

## FILOSOFIA – TEATRO – POLITICA: UN PERCORSO DI RICERCA

### 1. *A partire da Vico.*

Fra i grandi meriti che bisogna riconoscere a Giambattista Vico c'è sicuramente quello di essersi avventurato – con audacia ermeneutica davvero esemplare e sulla scorta di un fecondo parallelismo onto-filogenetico fra l'infanzia dell'uomo e quella dell'umanità – in un'indagine sugli albori del genere umano, inserita in un quadro più ampio di storia universale della civiltà e condotta in base al funzionamento della mente dell'uomo<sup>1</sup>. Molti degli esiti, spesso di tipo congetturale, di questa sua coraggiosa operazione di scavo sono ancora oggi fonte di stimolo per la ricerca, tant'è che io stesso in questo mio lavoro prenderò le mosse da uno degli assunti fondamentali della *Scienza nuova*: quello che guarda ai «*primi uomini*» come a coloro «*ch'erano di niuno raziocinio e tutti robusti sensi e vigorosissime fantasie*»<sup>2</sup>. E lo faccio proprio a conferma della fertilità del pensiero vichiano in un tempo che non è più quello che lo vide nascere; non perché – come si potrebbe pensare – i due prodotti performativi, che a suo tempo ho realizzato e che descrivo sommariamente nel terzo paragrafo, si riferiscono a due opere del pensatore napoletano.

Com'è noto, Vico sosteneva che nei «*primi uomini, come fanciulli del Gener'Umano*»<sup>3</sup>, la mente fosse totalmente priva di ragione e domi-

<sup>1</sup> «*Questo Mondo Civile egli certamente è stato fatto dagli uomini: onde se ne possono, perché se ne debbono, ritrovare i Principj dentro le modificazioni della nostra medesima Mente Umana*» (G. Vico, *La Scienza nuova 1744*, a cura di P. Cristofolini, M. Sanna, Roma, 2013, p. 87 [16-18]. La citazione sarà seguita da un numero che si riferisce alla pagina e da altri numeri fra parentesi quadre indicanti le righe. Le maiuscole e i corsivi – entrambi assai eloquenti –, ripristinati nella citata edizione critica, sono sempre di Vico).

<sup>2</sup> Ivi, 103 [35-36].

<sup>3</sup> Ivi, Degn. XLIX, 71 [15-16].

nata dalla fantasia; il che consentiva loro un'approssimazione solo immaginifica alla conoscenza di sé e della realtà circostante. Essi, dunque, vivevano in una condizione olistica, in cui non si era ancora raggiunta la differenziazione fra sé e mondo, possibile solo con il dispiegarsi della ragione. Beninteso, per fare un esempio che ricorre nella *Scienza nuova*, ma riferito all'ingenuità del «volgo» (un altro parallelismo, questa volta con la semplicità popolare): i nostri antenati non erano certo inconsapevoli che il fenomeno constatato dell'attrazione fra due pezzi di metallo (calamita e ferro) si svolgesse esternamente al loro corpo, ma ne riducevano l'*estranietà* (il fatto che fosse a loro ignoto) non indagando le «naturali cagioni» che lo provocavano (e come potevano in assenza di un approccio razionale?), ma concludendo che i due frammenti di metallo erano innamorati l'uno dell'altro<sup>4</sup>. Dunque, nei nostri remoti progenitori l'«ignoranza» delle cause naturali generava la «maraviglia»<sup>5</sup> al cospetto di un fenomeno e nel contempo un domandare su di esso, a cui non si poteva rispondere documentandone l'eziologia, ma solo disalienandolo attraverso una proiezione soggettiva, antropomorfa, con cui si assegnavano agli enti mondani e sopramondani significati e modalità operative e comportamentali riprese dal lessico esperienziale di una mente umana immersa entro l'orizzonte di un continuo fantasticare. È proprio in questa condizione ancestrale che gli uomini – avendo a disposizione la sola immaginazione per comprendere il mondo – componevano miti con cui davano a se stessi una spiegazione di quello che giorno per giorno incontravano e sperimentavano lungo il loro percorso di vita. In questo – può sostenere Vico con il senno di poi – essi erano simili ai nostri poeti, poiché:

*alle cose ammirate davano l'essere di sostanze dalla propria lor'idea [...]: in cotal guisa i primi uomini delle nazioni Gentili [...] dalla lor'idea criavan'essi le cose [...]; essi per loro robusta ignoranza, il facevano in forza d'una corpulentissima fantasia; e perch'era corpulentissima, il facevano con una maravigliosa sublimità, tal' e tanta che perturbava all'eccesso essi medesimi, che fingendo le si criavano; onde furon detti Poeti, che lo stesso in greco suona, che criatori*<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Cfr. *ivi*, Degn. XXXII, 68 [16-19].

<sup>5</sup> Cfr. *ivi*, Degn. XXXV, 68 [30].

<sup>6</sup> *Ivi*, 104 [9-20]. Cfr. anche *ivi*, Degn. I-II, 60 [21-37]-61 [1-2], e XXXVIII, 68 [33-37].

Quindi i «primi uomini» erano poeti non per vocazione o per scelta, ma per necessità<sup>7</sup>; e con il loro atteggiamento poetico rispetto al mondo si aggregavano in comunità, davano origine a credenze religiose, inventavano storie esplicative dei fenomeni a loro ignoti: ossia facevano politica, istituivano religioni, costruivano un sapere. Con un linguaggio da poeti, certo, ma da poeti inconsapevoli, dal momento che – vivendo nell'età antecedente al dispiegamento del razionismo – i «primi uomini» non potevano disporre di quel potente strumento di riconfigurazione del rapporto con l'essere che è la ragione, la quale – distinguendosi (dialetticamente) dal codice immaginifico vigente in passato –, per effetto di uno straniamento ricollocante, poteva assegnare al linguaggio poetico, in precedenza spontaneamente veicolato, lo statuto di *poesia*. Era necessaria una inedita e differente apertura al mondo (quella razionale, appunto), affinché quella precedente (segnata dal dominio assoluto della fantasia) potesse essere *riconosciuta* nei suoi caratteri fondamentali come proiezione soggettivo-antropomorfa sulle cose. Affiancata alla nuova configurazione, quella pregressa poteva sopravvivere nelle figure retoriche<sup>8</sup> che inaggrabilmente fluttuano nelle nostre lingue, ma anche diventare la sostanza fondamentale di cui si nutre il lavoro del *poeta*, non più (come i «primi uomini») inconsapevole della natura del suo linguaggio, non più (come loro) versificatore spontaneo nella vita quotidiana, ma artista che (a differenza dei nostri progenitori di cui parla Vico) opera in uno stato d'eccezione, non 'sopra' ma 'accanto' al linguaggio ordinario e comune<sup>9</sup>.

Di questo processo di differenziazione Vico è fin troppo consapevole, quando scrive:

*tutti i tropi [...], i quali si sono finora creduti ingegnosi ritrovati degli Scrittori, sono stati necessarij modi di spiegarsi tutte le prime Nazioni Poetiche, e nella lor' origine aver' avuto tutta la loro natia proprietà: ma poichè col più spiegarsi*

<sup>7</sup> La «Locuzion Poetica» nacque «per necessità di natura umana prima della Prosaica; come per necessità di natura umana nacquero, esse Favole Universali Fantastici prima degli *Universali Ragionati*, o sieno *Filosofici*, i quali nacquero per mezzo di essi *parlari prosaici*» [ivi, 136 (13-17)].

<sup>8</sup> Cfr. ivi, 116 [30-37]-117 [1-2].

<sup>9</sup> Con il sintagma 'stato di eccezione' non intendo alludere a una qualche improponibile superiorità dell'artista, ma solo segnalare che nell'età della ragione dispiegata, segnata dalla prevalenza della prosa, non più *tutti* sono poeti – come accadeva nell'epoca precedente –, ma solo *alcuni*, ossia quelli che effettivamente compongono versi.

*la mente umana*, si ritrovarono le voci, che significano *forme astratte*, o *generi comprendenti le loro spezie*, o *componenti le parti co' loro Interi*; tai parlari delle prime Nazioni sono divenuti *trasporti*<sup>10</sup>.

Quindi solo con l'avvento della ragione e per mezzo di essa (dunque con il compimento dello sviluppo dell'umanità<sup>11</sup>), le voci poetiche originarie, sgorganti *per natura* dalla mente fantasiosa dei «primi uomini», potevano essere *riconosciute* e rubricate come figure retoriche. Anche l'universale fantastico sarà riformulato nell'età della ragione, ma con un'inversione dinamica: da concettualizzazione immaginifica, condensata in un personaggio famoso ed emblematico (Achille/forza, Ulisse/astuzia; dunque movimento verso l'alto: dall'individuale al solo universale possibile nella remota antichità), a sapienza figurata, ossia trasposizione di un concetto razionale (solitamente di stampo etico: vizio, virtù, ecc.) in un'immagine individuale che lo sintetizzi visivamente e lo renda più facile da comunicare e ricordare (dunque movimento verso il basso: dall'universale astratto all'individuale simbolico)<sup>12</sup>.

Alla poesia – divenuta ormai attività autonoma – potevano essere *assegnati*, nell'età della ragione, compiti analoghi a quelli che essa svolgeva già prima, quando non era ancora *poesia* ma primitivo linguaggio poetico spontaneo. Abbiamo visto – ritornando al brano citato più sopra – che i «primi uomini», grazie alla loro *«corpulentissima fantasia»*, creavano immagini perturbanti fino *«all'eccesso»*, tali dunque da poter avere anche un'efficacia educativa, magari canalizzando l'esuberanza individuale o collettiva verso comportamenti moralmente più adeguati e socializzanti. Ebbene, per Vico questi sono gli stessi *«tre lavori»* assegnati alla *«Poesia grande»* nell'epoca del raziocinio, ossia: 1) «ritrovare *Favole sublimi*, confacenti all'*intendimento popolare*»; 2) perturbare *«all'eccesso*, per conseguir' il *fine*, ch'ella si ha proposto»; 3) *«insegnar il volgo a virtuosamente operare»*<sup>13</sup>.

Ciò che qui desta interesse è il fatto che Vico attribuisca alla poesia (e più in generale all'arte), sia nel momento del suo agire inconsapevole

<sup>10</sup> Ivi, 116 [30-36].

<sup>11</sup> «I *primi popoli* [...] fondarono prima il *Mondo dell'Arti*; poscia i *Filosofi*, che vennero lunga età appresso, e 'n conseguenza i *vecchi delle nazioni*, fondarono *quel delle Scienze*: onde fu affatto *compiuta l'Umanità*» [ivi, 147 (21-24)].

<sup>12</sup> Cfr. ivi, 113 [21-37]-114 [1].

<sup>13</sup> Ivi, 104 [20-24].

(nell'epoca primordiale immaginifica) sia in quello del suo prodursi differenziato e cosciente (nell'età della ragione), una funzione etico-politica che essa può esercitare proprio grazie alla sua straordinaria capacità di arrivare immediatamente alle coscienze entro un contesto sociale condiviso. Sembra proprio che per il Vico della *Scienza nuova* gli antichi comportamenti poetici irriflessi e le successive arti differenziate – inventando miti, costruendo immagini e componendo canti<sup>14</sup> – abbiano dato e possano continuare a dare un contributo fondamentale alla costruzione, al sostegno e alla riproduzione delle comunità.

## 2. Dalla disseminazione alla trasposizione interformale.

La ricerca sulla trasposizione di questioni e testi filosofici in prodotti performativi (di tipo teatrale e musicale), che sto conducendo da dodici anni allo scopo di raggiungere una platea più ampia di quella degli addetti ai lavori<sup>15</sup>, nel tentativo così di implementare e promuovere presso i fruitori processi di crescita nell'autoconsapevolezza individuale e nell'esercizio di una cittadinanza critica (fra i requisiti essenziali per migliorare verso il basso la vita democratica delle nostre società), sembrerebbe avere molti punti di consonanza con la concezione vichiana di un'arte 'etico-politica', esposta sommariamente alla fine del paragrafo precedente.

Questa idea di un'attività culturale 'impegnata' nella *polis* – dunque *politica*, seppure in senso lato – richiede però un'analisi sufficientemente articolata, poiché contiene in sé pericoli che vanno in qualche modo scongiurati.

La prima insidia riguarda proprio il significato che si vuol dare al termine 'impegno' e alla *militanza* filosofico-artistica che, nel caso in questione, è ad esso collegata. Diciamo subito – rispondendo idealmente a Walter Siti, autore di un *pamphlet* intelligente, ma a tratti eccessiva-

<sup>14</sup> «Gli Autori delle Nazioni gentili [...] dovettero formare le *prime loro lingue cantando*» (ivi, Degn. LIX, 73 [22-25]).

<sup>15</sup> Per una bibliografia del e sul mio lavoro, cfr. <<http://www.quidra.it/publicazioni>>. Per l'elenco degli spettacoli scritti, diretti e realizzati dal 2011 a oggi, cfr. <<http://www.quidra.it/diana-curriculum>>. Per visionare estratti video degli spettacoli dal 2018 a oggi cfr. <[www.quidra.it](http://www.quidra.it)>. Questa mia attività teorico-performativa è stata poi istituzionalizzata in una linea di ricerca Ispf-Cnr intitolata 'Saperi umanistici e linguaggi delle arti', di cui sono responsabile scientifico.

mente caustico<sup>16</sup> – che qui nessuno ha la pretesa di medicare o salvare il mondo, così come nessuno ha l'intenzione di rinunciare – in nome di una improponibile priorità dell'etica sull'estetica – alla cura formale dei testi e della loro messinscena. Si vuole, invece, solo provare a seminare dubbi laddove sembrano esserci unicamente certezze fittizie e pregiudizi; a schiudere (*se possibile*) nuovi percorsi intellettuali ed emotivi e qualche volta tentare di dare risposte. Questo significa intendere il proprio lavoro filosofico come «un'avventura civile», calata nel «proprio tempo storico», finalizzata (*se possibile*) «a comprenderne meglio il senso, le contraddizioni»<sup>17</sup>. Ricollocare, con opportuni interventi autoriali, un testo o un problema filosofico entro quella piccola stanza del dibattito pubblico che è uno spazio o una sala teatrale mi sembrò, quando cominciai a farlo diversi anni fa<sup>18</sup>, e mi sembra, ancora oggi che continuo a farlo, un'azione dotata di una qualche efficacia, seppure in gran parte (e per fortuna) affidata al caso.

Se però il problema del giusto equilibrio fra forma e contenuto può trovare un'agevole soluzione nell'esplicito proponimento di non privilegiare l'una contro l'altro e viceversa, più complicato, ma assolutamente necessario, è delimitare il ruolo autoriale di chi (come l'estensore di questo saggio), scrivendo ed elaborando testi filosofici per il teatro con gli intenti etico-politici che più sopra sono stati chiariti, potrebbe lasciarsi sedurre dalla pretesa paradossale, se non grottesca, di ergersi a 'educatore dell'umanità'<sup>19</sup>. Se si sceglie l'«impegno» (e in ciò ha ragione Siti), bisogna stare molto attenti a non cedere al sogno delirante di poter salvare il mondo; e se si dichiara di non avere una tale spropositata aspirazione – come ho fatto prima –, si deve disegnare per se stessi e mostrare agli altri la mappa che indichi le modalità e i confini del proprio operare. È quello che cercherò di fare da questo momento in poi, fino alla conclusione del paragrafo.

<sup>16</sup> *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Milano, 2021.

<sup>17</sup> V. TRIONE, *Artivismo. Arte, politica, impegno*, Torino, 2022, p. 8.

<sup>18</sup> In compagnia di un collega e amico che purtroppo non è più: Riccardo De Biase. Il nostro sodalizio si sciolse nel 2015.

<sup>19</sup> A mio modo di vedere, qui il pericolo è anche maggiore, perché – mentre solitamente un divulgatore professionale è un mediatore fra lo scienziato e i profani (spesso si tratta di bravi giornalisti) – nel mio caso la figura del disseminatore e quella dello studioso coincidono.

Punto di partenza del mio lavoro fu a suo tempo la convinzione che la ‘diffusione’ (uso preliminarmente un termine generico, sul quale ritornerò fra breve), attraverso le arti audiovisive, teatrali e musicali, di alcuni contenuti filosofici e letterari – opportunamente selezionati secondo scelte prospettiche e una poetica molto personali di cui non posso dare conto qui –, consentendo di estendere quei contenuti a un pubblico più vasto dei soli specialisti, avrebbe potuto (il condizionale è qui d’obbligo) sollecitare negli spettatori (e non solo in loro, come si vedrà più avanti) processi autonomi di riflessione e di crescita individuale e sociale. Nel formulare questa ipotesi, mi basavo sulla mia esperienza vissuta di lettore e di studioso professionale (primo ricercatore presso l’Ispf-Cnr). Osservai allora (e non ho motivo di smentirmi oggi) che, nel corso degli anni, il mio incontro con testi filosofici e letterari e con opere d’arte mi aveva cambiato in positivo: aveva migliorato la qualità della mia vita, i miei rapporti con gli altri e con il mondo; mi aveva svelato aspetti del reale che da solo non avrei avuto «né il coraggio né la forza di cogliere»<sup>20</sup>. Pensai allora (come oggi) che questo potesse accadere anche ad altre persone; per questo motivo intrapresi il percorso teorico-performativo che è ancora *in itinere*.

Una circostanza alquanto singolare e interessante: cominciai non con una meditazione teorica sul cammino da intraprendere, ma direttamente scrivendo e allestendo reading filosofico-musicali. A questa inversione metodologica, che potrebbe forse apparire insolita per uno che fa il mio mestiere, contribuì di sicuro la mia parallela formazione musicale da compositore, che mi spingeva *prima* a fare e *poi* a riflettere sul fare. Tuttavia fin dall’inizio – nel 2011 – tenni un taccuino di lavoro, che poi confluì nel 2015 in un volume piuttosto smilzo, come si addice a un manifesto programmatico<sup>21</sup>.

In questo mio scritto, riflettendo sul significato delle parole ‘diffusione’, ‘divulgazione’, ‘disseminazione’, definii l’impalcatura operativa e di senso (le due connotazioni si influenzano reciprocamente) su cui si era e si sarebbe mosso il mio lavoro. Lì osservai come il termine ‘diffu-

<sup>20</sup> TRIONE, *op. cit.*, p. 42.

<sup>21</sup> Tale, infatti, considerai allora e poi per qualche anno il mio libro: *La forma-reading. Un possibile veicolo per la disseminazione dei saperi filosofici. Resoconto ragionato, programma e strumenti di lavoro*, Milano, 2015. Oggi non lo rinnego, ma non mi ci riconosco più tanto. Il presente saggio, in qualche modo, vuole anche segnalare un cambio di rotta.

sione' avesse una sfumatura dichiaratamente quantitativa: alludendo a una comunicazione estesa al maggior numero possibile di soggetti. Il significato del lemma 'divulgazione' mi apparve immediatamente connesso all'idea della semplificazione di questioni complesse, attuata con il fine (sicuramente nobile) di trasmettere la conoscenza ai non addetti ai lavori. Il concetto di 'disseminazione' – nella curvatura interpretativa che all'epoca gli impressi – mi sembrava dotato di un intrinseco dinamismo. Esso, infatti, richiama l'idea (metaforica) di una forza (il contadino) che lancia qualcosa (il seme) affinché nella zolla germogli qualcos'altro (una pianta), in grado di generare altra forza (nuovi semi). Lo spettro semantico della parola 'disseminazione' contiene naturalmente in sé i significati connessi alla 'diffusione' e alla 'divulgazione', ma attenua di molto – almeno ai miei occhi di allora e di oggi – la dimensione quantitativa del primo e quella semplificatrice del secondo. Se, infatti, in primo piano troviamo, metaforicamente, un lancio di semi, che si spera diano altrove frutti e poi nuovi semi da lanciare, allora si potrà pensare anche a una *diffusione* che cominci da un piccolo gruppo – come la platea di un teatro<sup>22</sup> – e a una *divulgazione* che non semplifichi fino a banalizzare, perché l'obiettivo non è quello di rendere tutto assolutamente esplicito – come in un documentario o in una lezione –, ma quello di offrire spunti che possano eventualmente sollecitare ricerche e riflessioni personali; e di farlo utilizzando forme artistiche che vanno rispettate nella loro specificità estetica ed espressiva e che sono assai diverse dalla configurazione dei mezzi con cui solitamente si fa divulgazione.

Concepire l'intera operazione secondo una logica disseminativa consente di mettere a segno un primo potente colpo ai danni di quella «identità di causa ed effetto» secondo cui – come nota Jacques Rancière – si pretende che «ciò che lo spettatore *deve vedere*» sia «ciò che il regista *gli fa vedere*»<sup>23</sup>. Non si può non essere d'accordo con Rancière quando stigmatizza la *hybris* del drammaturgo e del regista, i quali

vorrebbero che gli spettatori vedessero questo e sentissero quell'altro, capissero qualcosa in particolare e traessero conclusioni precise. È questa [...] la

<sup>22</sup> Questo aspetto è di fondamentale importanza, perché – tranne rari casi – le proposte performative che ho concepito e realizzato sono sempre state dal vivo e di tipo teatrale e musicale, dunque destinate a un numero non molto esteso di persone.

<sup>23</sup> J. RANCIÈRE, *Lo spettatore emancipato* [2007], in Id., *Lo spettatore emancipato*, tr. it., Roma, 2022<sup>2</sup>, p. 19.

logica della trasmissione diretta e uniforme: c'è qualcosa da un lato [...] che deve passare all'altro<sup>24</sup>.

Se adottare la *logica della disseminazione* (= lancio di semi, non comunicazione esaustiva) in contrapposizione a quella della «trasmissione diretta» significa innanzitutto rinunciare all'idea che *tutto* debba passare «da un lato» (quello autoriale/registico) «all'altro» (quello dello spettatore), allora le procedure trasduttive di un testo o di un problema filosofico in una partitura drammaturgica terranno certo conto del fatto che si passa da una parola *letta* (che, se non compresa, può essere anche *riletta*, quando il libro è nelle mani del lettore solitario) a una parola *declamata* o *recitata* (che lo spettatore ascolta e su cui non può ritornare in caso di dubbio), ma non saranno mai costrette a una semplificazione banalizzante, proprio perché sganciate definitivamente dalla supposizione (o supponenza?) che i significati arrivino integralmente e senza subire mutamenti a chi siede in platea. Al contrario, osserva ancora Rancière,

lo spettatore [...] osserva, seleziona, confronta, interpreta. Collega ciò che vede a una miriade di altre cose che ha visto su altre scene, in altri tipi di luogo. Compone il suo poema con gli elementi del poema collocato davanti ai suoi occhi. La spettatrice partecipa alla performance rimodellandola a modo suo: distanziandosi, per esempio, dall'energia vitale che questa dovrebbe trasmetterle per farne una pura immagine e associarla a una storia che avrà letto o sognato, vissuto o inventato. L'uno e l'altra sono, in tal modo, contemporaneamente spettatori distanti e interpreti attivi dello spettacolo che gli viene offerto<sup>25</sup>.

Ciò comporta anche che la «performance stessa, nella misura in cui questa sussiste come spettacolo, come oggetto autonomo», si venga a configurare come un «terzo elemento» fra «l'idea dell'artista e la sensazione o la comprensione dello spettatore». Un «terzo elemento del quale nessuno è proprietario, il cui significato non appartiene a nessuno, ma che sussiste» tra autore/regista e spettatore, «escludendo ogni uniformità di trasmissione e ogni identità di causa ed effetto»<sup>26</sup>. Se però una piena «uniformità di trasmissione» è impensabile, non bisogna nemme-

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ivi*, pp. 18-19.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 20.

no dimenticare – è il caso di aggiungere – che il «terzo elemento» è quel luogo immateriale in cui si incontrano e che hanno in comune autore e spettatore: il primo come meta conclusiva del suo lavoro, il secondo quale punto da cui si dipartono e che ispira – ma anche imponderabilmente *orienta* – le proprie riconfigurazioni soggettive. Tutto ciò accade in quella grande macchina significatrice che è il teatro, luogo fisico nel quale chi concepisce e chi fruisce si danno appuntamento per incrociare e scambiarsi percorsi intellettuali ed emotivi, la cui *casuale* ramificazione è inestricabile. Chiamerei questo fenomeno di moltiplicazione ermeneutica in teatro *diramazione rimodulante lineare* dei contenuti: essa attesta la definitiva dissociazione fra *causa* (proposta autoriale) ed *effetto* (ricezione nei singoli spettatori).

La diramazione, però, non si verifica solo nella relazione fra scena e platea<sup>27</sup>. Si riscontra anche, durante la preparazione dello spettacolo (prove, progettazione della scenografia, disegno dei costumi e delle luci, ecc.), nel rapporto fra chi concepisce/dirige lo spettacolo e chi (performer e tecnici) partecipa alla sua realizzazione con la propria competenza e personale sensibilità<sup>28</sup>. La scrittura scenica (ossia, nel nostro caso, la composizione dello spettacolo – a partire dal testo – durante gli incontri preliminari e le prove) è di sicuro centrata sull'idea dell'autore/regista; ma il suo risultato finale è frutto di un lavoro collettivo a cui partecipano attori, musicisti, scenografi, costumisti, *light designer*, tecnici, ecc., ognuno con una sua propria idea di quello che dovrà essere il prodotto finito. Le spesso provvidenziali iniziative degli artisti o dei tecnici, che sulla scena contribuiscono a migliorare la performance al di là di quanto prescritto dal copione (e concepito dall'autore stesso), provengono proprio dalla quotidiana rielaborazione personale del lavoro che si sta svolgendo giorno per giorno sul palcoscenico. A differenza però di quanto avviene con lo spettatore, che dopo la performance si allontana insieme alla sua rielaborazione soggettiva di quanto ha visto e sentito, la multi-

<sup>27</sup> I brani di Rancière che ho citato si concentrano solo sulla prassi teatrale. Ma è chiaro che il fenomeno della ricomposizione personale di una sollecitazione d'autore si ripropone anche in altri contesti: quando si legge un libro, si contempla un quadro, ecc. (cfr. *ivi*, p. 28). Non posso discutere qui le posizioni del filosofo francese in merito al rapporto fra arte e politica, che richiederebbero uno spazio più ampio e una diversa direzione di ricerca.

<sup>28</sup> Rancière accenna fuggacemente a tale questione, ma non vi si sofferma, perché il suo saggio è dedicato soprattutto alla figura dello spettatore (cfr. *ivi*, p. 19).

plicazione dei significati durante l'allestimento ha un movimento più centripeto; e ciò proprio in virtù del rapporto reciproco che si instaura fra l'autore/regista (che di per sé è già un segmento ermeneutico piuttosto complesso, specialmente quando le due figure non sono congiunte nella stessa persona) e tutti coloro che lavorano alla messinscena. Possiamo dire, dunque, che in questo caso siamo di fronte a una *diramazione rimodulante circolare*<sup>29</sup>.

Se è vero che non si può persistere nell'ingenua supposizione secondo cui «ciò che verrà percepito, sentito o capito» sarà ciò che l'autore «ha messo nella sua opera teatrale o nella sua performance»<sup>30</sup>, se dobbiamo accettare – e trarne conforto – che «l'effetto dell'idioma» autoriale «non può essere anticipato»<sup>31</sup>, ma è in linea di principio imprevedibile, mettendo in tal modo il 'disseminatore' definitivamente al riparo dal pericolo di autoriconoscersi come 'educatore dell'umanità', allora è anche vero che, assunto l'effetto disseminativo come reale, consequenziale ma imprevedibile nei suoi sviluppi, si viene genealogicamente spinti a concentrare l'attenzione su ciò che è alla sua origine, ossia sul processo traspositivo, che a questo punto diventa il vero centro di interesse di tutta l'operazione.

Resto ancora convinto che trasdurre testi o problemi filosofici in azioni drammaturgiche e musicali, destinate a una platea teatrale, possa stimolare nei singoli soggetti riflessioni personali e promuovere qualche incremento di consapevolezza intellettuale ed emotiva, individuale e collettiva. Credo ancora che i semi gettati possano dare frutti, dai quali possano venire nuovi semi e nuovi frutti. Che il processo sfugga al controllo autoriale e segua sentieri soggettivi, intimi, imponderabili mi sembra un bene per gli spettatori, che sono *attivi* (non passivi, come si potrebbe credere) proprio nella misura in cui assistono a uno spettacolo, connettendo, in piena libertà e autonomia, «ciò che vedono con quello che hanno visto e detto, fatto e sognato»<sup>32</sup>. Ma è un bene anche per l'autore in generale, che si libera dalla tenaglia asfissiante dell'identità fra causa ed effetto, e in particolare per l'estensore di questo saggio, che

<sup>29</sup> Di questo tipo è anche la diramazione operante in una lezione, nel corso della quale docenti e studenti possono mettere in campo diversi procedimenti per la verifica della comprensione e della deriva.

<sup>30</sup> RANCIÈRE, *op. cit.*, p. 20.

<sup>31</sup> Ivi, p. 29 (corsivo mio).

<sup>32</sup> Ivi, p. 23.

– senza mai rinunciare all'intento unilaterale di comunicare e farsi capire, compiendo scelte di forma e di contenuto in base alle proprie esigenze di dire, esprimere e denunciare, secondo le diverse circostanze – potrà concentrarsi nella ricerca di sempre nuove (*se possibile*) modalità traspositive, in grado di realizzare una migrazione dai saperi umanistici ai linguaggi delle arti che possa ancora lanciare semi, la cui effettiva germinazione, però, gli resterà sempre provvidenzialmente lontana e ignota.

Le ultime battute di questo paragrafo sono proprio per la *trasposizione*.

Dico subito che per designare l'elaborazione teatrale o musicale di un testo o problema filosofico preferisco questo termine ad altri che potrebbero usarsi: *traduzione*, *trasduzione*, *adattamento*, anche se nel corso di questo lavoro qualcuno di questi termini compare con un significato generico o sinonimico<sup>33</sup>. Questo perché, se – ad es. – nell'adattamento teatrale o cinematografico di un romanzo la forma di partenza e quella di arrivo conservano una comunanza strutturale di fondo (narrativa è l'una e predisposta alla narrazione è anche la seconda), la traduzione teatrale o musicale di un saggio o di una questione di filosofia implica una mutazione morfologica da una struttura argomentativa, peraltro pensata per la lettura in solitudine, a un mezzo espressivo (il teatro o la musica), centrato sulla visione e l'ascolto pubblico e per nulla adeguato a movenze dimostrative. Definirei questo trasferimento: *trasposizione interformale*. Il passaggio richiede spesso l'invenzione di un dispositivo drammaturgico che renda possibile la trasmutazione dalla forma prima a quella seconda. A volte può essere molto efficace *incarnare* l'universale (ammesso che sia tale) nel singolare, distendere il problema teorico che si vuole rappresentare nell'esperienza vissuta di un personaggio reale o immaginario, il quale in questo caso assumerà – nel segno di un Vico ripreso e riutilizzato – la funzione di *individuale fantastico*<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Sull'uso di questi termini in semiotica cfr. – in via del tutto preliminare – R. JAKOBSON, *Aspetti linguistici della traduzione* (1959), in Id., *Saggi di linguistica generale*, tr. it., Milano, 2002<sup>4</sup>, pp. 56-64; O. CALABRESE, *Lo strano caso dell'equivalenza imperfetta (modeste osservazioni sulla traduzione intersemiotica)*, in «Versus», 2000, 85/86/87, pp. 101-120; N. DUSI, *Intersemiotic translation: Theories, problems, analysis*, in «Semiotica» CCVI (2015), pp. 181-205.

<sup>34</sup> Ho adottato questa soluzione in due miei spettacoli: *Diramazioni da Hegel. Dall'Autobiografia di un servo* (andato in scena a Napoli, presso l'Istituto italiano per gli studi filosofici, l'8 marzo 2019, con Lino Musella e Ciro Longobardi <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_gSvEHbqETo](https://www.youtube.com/watch?v=_gSvEHbqETo)>) e *Fabbrica occupata. Monodramma iperbolico in*

### 3. *Due performance vichiane.*

Per chiudere, dando una parziale esemplificazione di quanto finora argomentato e della ricerca svolta in questi anni, presento una breve descrizione di due mie performance di soggetto vichiano. Credo che ci si potrà fare un'idea della *trasposizione interformale* in esse realizzata.

Posso dire che ne *L'eroismo dello studioso* il processo traspositivo fu agevolato dal fatto che il testo di partenza era stato concepito già da Vico per essere letto in un'aula dell'università napoletana, per inaugurarne l'anno accademico nel 1732. A proposito di *Voci da una 'Vita'*, va osservato che le parti narrative selezionate dall'autobiografia vichiana vengono ostensivamente riproposte in lettura. In entrambi i casi, però, il dispositivo drammaturgico rimodula il materiale di partenza ricorrendo a risorse di carattere musicale: alla forma-concerto nel primo caso; a una musica di parole che in un certo senso cattura il testo vichiano, conferendogli una rilevanza sonora che ne sostiene il significato.

Fra le finalità generali delle due operazioni – oltre a quella di sperimentare la traducibilità in suono della parola vichiana – c'era quella di trasferire la figura e il pensiero del filosofo napoletano dalle sale dell'accademia ai luoghi della *polis*. A mio modo di vedere, questa ricercazione – qui riferita a Vico e in altri casi (come mi è capitato) a diverse figure o questioni filosofiche – assume una valenza *politica*: nel senso ampio di un *agire indirizzato alla città*.

a.

*L'eroismo dello studioso. Reading in forma di concerto per tre lettori sul 'De mente heroica' (1732) di Giambattista Vico*<sup>35</sup>. In questo mio lavoro (composto fra il 2016 e il 2017), il testo vichiano – da me ridotto, adattato e integrato con brevi inserti testuali tratti da scritti di Platone

*prova* (andato in scena a Napoli, presso Domus Ars, il 20 gennaio 2023, con Tony Laudadio, Francesca Laino e Martina Nappi <[https://www.youtube.com/watch?v=HHdsTgTcd\\_k](https://www.youtube.com/watch?v=HHdsTgTcd_k)>).

<sup>35</sup> La partitura lettoriale originaria del *reading* prevedeva anche un coro di lettori (cfr. R. DIANA, *L'eroismo dello studioso. Reading in forma di concerto per soli recitanti e coro di lettori*, in *Eroicamente Vico. Medicina, vita civile e ragione poetica nel 'De mente heroica'*, a cura di F. Lomonaco, Roma, 2018, pp. 37-54). Per le tecniche di scrittura che ho utilizzato in molti miei *reading* cfr. Id., *Risonanza di concetti. A proposito del teatro-reading filosofico*, in *Risonanze. Organizzazione Musica Scienze*, a cura di R. Diana, L. M. Sicca, G. Turaccio, Napoli, 2017, pp. 153-162.

e Pseudo Longino – fu messo in relazione con la musica di Igor Stravinskij. Avvalendomi delle splendide melodie settecentesche rielaborate dal compositore russo nel 1920 per il suo *Pulcinella*, in questa lettura per musica trasposi l'orazione vichiana nella forma di un concerto in tre movimenti: I. *Allegro maestoso*; II. *Andante meditativo*; III. *Allegro con brio*.

L'obiettivo era quello di riproporre l'elogio vichiano dell'eroismo civile proprio di una vita dedicata agli studi – elogio originariamente destinato agli studenti universitari napoletani del 1732 – a una platea dei giorni nostri. Inserita nella cornice di eventi culturali molto caratterizzati, il *reading* poteva contare su un pubblico interessato e informato.

La sua prima esecuzione avvenne il 22 febbraio 2017, nell'Aula Coviello del Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, nel quadro del Premio di filosofia 'Giambattista Vico'. Fu poi riproposto in una diversa forma il 12 maggio 2018 a Napoli, nella Sala del Capitolo del Convento di San Domenico Maggiore, in occasione delle celebrazioni per il 350° anniversario della nascita di Giambattista Vico e del Maggio dei Monumenti. Infine (commissionato dal Dipartimento di Scienze Filosofiche, Pedagogiche ed Economico-Quantitative dell'Università degli Studi 'Gabriele D'Annunzio' di Chieti-Pescara) fu replicato il 27 settembre 2019 nel Teatro Marrucino di Chieti, in occasione de 'La notte europea dei ricercatori'.

b.

*Voci da una 'Vita'. Un'esecuzione di brani dalla 'Vita di Giambattista Vico scritta da se medesimo' (1723-28)*. Si tratta di un AUDIO-video dedicato all'autobiografia vichiana, progettato e realizzato fra il 2017 e il 2018, in occasione delle citate celebrazioni napoletane, nel 2018, del 350° anniversario della nascita di Giambattista Vico<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> Riprendo qui alcuni passaggi del mio saggio *Voci da una 'Vita'. Un'esecuzione di brani dalla 'Vita di Giambattista Vico scritta da se medesimo' (1723-28)*. *Contributo alla giustificazione teorica di un AUDIO-video*, in «Research Trends in Humanities», 7 (2020), pp. 164-192. L'AUDIO-video è disponibile ai seguenti indirizzi web: Ispf-Cnr: <<https://www.youtube.com/watch?v=M2qYvZGYTFk>> Associazione culturale Quida: <[https://www.youtube.com/watch?v=A\\_vyiZxY-\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=A_vyiZxY-_c)>

L'AUDIO-video è stato riproposto anche nel corpo di una installazione progettata da Nera Prota ed esposta a Napoli – nella Sala dell'Armeria del Maschio Angioino – dal 7 maggio al 10 giugno 2018, sempre in occasione delle celebrazioni vichiane (cfr. D. R. ARMANDO – L. PICA CIAMARRA, *Le celebrazioni vichiane 2018. Un resoconto*, in «Labora-

AUDIO-video: l'inconsueta soluzione grafica, che vede il primo termine in maiuscoletto e il secondo in tondo minuscolo, sta a indicare che la dimensione uditiva è di sicuro preponderante rispetto a quella visiva.

Avevo lavorato in precedenza sull'autobiografia del pensatore napoletano<sup>37</sup> e perciò progettai una 'esecuzione' di alcuni passi tratti dalla sua *Vita*. Ne selezionai quattro fra i più noti: quattro importanti tasselli con cui Vico costruì l'immagine di sé che intendeva trasmettere ai suoi contemporanei e tramandare ai posteri. Per mia comodità di lavoro, assegnai a ogni frammento un titolo, che naturalmente non si ritrova poi nell'AUDIO-video:

1. *L'infortunio predestinante.*

La caduta da bambino, a cui Vico fa risalire l'origine del proprio carattere «malinconico», sintomo – secondo una tradizione che risale fino ad Aristotele – di geniale predisposizione agli studi umanistici<sup>38</sup>.

2. *Maestro di se medesimo.*

Con sottile autocompiacimento, il filosofo segnala la scelta obbligata di una formazione da autodidatta<sup>39</sup>.

3. *Precettore a Vatolla.*

Si rievoca il periodo di studio e di formazione in solitudine: un momento tipico nella biografia di un pensatore<sup>40</sup>.

4. *I quattro autori.*

Vengono ricordati i fondamentali riferimenti teorici della *Scienza nuova*: Platone, Tacito, Francesco Bacone, Ugo Grozio<sup>41</sup>.

A questi brani ne aggiungi un quinto, risultante dalla ricomposizione sintetica dei primi quattro. Letti da me, tutti i passi vennero incisi in sala di registrazione e poi montati in video con una sobria sequenza di imma-

torio dell'ISPF» XVI, 2019, pp. 1-10; M. SANNA, *Ricordare Giambattista Vico a trecentocinquanti anni dalla nascita*, in questo «Bollettino» L, 2020, pp. 47-55). Dell'installazione parlo in R. DIANA, *Pensar con Vico*, in «Cuadernos sobre Vico» XXXII (2018), pp. 99-105, in partic. pp. 101-105.

<sup>37</sup> Cfr. R. DIANA, *Configurazioni filosofiche di sé. Studi sull'autobiografia intellettuale di Vico e Croce*, Roma, 2013, pp. 13-71.

<sup>38</sup> Cfr. G. VICO, *Vita di Giambattista Vico scritta da se medesimo*, in Id., *Opere*, a cura di A. Battistini, 2 voll., Milano, 2011<sup>3</sup>, vol. I, p. 5.

<sup>39</sup> Cfr. *ivi*, pp. 5-6.

<sup>40</sup> Cfr. *ivi*, pp. 11-12.

<sup>41</sup> Cfr. *ivi*, pp. 29-30 e 44.

gini costituita: a) da noti ritratti del filosofo<sup>42</sup>; b) dall'antico frontespizio della *Vita*; c) dai testi originali stessi, con in filigrana il frammento di un manoscritto<sup>43</sup>. Questi ultimi, però, dopo pochissimi secondi venivano fatti scomparire: e ciò per impedire al potenziale fruitore di completarne la lettura, in tal modo esortandolo implicitamente ad ascoltare la parola piuttosto che a ritrovarla sulla pagina virtuale.

Rispetto al peso secondario della componente iconica, ai fini dell'operazione nel suo complesso, era molto importante anche lo sfondo sonoro su cui doveva sollevarsi l'«esecuzione» vocale della pagina vichiana. Ebbi l'idea di comporlo a partire dalle parole stesse del filosofo napoletano. Pensai, dunque, a una lettura ritmica in sussurrato (anche quest'ultima eseguita da me) di quattro brani paralleli, costituiti da estratti dei testi medesimi con mie interpolazioni, nelle quali venivano proposte sollecitazioni esterne o emotive e rapide riflessioni più o meno casuali che avrebbero potuto attraversare l'animo del pensatore mentre scriveva la sua *Vita*<sup>44</sup>. Nello spirito di una pura e giocosa esplosione di sonorità testuale, il quinto brano fu fatto galleggiare sulla riproposizione dei quattro sussurrati, sovrapposti digitalmente e con entrata a canone. In sostanza, mio intento era quello di rendere udibile – al di sotto del testo autentico – una sorta di musica di parole, elaborata a partire dall'originale stesso, con cui si emulasse l'immaginario flusso di coscienza che poteva aver preceduto e accompagnato la stesura della *Vita* vichiana. In questo modo, grazie alla sospensione del vero e del reale che il gioco performativo può consentire, fu possibile allineare lungo la medesima linea del tempo soggettivo lo svolgersi disciplinato del racconto autobiografico originale e – frutto di pura fantasia – la corrente magmatica dei ricordi, dei pensieri e delle percezioni sottostanti e concomitanti rispetto all'ordine della narrazione.

In questo modo – messa da parte la filologia (che invece deve sempre accompagnare e sostenere la ricerca filosofica rigorosa, espressa nel-

<sup>42</sup> Per reperire e selezionare i ritratti del filosofo mi sono servito dei fondamentali lavori di F. LOMONACO, *Contributo all'iconografia vichiana (1744-1899)*, in questo «Bollentino» XIX (1989), pp. 25-156; Id., *Nuovo contributo all'iconografia di Giambattista Vico (1744-1991)*, Napoli, 1993.

<sup>43</sup> Si tratta naturalmente di una pura finzione, dal momento che l'autografo della *Vita* vichiana è andato perduto. Tuttavia la sovrapposizione di un testo digitale a uno vergato a mano può suscitare visivamente il ricordo vago di un manoscritto quale fonte originaria abituale (almeno per i tempi di Vico) di uno scritto a stampa.

<sup>44</sup> I testi sono riportati per intero in R. DIANA, *Voci da una 'Vita'*, cit., pp. 168-169.

le forme consuete del saggio, della monografia, del trattato, ecc.) – la finzione apriva spazi immaginari inesplorati e inesplorabili con i metodi scientifici, presentando l'ignoto, il noto o il presunto tale in una veste diversa, magari più accattivante e funzionale alla sua disseminazione casuale.

ROSARIO DIANA

*PHILOSOPHY – THEATRE – POLITICS: A RESEARCH PATH. Moving from Vico's conception of poetry and the arts in the age of reason, the author discusses the fundamental theoretical assumptions of the research work he has been conducting for twelve years on the translation of humanistic knowledge into the languages of the arts (theatre and music). The essay shows how the process of disseminating philosophical contents to a wider audience of non-specialists is unpredictable, as each spectator will elaborate his or her own personal idea of the performance he or she has witnessed.*