitivo proprio della vita di ogni giorno che impone di porre una netta distinzione tra ciò che è reale in senso stretto e ciò che non lo è, e l'*inganno*, termine che descrive la situazione in cui si trova chi non è in grado di distinguere la realtà dalla finzione. Tra questi due estremi Coleridge colloca lo stato descritto dal termine *illusione*: nell'illusione lo spettatore non è ingannato, ma

vive una condizione che gli permette di sospendere temporaneamente l'incredulità propria della vita di ogni giorno per considerare, momentaneamente e volontariamente, reali i personaggi e gli eventi della finzione. L'elemento centrale all'interno della riflessione coleridgiana è dunque la *consapevolezza* che permette allo spettatore di rifuggire le trappole dell'inganno, ma anche di muoversi liberamente sul terreno dell'illusione. In entrambi i casi gli oggetti e i contesti finzionali vengono considerati reali, ma mentre nel primo caso questo avverrà senza il coinvolgimento attivo dello spettatore, cui non sarà data la possibilità di uscire dall'inganno, nel secondo è lo spettatore stesso che, assunto un ruolo attivo, deciderà di considerare reale ciò che si trova di fronte, pur sapendo che si tratta di qualcosa che reale non è.

L'esperienza artistica in Coleridge si configura quindi come un complesso gioco di interazioni che prevede una partecipazione attiva sia da parte dell'artista che dello spettatore. Quest'ultimo deve infatti accettare di sottoscrivere un patto implicito in cui assicura non solo la propria adesione alla finzione artistica, ma anche la propria attiva collaborazione ad essa. Grazie a questo patto, per tutta la durata dello spettacolo acconsentirà a mettere tra parentesi tutti quegli elementi che lo spingono a considerare il carattere fittizio di ciò che si trova di fronte, riempiendo attivamente con la propria immaginazione gli spazi vuoti lasciati dall'artista.

Il patto sottoscritto è tuttavia continuamente reversibile. Lo spettatore può infatti decidere in qualsiasi momento di revocare il proprio consenso all'illusione, mettendo fine alla *sospensione dell'incredulità*.

Alla centralità del binomio *inganno-illusione* per il rapporto tra opera d'arte e osservatore, corrisponde la centralità del binomio *copia-imitazione* all'interno del rapporto tra opera d'arte e realtà.

Dall'analisi fin qui svolta è emersa la rilevanza del con-

chetto di *mimesis* all'interno della discussione intorno al concetto di *illusione drammatica*. Interrogarsi sul rapporto tra spettatore e oggetto artistico significa allo stesso tempo interrogarsi sul rapporto tra riproduzione e oggetto riprodotto. Secondo Halliwell⁹ i numerosi modi in cui questo rapporto è stato articolato nella storia del pensiero, ruotano intorno a due poli, che corrispondono a due diverse concezioni delle arti rappresentazionali: da un lato l'attenzione è posta sulla relazione tra il prodotto artistico o la performance e la realtà; dall'altro invece l'attenzione è rivolta alle proprietà interne al prodotto artistico o alla performance. Nel primo caso si può parlare di un *world-reflecting model*, nel secondo di un *world-creating model*. È possibile tuttavia immaginare il prodotto artistico come un *mondo a sé*, privo di qualsiasi forma di riferimento? È corretto sostenere che lo spettatore, nel momento in cui partecipa dell'illusione, entra all'interno di un mondo fittizio privo di collegamenti con il mondo reale?

La distinzione tra copia e imitazione introdotta da Coleridge costituisce una precisa risposta a queste domande.

Le statue di cera, in maniera simile alla figura del sosia, possono essere viste come esempio del concetto di copia: la copia è basata sul tentativo di abolire ogni tipo di differenza tra l'oggetto e la sua rappresentazione, per arrivare ad una situazione di potenziale indistinzione tra originale e copia, utile a favorire l'*inganno*. Al contrario il concetto di imitazione è basato sulla *compresenza di somiglianza e differenza*; l'imitazione non tenta di occultare il proprio carattere finzionale, ma al contrario basa il proprio effetto sulla percezione da parte dello spettatore di questo carattere, creando un contesto basato sull'illusione.

Attraverso l'elaborazione delle coppie concettuali *inganno-illusione* e *copia-imitazione*, Coleridge sta in ultima istan-

⁹ S. HALLIWELL, *The Aesthetics of Mimesis*, Princeton University Press, Princeton 2002.

za operando una fondamentale ridiscussione del concetto di *verosimile*.

Nella *Poetica* Aristotele scrive che «l'opera propria del poeta non è dire le cose avvenute, ma quali potrebbero avvenire, e cioè quelle possibili secondo la verosimiglianza o la necessità»¹⁰.

Compito del poeta, ci spiega Aristotele, non è replicare ciò che effettivamente è avvenuto, ma ciò che potrebbe avvenire. Perché tuttavia il racconto risulti ben fatto, è necessario che sia *verosimile*, *credibile*, prossimo al vero. Come fa giustamente notare Fogle¹¹, Aristotele, pur ammettendo un certo grado di distanza dal vero all'interno dell'arte, auspica che tale distanza sia quanto più breve possibile, biasimando rappresentazioni poco verosimili¹².

Nell'opera d'arte la falsità, intesa come differenza rispetto alla realtà, è dunque ammessa, ma non certo favorita, in quanto costituisce un allontanamento del verosimile dal vero e un suo avvicinamento al falso.

Nel *Discorso sul metodo*, Cartesio scrive invece:

Considerando come sopra una medesima materia possano esservi tante opinioni diverse che siano sostenute da persone dotte, mentre non può mai esservene più di una sola che sia vera, reputavo presso che falso tutto ciò che fosse soltanto verosimile¹³.

Se per Aristotele all'interno dell'arte una certa dose di falso è ammessa, anche se certo non incoraggiata, in Carte-

¹⁰ ARISTOTELE, *Poetica*, IX, 1451 a36 e ss., a cura di P. DONINI, Einaudi, Torino 2008, p. 61.

¹¹ R.H. FOGLE, *Coleridge on Dramatic Illusion*, in «The Tulane Drama Review», Vol. 4, No. 4. (May, 1960), pp. 33-44, p. 34.

¹² «Dei racconti e delle azioni semplici sono i peggiori quelli a episodi: e dico "a episodi" un racconto in cui non è né verosimile, né necessario che gli episodi si susseguano l'uno all'altro», Aristotele, *op. cit.*, p. 67.

¹³ R. DESCARTES, *Discorso sul metodo*, commentato da E. Gilson, a cura di E. SCRIBANO, San Paolo, Milano 2003, p. 67.

sio il concetto di verosimile è del tutto abolito, dal momento che tutto ciò che differisce dal vero è invariabilmente ricondotto nell'ambito del falso.

All'interno della riflessione coleridgiana il concetto di *verosimile* riveste un ruolo diverso sia rispetto a quello che svolge in Cartesio, sia a quello che svolge nella tradizione che si oppone all'operazione cartesiana: il recupero del verosimile da parte di Coleridge si basa infatti sulla valorizzazione di entrambi gli aspetti presenti all'interno di questo concetto, il vero e il falso: verosimile è ciò che, pur essendo simile al vero, mantiene un certo grado di differenza rispetto ad esso. In questo senso, all'interno di questo concetto il termine *falso* non è da intendersi come opposto al termine *vero*, ma piuttosto come riferimento allo scarto che sussiste tra imitazione e originale, uno scarto che fa sì che una certa dose di *inverosimiglianza* non sia accettata a malincuore, ma considerata al contrario come un ingrediente fondamentale di ogni forma di imitazione artistica.

È proprio nella capacità di tenere insieme vero e falso, identità e differenza che risiede il valore conoscitivo del verosimile e dunque dell'arte. È grazie a questa capacità, infatti, che respingendo i tentativi di inganno e approfittando del potere straniante dell'illusione, è possibile imparare a muoversi rapidi e sicuri sul confine che separa la realtà dalla finzione.