

## DIALOGO, EVENZIALITÀ LINGUISTICA E VERTICALITÀ POETICA DARIO DELLINO

### Abstract

*L'insegnamento risponde spesso ad una logica rappresentativa e identitaria. Non c'è comunicazione senza mediazione, assunzione di ruoli e responsabilità. Ciò non significa che il pedagogo non possa mettersi da parte e guardare ciò che sta facendo e come lo sta facendo. Guardare la funzione pedagogica come una funzione teatrale può servire da punto di vista esterno. Per usare ironia magari, che della didattica è l'arma più potente. A teatro il dialogo mostra le sue qualità funzionali e pretestuose: lo scambio di battute come interrogatorio, conciliazione, conferma o smentita delle identità. La forma dialogica che viene usata come "garanzia di validità" per la gran parte delle nostre prassi conoscitive e persuasive è in realtà una forma dialettica. I luoghi dove l'insofferenza verso la rappresentazione è maggiore sono i luoghi dell'opera artistica. È possibile considerare la soggettività come risultato d'un processo attraverso il quale gli uomini e le parole, rapportandosi e interpretandosi, si educano reciprocamente. Ribaltando ciò siamo stati costretti a subire a scuola, c'è da chiedersi se sia possibile invertire il processo di apprendimento e provare una traduzione dei processi cognitivi partendo dall'opera d'arte. Capire sintatticamente il senso significa inscriverne la sua decifrazione in una narrazione temporale. Riuscire a rileggere quelle parole attuali, in quanto fuori dalla storia è un esercizio utile per ritrovare il senso attuale delle proprie percezioni.*

**Parole chiave:** teatro, forma dialogica, rappresentazione.

Può tornare utile, in questa sede, considerare la funzione teatrale che svolge il pedagogo in ogni manifestazione delle sue attività e compararla alle sperimentazioni – pratiche e critiche – portate avanti con intransigenza da Carmelo Bene. Questo, dirà qualcuno, è un esercizio retorico: perché accostare l'autore salentino ad un campo, quello della didattica, da lui sempre osteggiato, insieme ad altre piccole faccende, come l'ontologia, l'umanesimo, ecc.? E poi altre obiezioni possono essere sollevate. La presunta necessità sistematica della funzione educatrice, la sua insita teleologia, la forma corretta del contraddittorio pacato ma fermo nelle sue posizioni come possono conciliarsi con tesi auspicanti il beato abbandono, il disapprendimento totale, la musicalità balbettante del discorso invece del suo argomentare per *dimostrazioni*?

Non devono conciliarsi. Per due motivi.

Uno, evidente, trova forza nel fatto che per poter meglio osservare un fenomeno è meglio mettersi fuori dal fenomeno stesso. Metasemiosi, exotopica e via dicendo. C'è molto nell'insegnamento e nella trasmissione delle competenze che risponde ad una logica rappresentativa e identitaria e questo, va detto, è giusto: non vi può essere *comunicazione* senza mediazione, assunzione di ruoli e responsabilità, senza *uccidere* qualcuno o qualcosa (metaforicamente) per intenderci. Ciò non significa che il pedagogo non possa *mettersi da parte*, per un momento, e guardare ciò che sta facendo e come lo sta facendo. Per migliorarsi. Per smussare alcuni angoli, per usare ironia, che, della didattica è l'arma più potente. Questo è un motivo, s'è detto, e vogliamo approfondirlo considerando alcune riflessioni sul dialogo a teatro, sull'eventualità dell'atto unico e concreto del parlante la lingua *viva*. La disanima dell'altro motivo, più evanescente, precederà di poco la fine di quest'articolo.

Il dialogo è una condanna a cui siamo costretti. Il dialogo non è la forma in cui quasi sempre si presenta, quella della "botta e risposta", la dialettica socratica, come osservava Nietzsche nella sua conferenza *Socrate e la tragedia*.<sup>1</sup> Il dialogo è interno alla parola stessa, addirittura al fonema, che è sempre in relazione sintattica: figurarsi volerlo circoscrivere alla frase se non alla *scena*, che da plurime frasi è composta. Il dialogo è momento irrinunciabile di ogni atto interpretativo: ogni scelta significativa comporta preferenze ed esclusioni, diramazioni del linguaggio, rinunce, ulteriori divisioni di senso, interesse e attenzione, insieme all'oblio o al ricordo. Quello che comunemente viene ritenuto essere il dialogo è la sua forma becerata, oggettiva, il *come si dovrebbe presentare* in forma didascalica e astratta. Il dialogo non è rintracciabile se non nelle didascalie della linguistica. Opportuno a tale proposito è percorso di ricerca, intrapreso ad esempio da Michail Bachtin, che costeggia e incrocia una critica filosofica che ha come oggetto l'opera d'arte, con particolare riferimento a quella letteraria, luogo in cui si sviluppano le problematiche della dialogicità più rispondenti a quella che lo stesso Bachtin chiamava *l'eventualità dell'atto unico e concreto*.<sup>2</sup> Il luogo letterario, con la sua rispondenza all'atto dell'enunciazione – sempre sbilanciato dal lato della comprensione rispondente più che da quello della mera identificazione – permette, anzi risponde alla necessità di uno sguardo critico meno invischiato alle esigenze sistematiche di qualunque astrazione conclusiva.

<sup>1</sup> Tenutasi a Basilea il primo febbraio 1870, trad. it, 1991: 42-53

<sup>2</sup> "L'espressione dell'azione dall'interno e l'espressione dell'essere-evento unico nel quale si compie l'azione richiedono l'intera pienezza della parola: sia il suo aspetto di contenuto-senso ( parola-concetto), sia quello evidente-espressivo (parola-immagine), sia quello volitivo-emotivo (intonazione della parola), nella loro unità. E in tutti questi momenti la parola piena unica può essere responsabile-significativa: può essere verità [*pravda*], e non solo qualcosa di soggettivo e casuale." Bachtin, 1920-24, trad. it.:

La lingua, infatti, penetra nella vita attraverso le enunciazioni concrete (che si attuano) ed è attraverso le concrete enunciazioni che anche la vita penetra nella lingua. [...] Ogni enunciazione – orale e scritta, primaria e secondaria, in qualsiasi sfera della comunicazione verbale – è individuale e quindi può riflettere l'individualità del parlante (o dello scrivente) cioè può possedere uno stile individuale. Ma non tutti i generi sono adatti a riflettere l'individualità del parlante nel linguaggio dell'enunciazione, cioè propizi allo stile individuale. Più favorevoli sono gli stili letterari: qui lo stile individuale entra direttamente nel compito stesso dell'enunciazione e ne costituisce uno dei principali obiettivi (ma anche nell'ambito della letteratura vari generi offrono possibilità diverse per esprimere nel linguaggio l'individualità anche nei suoi diversi aspetti). (Bachtin, 1979, trad. it: 248-9)

Un luogo che è sempre stato deputato alla rappresentazione del dialogo è il teatro. Questa rappresentazione mostra in maniera evidente tutte le qualità del dialogo funzionale e *pretestuoso*: lo scambio di battute che assume la forma dell'interrogatorio, della conciliazione, della conferma o della smentita di una qualche posizione identitaria (comunitaria). Pretestuoso perché non opera nessuna nuova tessitura del discorso su cui lavora ma si fonda su un testo a monte, un pretesto qualsiasi utile a ribadire se stesso. Da ciò deriva l'esigenza strumentale di un'interpretazione della rappresentazione teatrale che "rispetti" il testo dell'autore. La ricostruzione storica, l'importanza dei ruoli, le funzioni argomentative. Carmelo Bene, nel suo instancabile lavoro di ricerca sul linguaggio suggerisce alcuni modi per "nobilitare il dialogo" a teatro<sup>3</sup>. Recitare rivolgendosi a nessuno, soprattutto al proprio partner di turno. Custodire la propria gestualità: una custodia che è esibizione e sottrazione allo stesso tempo. Rendere impossibile la sintassi: smontando non solo la frase ma la parola stessa. Ridimensionare il proprio corpo utilizzando un'amplificazione vocale artificiale. Espropriare la voce stessa, sia attraverso il play-back sia abbandonando una dizione, che con la finalità dell'intonazione, finisce per essere funzionale al gioco delle parti. Noi crediamo che alcune di queste pretese abbiano l'importanza che può avere un'utopia teorica. Servono da guida e da monito per la ricerca ma non sono pienamente realizzabili. Ad esempio recitare rivolti a nessuno, aiuta a comprendere cosa *non fare*: cioè tenere conto delle aspettative del pubblico e ingraziarselo, dare la possibilità agli altri attori di rimanere ancorati alla giustificazione narrativa, aspettarsi una risposta, ecc. Ma la formulazione e la stessa emissione di un qualsiasi brandello scenico necessitano di interpretazione e quindi di una pur minima intenzionalità che si rivolge, se non a qualcuno, almeno a qualcosa: un ricordo, un'immagine sognata, un fantasma, ecc. La direzione però è opposta a quella che riconferma il soggetto all'interno del dialogo. Così dicasi per gli altri espedienti. Esibire e nascondere allo stesso tempo i propri gesti serve a dare nessuna importanza e significato a segni non verbali che, con la loro ripetizione durante l'atto, divengono prossimi alla danza – e a metà strada dal delirio. E' come quando si nasconde qualcosa mettendola nel punto più visibile e ovvio. Questi gesti, alla fine, diventano *ornamentali*. Sono come gli eccessi di panneggio scolpiti nelle statue barocche. Seguendo e sviluppando le riflessioni di Nietzsche sul teatro greco e di Baudelaire sul teatro in generale Bene suggerisce la necessità dell'amplificazione fonica. La prima cosa che succede ad un parlante la cui voce viene amplificata è lo spostamento dell'attenzione dal soggetto che parla alla sua voce. La voce diviene disindividuata. Amplificando ulteriormente questa voce fino all'eccesso il senso delle parole si sgretola progressivamente: come, utilizziamo un'esplorazione dello stesso Bene, quando avviciniamo troppo gli occhi alle pagine di un libro. Corollario di questa

<sup>3</sup> Carmelo Bene, *Opere*; 1995:1000-1016

esigenza è l'uso di maschere e trampoli per gli attori. Tutto questo non va confuso con il teatro "impegnato" in cui molto spesso l'effetto di straniamento è necessario a far smarrire lo spettatore per poi riportarlo nel caldo alveo delle intenzioni dell'autore-regista. Il teatro inteso da Bene invece è musicalità pura, voce insensata e cantilenante, un melodramma idiota che ride di se stesso nelle più fortunate occasioni. Un incidente di percorso architettato dallo stesso attore:

L'attore del malessere si guarda bene dal privarsi del vaneggiare di che consiste. Anzi è in lui congenita la necessità di monologare anche la forma dialogica, per restituirla alla trama nullificante del proprio *essere delirio*. E non basta: anche il "tra sé" egli ingerisce digerendolo *dentro di sé*. Nel corpo del malessere, la bocca è sempre grotta, spalancata o chiusa, grido-silenzio-murmure. Eco infinalmente, delle innumeri voci inghiottite. Eco, ninfa che dice la sua amnesia dell'amore, frastornata in riva al mare schiumoso della saliva. [...] Monologare è già concorso in rissa (e, comunque, rissa d'artefice, d'autore). Monologo interiore è parlare-cantare Dio, non le sue lodi, ma la Sua-Nostra mancanza. Dialogo è l'osteria del dover-essere. Tra religiosi non si dà dialogo. Si ascolta." (Bene, ivi: 1000-1001)

La forma dialogica che viene usata come "garanzia di validità" per la gran parte delle nostre prassi conoscitive e persuasive è in realtà una forma *dialettica*, più che dialogica. In essa, necessaria alla significazione, è presente quella che Peirce chiama Terzità.<sup>4</sup> La mediazione. La rappresentazione si fa sempre in tre. Qualcosa a cui riferirsi rispetto a qualcos'altro. La stessa significazione, lo stesso processo interpretativo, quando compiuto e comunicato, non può che presentarsi come rapporto fra tre elementi. Se poi si passa dalla radicalità semiotica più essenziale ai processi comunicativi dei linguaggi o dei generi del discorso, le ragioni dialettiche e *non dialogiche* diventano sempre più evidenti. L'opposizione funzionalmente contraddittoria dell'antitesi che giustifica, per il solo fatto di accettare le sue ragioni, la tesi di partenza, il principio di non contraddizione, la supposta unità spazio-temporale della soggettività, la *libertà di parola*, la formalità dei dialoghi in letteratura, nel teatro, nel cinema. Tutti momenti inevitabili per un animale che, come l'uomo, usa prodotti e strumenti sociali, inscritti in un codice ed in un programma. Ma questa forma stagna della comunicazione e della significazione sociale non basta a se stessa: perché si innova, non si sopporta, *si pensa* ed è consapevole *di pensarsi*. Si sogna. Si traduce da un codice all'altro, continuamente. Un processo realmente chiuso non avrebbe possibilità di guardarsi da fuori, di *non sopportarsi*, di tradursi e di sovvertirsi. Diciamo che la forma dialettica è necessaria al potere: e il potere e l'autorità sono necessari al codice ed al programma ( che a loro volta permettono la sopravvivenza dell'animale umano ). Senza una qualche autorità non vi potrebbe mai essere *una* particolare scelta interpretante: bisogna credere che la propria scelta sia valida, in qualche modo. L'uomo inteso come ipostasi, essere separato, ( non tanto separato, aggiungerebbe Lévinas, visto che continua a nutrirsi *del e nel* mondo ) *significa per vivere*. L'emancipazione da questa necessità è data dalla capacità umana di *scrivere* sui segni, per sovvertirli o più semplicemente, renderli più divertenti. La scrittura, pratica innovativa ed exotopica, usando segni iconici che riceve come prodotti ed usa come strumenti non può essere *speculare*, né simmetrica. *Dialogo è epifania delle possibilità*. Che solo in seguito ad una mediazione significativa si rende possibile, comunicata. Il prezzo da pagare per questa mediazione e significazione è, l'abbiamo già visto, l'esclusione di tutte le altre possibilità. Le potenziali nuove interpretazioni,

<sup>4</sup> "In ogni azione governata dalla ragione si troverà questa genuina triplicità, mentre le azioni puramente meccaniche si svolgono fra coppie di particelle" Charles S. Peirce, *Opere*, 2003: 131

traduzioni e comunicazioni della possibilità iniziale mostrano la sua infinita non conclusività ed apertura. Lo specchio e il doppio – implicanti il concetto di uguaglianza e non contraddizione – rappresentano analogicamente e non omologicamente, lo fanno in funzione di un potere che scarta, sceglie, esclude e dice: è davvero la mia faccia, questa riflessa qui davanti a me. Certo. Ma non la vedrò mai com'è, questa faccia, *quando non sono io stesso a guardarla*.

Nel dialogo c'è un rapporto *a due* completamente estraneo al primo e al terzo. Il due non è il secondo: niente di cardinale, niente di gerarchico. La parola assume dei contorni particolari in relazione alle parole ad essa esterne: un disegno, un gesticolare a vuoto, un tracciare i contorni di un'idea per afferrarla. La scrittura *vuole* sovvertire la comunicazione e la significazione ma deve usare i suoi elementi e i suoi strumenti per farlo. Deve tornare al terzo, al genere, e ai segni. Il dialogo, il due, *degenera* per poter essere raffigurato. Ci sono molti modi per farlo. Un modo, elegante, fa vedere proprio la debolezza dello scrittore: questo dover usare il terzo per riferirsi al due. L'ironia è questa debolezza. Dice, la voce ironica: vedi quel che faccio, e come è vano questo tentativo, e quanto goffo sono io. Sicuramente sorridendo s'intuirà quanto è sciocco voler credere al pensiero *in terzi*.

Perché l'interpretazione si esprima, in una qualche forma, affinché degeneri in un segno, occorre credere nella funzione di quel particolare significato: di nuovo, di quel significato contestuale. Se si *comprende* ( e per comprendere bisogna davvero usare una buona dose di credulità, una buona illusione che permetta di dimenticare tutto l'universo che separa il compreso da chi comprende, tutta l'eccedenza di visione, per dirla come Michail Bachtin<sup>5</sup> ) questo momento nel processo semiotico di formazione del senso e dei valori, sarà più facile estendere il ragionamento anche ai campi della scienza, della morale, della politica. Molto chiaro a tale proposito è sempre Peirce:

Non appena la credenza placa l'irritazione del dubbio, che è ciò che muove il nostro pensiero, il pensiero si rilassa: quando si raggiunge la credenza il pensiero viene per un momento a riposo. Ma dato che la credenza è una regola per l'azione, la cui applicazione comporta ulteriori dubbi e ulteriori pensieri, la credenza, nel medesimo tempo in cui è un punto di arrivo, è anche un punto di partenza per il pensiero. E' per questo che mi sono permesso di chiamarla pensiero in riposo, benché il pensiero sia essenzialmente un'azione. L'esito *finale* del pensiero è l'esercizio della volizione, e il pensiero non ne fa più parte. Ma la credenza è solo uno stadio dell'azione mentale, un effetto sulla nostra natura dovuto al pensiero, e quest'effetto influenzerà il pensare futuro. ( Peirce, ivi: 382)

Il pensiero ha bisogno di credere. Situazioni di vita quotidiana lo dimostrano: le idee che prendono forza in una società, temporaneamente e provvisoriamente, il segno ideologico che lavora su una convinzione e una convenzione, operano un lavoro immenso di volizioni comuni: perché ciò si verifichi è utile credere che quel determinato segno ideologico sia giusto e vero. Questa constatazione al contrario di voler sfociare in un relativismo scettico vuole il contrario: affermare il carattere pragmatico di ogni scelta significativa: dico e penso questo, insieme o contro quello o quell'altro, ora, qui, in seguito a quello. Ogni pretesa originalità individuale non è che

---

<sup>5</sup> “Quando contemplo nella sua intrezza un uomo, che si trova fuori di me e di fronte a me, i nostri concreti orizzonti effettivamente vissuti non coincidono” ( Bachtin, *L'autore e l'eroe*; 1979 trad. it: 20 )

un'ennesima manifestazione dell'io che si giustifica in base ad automatismi acquisiti durante la storia del pensiero.<sup>6</sup>

I luoghi dove è più probabile accada la fuga dal progetto, l'insofferenza verso la rappresentazione, sono i luoghi dell'opera artistica. E' qui che la necessità della credenza e del potere vengono smascherati: nell'atto in quanto lettura, nell'atto come scrittura, nell'atto raffigurato che non cessa mai di rimanere unico. Ogni volta. E la parola ritrova il suo senso: che non era quello di significare, ma d'andare perduta. Non un senso ulteriore, successivo, in funzione del futuro e della totalità. La parola come tangente all'atto, che mai si sovrappone; ma è il punto più vicino. A questo proposito, le riflessioni filosofiche e *critiche*, sono vaste e suggestive: Maurice Blanchot, Michail Bachtin, Georges Bataille, Carmelo Bene, per citare alcuni studiosi che si sono occupati della questione. Torniamo alla parola, e al suo spazio aperto: lo spazio letterario. Lo spazio letterario è lo spazio del cominciamento, dice Blanchot, quello in cui delle parole non si può fare più nulla – né liberarsene né impadronirsene. Non dispone di nulla lo scrittore: non ha potere di dire – non parla neanche. Non c'è un rapporto diretto: non interpella, non giustifica e non condanna. Dice, ma senza riferirsi ad alcunché. Lo spazio letterario è un cerchio che lo scrittore tange: non è dentro e non è fuori:

“L'opera è il cerchio puro in cui, mentre scrive, l'autore si espone pericolosamente alla pressione che esige che egli scriva, ma anche se ne difende. [...] Nell'opera, l'artista non si difende solo dal mondo, ma dall'esigenza che l'attira fuori del mondo” (Blanchot, 1955, trad. it: 38)

Come spazio del cominciamento lo spazio letterario è fatto di parole *essenziali* che raffigurano, suggeriscono, evocano: al contrario della parola *grezza* che “si riferisce alla realtà delle cose”. Narrare, descrivere, insegnare, è cercare di rendere la realtà comune, rappresentarla. La parola essenziale invece, quella del poeta, allontana le cose, le fa sparire. Lo spazio letterario è uno spazio *plastico*, gravitazionale, prossimo ma inavvicinabile: è un girare attorno, a vuoto, alle cose.

“Siamo dunque tentati di dire che il linguaggio del pensiero è, per eccellenza, il linguaggio poetico e che il senso, la nozione pura, l'idea devono costituire la preoccupazione del poeta, essendo unicamente questo ciò che ci libera dal peso delle cose, dall'informe pienezza naturale.” (ivi: 25)

Le pretese della sintesi, del senso ultimo, della compiutezza interpretativa sono smentite dal desiderio che muove nuove ipotesi e crea raffronti iconici. Altrimenti non ci sarebbe la possibilità di invenzione, di traduzione, di scelte etiche, di gioco ( nel senso del superamento ). Ecco l'eccedenza di visione, data dal posto unico e irreversibile che ciascuno occupa. In ogni momento, in qualsiasi posizione io mi trovi,

---

<sup>6</sup> A tale proposito può essere utile portare come esempio alcuni casi di traduzione fra lingue e fra generi: Antonin Artaud che traduce Lewis Carroll, Carmelo Bene che “toglie di scena” William Shakespeare, Pierpaolo Pasolini che fa un film sui racconti di Canterbury di Geoffrey Chaucer. Sono solo alcuni esempi, fra i tanti disponibili, di come una “traduzione” abbandonata ogni pretesa di originalità e autorialità, possa risultare, a volte, una scrittura migliore e più interessante del punto da cui era partita. Una nuova opera d'arte. E del resto, esiste una qualche opera che non sia stata a sua volta una scrittura, una traduzione di altre forme, visioni, testi, immagini?

osserva Michail Bachtin, quello che vedo, quello che sento, quello che solo intuisco, non potranno che essere propri della mia unica e insostituibile posizione nel mondo: è una conoscenza plastica, pittorica per principio. L'espressione, la faccia, il mondo alle mie spalle. In questo rapporto di conoscenza per principio estetico, non vi è alcun rapporto simmetrico: *l'io e l'altro* non sono reversibili. E' questo il mondo del volto e del luogo. "L'eccedenza di visione è la gemma in cui è assopita la forma e da cui essa si sviluppa come un fiore" ( Bachtin, 1979: 23 )

Il primo momento vitale di questa gemma è dato dall'immedesimazione: è questo il momento in cui l'osservatore, il *contemplante*, cerca di integrare l'orizzonte esterno, dalla sua posizione exotopica entra per una qualche qualità condivisa o immaginata nel mondo di valori del contemplato, crea un rapporto di empatia con esso. Ma quando il contemplante fa suo questo mondo ha qualcosa in più: tutto quello che il contemplato esprime e avverte come autosensazione e tutto quello che sfugge al suo orizzonte:

"nella viva esperienza vissuta essi s'intrecciano strettamente e si fondono insieme. Nell'opera letteraria ogni parola tiene presente entrambi i momenti e ha una duplice funzione: guida l'immedesimazione e le conferisce compimento, ma l'uno o l'altro di questi momenti può prevalere." ( Bachtin, ivi: 25)

È possibile considerare la soggettività come il risultato di un processo attraverso il quale gli uomini e le parole, rapportandosi e interpretandosi, si educano reciprocamente. Questo nel senso che quello che noi sentiamo, percepiamo, come soggettività, non è altro che dialogo fra i vari segni che man mano vanno confrontandosi ed esplicandosi l'un l'altro: durante tutto il percorso interpretativo chiamato "vita". Per questo il soggetto non potrà mai essere un unico individuo ma un dialogo continuo. Va ben inteso: tutto ciò eccede la mera consapevolezza linguistica e sfocia nei territori dell'inconscio dove la significazione può avvenire per caso, magari per caso dovuto all'amore ( nel senso completo del termine – amore come desiderio ) o per necessità animale. E la parte animale, biologica, di questa ininterrotta catena di segni che si incastrano tra loro, non è una parte "minore", come vorrebbe un certo glottocentrismo. *Come parlare allora?* Sempre da capo, rileggendo continuamente quanto detto, nel mentre avviene il dire. Ma v'è di più. L'uomo non è soltanto semiosi: è metasemiosi. Riflessione di riflessione, consapevolezza di questa sua intima funzione dialogica, ecco perché monologare il dialogo. Fin dalle determinazioni sinestetiche più elementari, dalla sintassi cronotopica che precede i cinque sensi, vi è questa tentazione a *doppiare* il senso del discorso. Nel dialogo spogliato d'ogni sua *velleità dialogica*, nella monomania dell'autografia d'autore, nel parossismo della prima persona, nel monologo, è inscritta la possibilità di fuga dalla dialettica. E ancora, è la parola rimbombante che smonta la sintassi e non risponde davvero più ad alcunché:

Il *Tamerlano* è guerra di parole e non di "frasi" (nel senso che la frase è disinformata e tratteggiata a lampi, via via dall'immediato apparire e spegnersi delle parole – dei fonemi e respiri interni alla parola stessa – splendenti a sé. Come fuochi notturni d'artificio, le parole illuminano laceranti il cielo, palpitando ciascuna di vita propria e incandescente, e, nel precipitare soltanto, si – o non – danno in "frase". Se

n'è già perso il senso, che già altri fuochi brillano folgoranti lassù, oltre il senso, immediate, al magnesio) [...]. (Bene, ivi: 1017)

A teatro, dice ancora Bene, il *socratismo dialettico*, caccia dalla scena il miracolo, lo *spensieramento in musica* di cui consiste la voce dell'attore – è la sua voce l'opera d'arte, non il testo che riferisce – e fa posto al testo razionalmente affidato ad attori “intellettuali” che dicono, dicono senza lasciarsi dire: senza fare cioè del proprio testo soggettivo il capolavoro, e non di un testo altrui rimasticato e “caricato” di significati. Riformulare testi saccheggiando brandelli della propria memoria e abbandonandosi al vaneggio delle *ricordanze* è costruire con i materiali dialogici della propria narrazione occasionale un testo ogni volta riletto. Un atto interpretativo iconico, una traduzione che, partendo da se stessi non torna – perché si giunge ad *esser parlati con grazia*. Una sorta di superamento dell'esser parlati perché all'interno d'una lingua fascista, come osservava Roland Barthes.<sup>7</sup>

Gli attori-dicitori riferiscono altro; parlano e cantano d'altro, più o meno in quell'“altro” “immedesimandosi” d'altro dal dire. Essi ricordano, commemorano, celebrano, commentano, assolutamente ignari del momento poetico che dalla loro voce esige, al contrario, la *(ri)formulazione*. Essi esibiscono, quasi un virtuosismo, la stupidità della propria facoltà mnemonica (anche leggendo) nient'affatto sfiorati dalla necessità urgente della *memoria* in quanto *scrittura vocale*. Essi dicono e ricordano altro. Dicono e *non son detti. Non son parlati*. Parlano. Questi incauti, avventati e superficiali dicitori-attori conferenzieri riferiscono il “testo”, ignoranti che il “*testo*” è *l'attore*; il *testo è la voce*: esterni al testo, si rivolgono ad altro (ascoltatore) esterno. [...] E la voce stessa *si ascolta* dire. La voce è la sua stessa eco; eco non successiva alla parola, anzi, come puntualmente si verifica soprattutto per le note alte, nella registrazione su nastro magnetico, è sempre l'eco ad anticipare il suono emesso. Nella *scrittura vocale, poesia è la voce. Il testo è la sua eco*. (Bene, ivi: 1014-15)

Prima di concludere vorrei accennare all'altro motivo per cui lo smantellamento delle funzioni dialettiche nelle rappresentazioni sociali potrebbe essere utile alla didattica. In realtà si tratta di una suggestione che mi ha colpito tempo addietro e sulla quale sto lavorando. Traccio qui l'idea per impormi, come nella navigazione a vista, la rotta da seguire, scoglio dopo scoglio. Si tratta di una cosa delicata e non so se troverà mai uno sviluppo o è destinata a restare tra le *utopie* conoscitive, utili proprio perché imprevedibili. Ribaltando ciò che tutti noi siamo stati costretti a subire a scuola, c'è da chiedersi se sia possibile *invertire* il processo di apprendimento linguistico e letterario e provare una traduzione dei propri processi cognitivi partendo dall'opera d'arte e non il contrario. Mi spiego meglio.

<sup>7</sup> Roland Barthes si riferisce non solo ai processi di acculturazione subiti passivamente e inconsapevolmente ma alla formulazione stessa del segno: “Dall'altra parte, i segni di cui la lingua è fatta esistono per quel tanto che sono riconosciuti, ossia per quel tanto che essi si ripetono; il segno è pedissequo, gregario; in ogni segno sonnacchia un mostro: lo stereotipo: io posso parlare solo se raccolgo ciò *ricorre continuamente* nella lingua. Dal momento che io enuncio, queste due rubriche si riuniscono in me e io sono al tempo stesso padrone schiavo: io non mi accontento di ripetere ciò che è stato detto, di sistemarmi comodamente nella schiavitù dei segni: io dico, affermo, ribadisco ciò che ripeto.” Barthes, 1977, trad. it.: 179. La passività che viene dall'esser parlati a teatro, è data a chi ha imparato per disapprendere, ovvero a chi riesce a *giocare* con il codice e il programma a cui si è condannati. La voce di tale attore viene da pensare, non parla, non è parlata, *suona altra musica*, altri testi.



La scrittura-lettura della realtà può essere fatta in due modalità ( continuo a saccheggiare Carmelo Bene ): *verticalmente* o *orizzontalmente*. Uso una metafora per spiegare queste due modalità. Pensiamo a come può esser letta una poesia. Verticalmente, se ogni parola, ogni suono, si fa originario, non reciproco, restituito all'innocenza infantile – femminile – che l'aveva prodotto. Era stato prodotto per un'ansia, un'urgenza di conoscenza creatrice. Il poeta aveva *creato* tutto quello che gli mancava. Aveva creato quel che doveva poi conoscere, senza capirne sintatticamente il senso. Capire sintatticamente il senso significa inscrivere la sua decifrazione in una narrazione temporale. Riuscire a rileggere quelle parole *attuali*, in quanto fuori dalla storia – sempre disciplinata – è un esercizio utile per provare a ritrovare il senso *attuale* delle proprie percezioni. Esercizio, asceti, e non interesse finalizzato. Provare una traduzione delle proprie percezioni partendo dalla poesia: ecco il senso dell'esercizio. Tutto il contrario di tradurre ( leggere ) una poesia partendo dalle proprie percezioni. L'altro modo di leggere la realtà è orizzontale. E' quello che avviene a scuola nell'ora di "poesia": si rende *in prosa* la qualità esplosiva e creatrice delle parole che, come stelle indifferenti, vengono fatte diventare tanti segni zodiacali. La libertà del verso viene ridimensionata allo squallore del commento, al rigore "frastico" del quotidiano. La frase, e poi la scena, per arrivare finalmente alla rappresentazione: lo stesso si può dire, come per la poesia, della vita. Hai capito quello che stai dicendo-vedendo-facendo? Non importa *come lo dici-vedi-fai*, ma se l'hai compreso, iscritto, e una volta per tutte, fatto tacere. A queste due modalità di interpretazione della realtà è intimamente connessa la modalità di percezione temporale della realtà stessa. Una percezione storica, orizzontale, ed una eterna – sempre eternità umana certo – verticale.

Questa percezione, questa lettura si lega all'esperienza del tempo: alla sua maggiore o minore apertura verso l'alterità costituiva del pensiero ed ai suoi processi cognitivi.

### Riferimenti bibliografici

ARTAUD, ANTONIN

(1961) *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino.

BACHTIN MICHAÏL M.

(1920-24) *Per una filosofia dell'azione responsabile*, Manni, Lecce, 1998.

(1950) "Arte, mondo, memoria, linguaggio", in *Bachtin e..* Jachia e Ponzio (a cura di), Laterza, Bari, 1983.

(1963) *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino, 1968.

(1965) *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino, 1979

(1975) *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1979

(1979) *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino, 1988

(1998) *Per una filosofia dell'azione responsabile*, a cura di M. De Michel e A. Ponzio, Manni, Lecce.

BATAILLE GEORGES

(1957) *La letteratura e il male*, Se, Milano, 1987

(1970) *L'ano solare*, SE, Milano, 1998.

(1973) *Teoria della religione*, testo stabilito da Thadée Klossowski, SE, Milano, 2002

**BARTHES ROLAND**

(1953) *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino, 1982.

(1964) *Saggi critici*, Einaudi, Torino, 1972.

(1971-77) *Sade, Fourier, Loyola* seguito da *Lezione*, Einaudi, Torino, 1981

(1973) *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino, 1975.

(1977) *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino, 1981.

(1981) *La grana della voce*, Einaudi, Torino, 1986.

(1982) *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino, 1985.

(1984) *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino, 1988.

**BENE CARMELO**

(1995) *Opere*, Bompiani, Milano.

**BENE CARMELO, DOTTO GIANCARLO**

(1998) *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano.

**BLANCHOT MAURICE**

(1955) *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino, 1967

(1959) *Il libro a venire*, Einaudi, Torino, 1969

(1969) *L'infinito intrattenimento*, Einaudi, Torino, 1977

(1983) *La comunità inconfessabile*, SE, Milano, 2002.

**KLOSSOWSKI PIERRE**

(1950) *La vocazione interrotta*, Einaudi, Torino, 1980.

(1963) *Nietzsche, il politeismo e la parodia*, SE, Milano, 1999.

(1980) *Il bagno di Diana*, con uno scritto di Michel Foucault, SE, Milano, 2003.

**LÉVINAS EMMANUEL**

(1934) *Alcune riflessioni sulla filosofia dell'hitlerismo*, Quodlibet, Macerata, 2005.

(1948) *Il tempo e l'Altro*, Il Melangolo, Genova, 1997.

(1961) *Totalità e infinito: saggio sull'esteriorità*, Jaca Book, Milano, 1980.

(1972) *Umanesimo dell'altro uomo*, Il Melangolo, Genova, 1985.

(1978) *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, Jaca Book, Milano, 2006.

(1993) *Dio, la morte e il tempo*, Jaca Book, Milano, 1996.

**NIETZSCHE FRIEDRICH W.**

(1993) *Nietzsche. Opere 1870-1895*, 2v. Newton Compton, Roma.

**PEIRCE CHARLES SANDERS**

(2003) *Opere*, a cura di Massimo Bonfantini, Bompiani, Milano