



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

Rosario Diana

Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico Moderno
Consiglio Nazionale delle Ricerche (ISPF-CNR)

A Quirro

1. Ideazione e progettazione dell'AUDIO-video

Negli anni Venti del Settecento, animato dall'intento di offrire ai giovani desiderosi di intraprendere la carriera letteraria esempi illuminanti di metodo e di impegno negli studi, il nobile friulano Giovanàrtico di Porcia (1682-1743) concepì una raccolta di autobiografie intellettuali da commissionare ad autorevoli personalità del mondo culturale di allora (*Progetto ai Letterati d'Italia per scrivere le loro vite*).¹ Fra i tanti interpellati, solo il filosofo napoletano gli rispose fattivamente con la sua *Vita di Giambattista Vico scritta da se medesimo*, pubblicata a Venezia nel 1728.²

Voci da una "Vita". Un'esecuzione di brani dalla "Vita di Giambattista Vico scritta da se medesimo" (1723-28) è il titolo di un AUDIO-video dedicato all'autobiografia vichiana, progettato e realizzato fra il 2017 e il 2018. Il prodotto finale fu presentato in anteprima, il 18 gennaio 2018, al "Premio Filosofico G. Vico" (edizione 2018), organizzato da Fabrizio Lomonaco e Claudia Megale, con il patrocinio del Dipartimento di Studi umanistici dell'Università degli Studi di Napoli Federico II e del Consorzio interuniversitario "Civiltà del Mediterraneo".³

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

¹ Il *Progetto*, uscito nella *Raccolta d'opuscoli scientifici, e filologici*, a cura di G. Calogerà, Zane, Venezia, t. I, 1728, pp. 127-143, è stato poi da me ripubblicato, in appendice al mio saggio "Ragione narrativa ed elaborazione dialogica del sapere. L'autobiografia di Giambattista Vico e il suo contenuto problematico", *Bollettino del Centro di studi vichiani* XXXIV (2004): pp. 162-167. Successivamente è stato riproposto – sempre in appendice – nel mio libro *Configurazioni filosofiche di sé. Studi sull'autobiografia intellettuale di Vico e Croce*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2013, pp. 111-115. Sull'autobiografia vichiana e sulla vasta bibliografia ad essa dedicata cfr. il mio lavoro già citato, *Configurazioni filosofiche di sé. Studi sull'autobiografia intellettuale di Vico e Croce*, pp. 13-71; P. Guaragnella, *La Vita di Giambattista Vico tra retorica docens e retorica utens*, in Id., «È delle parole quel che dei colori». *La ragione retorica da Giambattista Vico a Gaetano Filangieri*, Angeli, Milano, 2015, pp. 35-54. Per un'aggiornata, documentatissima e innovativa ricostruzione del pensiero vichiano nel suo complesso cfr. M. Sanna, *Vico*, Carocci, Roma, 2016.

² Nella già citata *Raccolta d'opuscoli scientifici, e filologici*, pp. 147-256.

³ L'AUDIO-video può essere rintracciato ai seguenti indirizzi web:

a) ISPF-CNR: <https://www.youtube.com/watch?v=M2qYvZGYTFk>

b) QUIDRA: https://www.youtube.com/watch?v=A_vyiZxY-_c

Questo lavoro 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, in occasione delle celebrazioni vichiane organizzate a Napoli da diverse istituzioni culturali e politiche (cfr. D. Armando – L. Pica Ciamarra, "Le celebrazioni vichiane 2018. Un resoconto", *Laboratorio dell'ISPF* XVI (2019); un altro resoconto uscirà a cura di Manuela Sanna nel *Bollettino del Centro di studi vichiani* L (2020)). Dell'installazione parlo in R. Diana, "Pensar con Vico", *Cuadernos sobre Vico* 2018, 32: pp. 99-105, in part. pp. 101-105.



Questo lavoro si inserisce nel quadro di una ricerca teorica e sperimentale sulla disseminazione dei contenuti della filosofia e dei saperi umanistici implementata con modalità di tipo performativo; un'indagine che sto conducendo dal 2011 e nel cui alveo sono stati prodotti saggi, libri, CD e una ventina di reading filosofico-musicali da teatro scritti e messi in scena.⁴

Nel 2017, approssimandosi il 350° anniversario della nascita di Giambattista Vico (1668) – che sarebbe caduto appunto nel 2018 –, mi domandai come avessi potuto onorare degnamente la ricorrenza proponendo un mio lavoro da inserire nel piano delle celebrazioni dedicate al filosofo che si stavano preparando nella sua e mia città. Avevo lavorato in precedenza sull'autobiografia del pensatore napoletano⁵ e volevo tradurre la mia pregressa esperienza di studio nei termini propri della ricerca che stavo svolgendo sulla disseminazione dei saperi umanistici attraverso le arti audiovisive e musicali (mi sia consentito precisare: qui con “disseminazione” non si intende banalmente “divulgazione”, un'operazione che spesso comporta una necessaria, virtuosa – quando la si sa fare bene – e il più delle volte – a torto – vituperata “semplificazione”; ciò che piuttosto si vuole mettere in evidenza è invece il processo di socializzazione di contenuti strutturati per mezzo di strumenti performativi, a cui si connette l'esercizio di una provocazione-sollecitazione – tutt'altro che semplificante – rivolta all'ascoltatore-spettatore a prendere contatto con un mondo, ad avvicinarsi a un testo e magari a leggerlo poi per conto proprio, liberandosi dagli eccessi ostativi del timore reverenziale). Progettai, quindi, una “esecuzione” di alcuni passi dalla *Vita* di Vico. Ne selezionai quattro fra i più noti: quattro importanti tasselli – centrati ognuno su di un tema ben definito e funzionale agli intenti dell'autore – 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.⁶

2. *Maestro di se medesimo*

Con sottile autocompiacimento, il filosofo segnala la scelta obbligata di una formazione da autodidatta.⁷

⁴ Per informazioni più dettagliate su questa produzione cfr. il sito web dell'Associazione Culturale QUIDRA (www.quidra.it).

⁵ Cfr. *supra*, nota 1.

⁶ Ecco il testo vichiano: «Il signor Giambattista Vico egli è nato in Napoli l'anno 1670 da onesti parenti, i quali lasciarono assai buona fama di sé. Il padre fu di umore allegro, la madre di tempra assai malinconica; e così entrambi concorsero alla naturalezza di questo lor figliuolo. Imperciocché, fanciullo, egli fu spiritosissimo e impaziente di riposo; ma in età di sette anni, essendo col capo in giù piombato da alto fuori d'una scala nel piano, onde rimase ben cinque ore senza moto e privo di senso, e fiaccatagli la parte destra del cranio senza rompersi la cotenna, quindi dalla frattura cagionatogli uno sformato tumore, per gli cui molti e profondi tagli il fanciullo si dissanguò; talché il cerusico, osservato rotto il cranio e considerando il lungo sfinimento, ne fe' tal presagio: che egli o ne morrebbe o avrebbe sopravvissuto stolido. Però il giudizio in niuna delle due parti, la Dio mercè, si avverò; ma dal guarito male provenne che indi in poi e' crescesse di una natura malinconica ed acre; qual dee essere degli uomini ingegnosi e profondi, che per l'ingegno balenino in acutezze, per la riflessione non si dilettono dell'arguzie e del falso» (G. Vico, *Vita di Giambattista Vico scritta da se medesimo* (1723-28), in Id., *Opere*, a cura di A. Battistini, Mondadori, Milano, 2011³, 2 voll., vol. I, pp. 3-60, qui p. 5).

⁷ «Dopo lunga convalescenza di ben tre anni, restituitosi alla scuola della gramatica, perché egli speditamente eseguiva in casa ciò se gl'imponessa dal maestro, tale speditezza credendo il padre che fusse negligenza, un giorno domandò al maestro se 'l suo figliuolo facesse i doveri di buon discepolo; e, colui affermandoglielo, il priegò che raddoppiasse a lui le fatiche. Ma il maestro scusandosene perché il doveva regolare alla misura degli altri suoi condiscipoli, né poteva ordinare una classe di un solo e l'altra era molto superiore, allora, essendo a tal ragionamento presente il fanciullo, con grande animo priegò il



3. *Precettore a Vatolla*

Si rievoca il periodo di studio e di formazione in solitudine: un momento tipico nella biografia di un pensatore.⁸

4. *I quattro autori*

Vengono ricordati i fondamentali riferimenti teorici della *Scienza nuova*: Platone, Tacito, Francesco Bacone, Ugo Grozio.⁹

A questi brani ne aggiunti un quinto, risultante dalla ricomposizione sintetica dei primi quattro.¹⁰ Letti da me, tutti i passi vennero incisi in sala di registrazione e poi montati in video con una sobria sequenza

maestro che permettesse a lui di passare alla superior classe, perché esso avrebbe da sé supplito a ciò che gli restava in mezzo da impararsi. Il maestro, più per isperimentare ciò che potesse un ingegno fanciullesco che avesse da riuscire in fatti, glielo permise, e con sua meraviglia sperimentò tra pochi giorni un fanciullo maestro di se medesimo. [...] Il padre fu consigliato mandarlo da' padri gesuiti, da' quali fu ricevuto nella loro seconda scuola. [Ma per] un'offesa fatta a essolui, il Giambattista risentito [...] si uscì da quella scuola e, chiusosi in casa, da sé apprese [...] ciò che rimaneva da' padri a insegnarsi nella scuola prima e in quella dell'umanità, e passò l'ottobre seguente a studiare la logica. Nel qual tempo, essendo di età, egli si poneva al tavolino la sera, e la buona madre, risvegliatasi dal primo sonno e per pietà comandandogli che andasse a dormire, più volte il ritrovò aver lui studiato infino al giorno. Lo che era segno che, avvanzandosi in età tra gli studi delle lettere, egli aveva fortemente a diffendere la sua stima da letterato» (*ivi*, pp. 5-6).

⁸ «Eran a lui in troppe angustie ridotte le famigliari fortune, ed aveva un ardente desiderio di ozio per seguitare i suoi studi, e l'animo abborriva grandemente dallo strepito del fòro; quando portò la buona occasione che, dentro una libreria, monsignor Geronimo Rocca vescovo d'Ischia, giureconsulto chiarissimo, come le sue opere il dimostrano, ebbe con essolui un ragionamento d'intorno al buon metodo d'insegnare la giurisprudenza. Di che il monsignore restò così soddisfatto che il tentò a volerla andare ad insegnare a' suoi nipoti in un castello del Cilento di bellissimo sito e di perfettissima aria, il quale era in signoria di un suo fratello, signor don Domenico Rocca (che poi sperimentò gentilissimo suo mecenate [...]), perché l'avrebbe dello in tutto pari a' suoi figliuoli trattato (come poi in effetto il trattò), ed ivi dalla buon'aria del paese sarebbe restituito in salute ed avrebbe tutto l'agio di studiare. Così egli avvenne, perché quivi avendo dimorato ben nove anni, fece il maggior corso degli studi suoi, approfondando in quello delle leggi e de' canoni, al quale il portava la sua obbligazione» (*ivi*, pp. 11-12).

⁹ «Vico ammirava due soli sopra tutti gli altri dotti, che furono Platone e Tacito; perché con una mente metafisica incomparabile Tacito contempla l'uomo qual è, Platone qual dee essere; e come Platone con quella scienza universale si diffonde in tutte le parti dell'onestà che compiono l'uom sapiente d'idea, così Tacito discende a tutti i consigli dell'utilità, perché tra gl'infiniti irregolari eventi della malizia e della fortuna si conduca a bene l'uom sapiente di pratica. [...]. Finalmente venne a lui in notizia Francesco Bacone signor di Verulamio, uomo ugualmente d'incomparabile sapienza e volgare e riposta, siccome quello che fu insieme un uomo universale in dottrina ed in pratica, come raro filosofo e gran ministro di stato dell'Inghilterra. [...] Come Platone è il principe del sapere de' greci e un Tacito non hanno i greci, così un Bacone manca ed a' latini ed a' greci: che un sol uom vedesse quanto vi manchi nel mondo delle lettere che si dovrebbe ritrovare e promuovere, ed in ciò che vi ha, di quanti e quali difetti sia egli necessario emendarsi [...]. E, propostisi il Vico questi tre singolari autori da sempre avergli avanti gli occhi nel meditare e nello scrivere, così andò dirozzando i suoi lavori d'ingegno. [...] Il quarto autore da aggiungersi agli altri tre che egli si aveva proposti [...] Ugon Grozio [...] pone in sistema di un dritto universale tutta la filosofia e la filologia» (*ivi*, pp. 29-30 e 44).

¹⁰ «Il signor Giambattista Vico egli è nato in Napoli l'anno 1670. Fu fanciullo spiritosissimo e impaziente di riposo; ma in età di sette anni, essendo col capo in giù piombato da alto fuori d'una scala nel piano, il cerusico, osservato rotto il cranio, ne fe' tal presagio: che egli o ne morrebbe o avrebbe sopravvissuto stolido. Però il giudizio in niuna delle due parti si avverò; ma dal guarito male provenne che indi in poi e' crescesse di una natura malinconica ed acre. Dopo lunga convalescenza di ben tre anni, restitutosi alla scuola della gramatica, con grande animo priegò il maestro che permettesse a lui di passare alla superior classe, perché esso avrebbe da sé supplito a ciò che gli restava in mezzo da impararsi. Il maestro con meraviglia sperimentò tra pochi giorni un fanciullo maestro di se medesimo. Il padre fu consigliato mandarlo da' padri gesuiti, da' quali fu ricevuto nella loro seconda scuola. Ma per un'offesa fatta a essolui, il Giambattista, risentito, si uscì da quella scuola e, chiusosi in casa, da sé apprese ciò che rimaneva da' padri a insegnarsi nella scuola prima e in quella dell'umanità, e passò l'ottobre seguente a studiare la logica. Nel qual tempo, essendo di età, egli si poneva al tavolino la sera e studiava infino al giorno. Lo che era segno che, avvanzandosi in età tra gli studi delle lettere, egli aveva fortemente a diffendere la sua stima da letterato.



di immagini costituita da noti ritratti del filosofo,¹¹ dall'antico frontespizio della *Vita* e dai testi originali stessi, con in filigrana il frammento di un manoscritto;¹² 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. La mia idea era quella di comporlo per l'occasione a partire dalle parole stesse del filosofo napoletano. Pensai, dunque, a una lettura ritmica in sussurrato (anche quest'ultima poi eseguita da me) di quattro brani paralleli, costituiti da estratti dei testi medesimi con mie interpolazioni (*distrattori esterni*: la candela, la pioggia, ecc.; *elementi intratestuali*: l'«inespugnabil ròcca»; *considerazioni immaginarie ad alta voce* dell'autobiografo), 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*. Nello spirito di una pura e giocosa esplosione di sonorità testuale, il quinto brano fu fatto galleggiare sulla riproposizione dei quattro sussurrati 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,¹³ 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: una seconda «voce che parla troppo in fretta» e dice, «senza alcun suggerimento», cose «innegabili, permanenti, contraddittorie».¹⁴

Messa da parte la *filologia* – che deve sempre accompagnare e sostenere la ricerca filosofica rigorosa, espressa nelle forme consuete del saggio, della monografia, del trattato, ecc. –, la *finzione* può aprire spazi immaginari inesplorati e inesplorabili con i metodi scientifici e presentare ciò che è ignoto, noto o presunto tale in una veste diversa, magari più accattivante e funzionale alla sua disseminazione.

Eran a lui in troppe angustie ridotte le famigliari fortune, ed aveva un ardente desiderio di ozio per seguitare i suoi studi. La buona occasione: dentro una libreria, monsignor Geronimo Rocca ebbe con essolui un ragionamento d'intorno al buon metodo d'insegnare la giurisprudenza. Di che il monsignore restò così soddisfatto che il tentò a volerla andare ad insegnare a' suoi nipoti in un castello del Cilento di bellissimo sito e di perfettissima aria. Quivi avendo dimorato ben nove anni, il signor Vico fece il maggior corso degli studi suoi. Vico ammirava sopra tutti gli altri dotti Platone e Tacito; perché Tacito contempla l'uomo qual è, Platone qual dee essere. Finalmente venne a lui in notizia Francesco Bacone signor di Verulamio. Come Platone è il principe del sapere de' greci e un Tacito non hanno i greci, così un Bacone manca ed a' latini ed a' greci. E, propostisi il Vico questi tre singolari autori da sempre avergli avanti gli occhi nel meditare e nello scrivere, così andò dirozzando i suoi lavori d'ingegno. Il quarto autore da aggiungersi agli tre altri che egli si aveva proposti, Ugon Grozio, pone in sistema di un dritto universale tutta la filosofia e la filologia».

¹¹ Per reperire e selezionare i ritratti del filosofo mi sono servito dei fondamentali lavori di Fabrizio Lomonaco ("Contributo all'iconografia vichiana (1744-1899)", *Bollettino del Centro di studi vichiani* XIX (1989): pp. 25-156; *Nuovo contributo all'iconografia di Giambattista Vico (1744-1991)*, Guida, Napoli, 1993).

¹² 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.

¹³ Sulla dimensione musicale della lingua cfr. le osservazioni molto interessanti – che assumo a conforto della mia operazione – di Friedrich Schleiermacher nella sua *Ermeneutica generale 1809-10*, in Id., *Ermeneutica*, a cura di M. Marassi, Rusconi, Milano, 1996, pp. 222-223 e 246-247.

¹⁴ V. Woolf, *Gita al faro* (1927), tr. it. di A.L. Zazo, La Biblioteca di Repubblica, Roma, 2002, p. 29.



Riporto di seguito i testi elaborati da me per la declamazione ritmica in sussurrato (in appendice presento anche le relative partiture lettoriali):

1. *L'infortunio predestinante*

...A Napoli, sì, sono nato a Napoli, in una piccola casa, intorno al 1670... Forse nel 1668: nessuno ricorda... battezzato nella parrocchia di San Gennaro all'Olmo... Mio padre, Antonio libraio... nato a Maddaloni... uomo onesto e pio, sempre allegro... occhi gioiosi... Mia madre... anch'essa brava donna... si chiamava Candida... triste... molto malinconica... Mio nonno per parte di madre... si chiamava Giambattista... ecco il mio nome... Da loro... la mia natura... Da fanciullo... vivacissimo... impaziente di riposo: non stavo mai fermo... non stavo mai fermo... Chi è che strepita in piazza... ogni giorno e sempre... tanto ci sono abituato... Mi rammento: avevo sette anni, mi arrampicai... un piede in fallo... il vuoto sotto di me... già: *horror vacui*... un volo... un gran dolore alla testa... i sensi si spensero... per cinque ore, mi dissero poi... La candela... prodigio del fuoco... lo sguardo ammaliato... incantamento... come nei bestioni... candele ce ne sono in casa... le ho viste... ma domani ne comprerò altre... Mi ruppi il capo... sì, ora ricordo: la parte destra del cranio fratturata, ma intonsa la pelle... Si gonfiò oltremisura... crebbe un tumore informe... Tagliarono... il sangue a fiotti... Ne persi moltissimo... Rotto il cranio... sfinito... le forze mancavano... il decreto del cerusico per me: morire o vivere come uno stolto... *Deo gratias*... *Deo gratias*... né morte... né stoltezza... ambedue le profezie del cerusico fallirono... Però divenni malinconico: il segno del filosofo... Devo costruire un personaggio... per la posterità... È importante dire questo... fare attenzione...

2. *Maestro di se medesimo*

...Per lungo tempo senza libri... un vero patire... tre lunghi anni durò la mia convalescenza... tre anni... Poi ritornai alla scuola della grammatica... Ero veloce... molto... nei lavori che il maestro dava a casa... Per mio padre ero trascurato... Mio padre e il maestro s'incontrarono. Io... sereno dinanzi a mio padre e al maestro... avevo sempre fatto il dover mio... «È uno scolaro assennato?», chiese mio padre al maestro... «Perché lo domandate?»... «A casa lavora molto poco», aggiunse mio padre... «Si vede che apprende rapidamente»... «Allora potreste raddoppiargli i lavori a casa?»... «Non mi pare opportuno, signor Vico, lui andrebbe troppo avanti e gli altri rimarrebbero indietro. Passarlo alla classe superiore non posso, ne soffrirebbe per impreparazione»... Balenò in me l'idea... entusiasmo... commozione... pregai il maestro di passarmi nella classe superiore... pregai... pregai... pregai... avrei imparato da me tutto ciò che mancava... Accettò la sfida. Ricordo ancora nel suo volto la meraviglia... (ne fui orgoglioso)... in pochi giorni avevo appreso il necessario per guadagnarmi la classe superiore... Ho da preparare le carte per la lezione di domani e fra poco busseranno alla porta gli allievi...

[...]

...Un dotto, comprator di libri da mio padre, gli consigliò di mandarmi a scuola dai gesuiti... Entrai nella loro seconda scuola, ma io volevo passare alla prima... Lo meritavo... studiavo senza posa... un impedimento... come nel concorso del '22... avversità che ora benedico come occasioni per dar buona prova di me... a quel tempo, giovinetto imberbe... fu un'offesa per me... natura malinconica ed acre, ne soffrii molto... mi disperai... piansi... Me ne andai... mi chiusi in casa... Imparai da solo quanto mancava per passare alla scuola prima e a quella dell'umanità... Vi riuscii... Era estate... io sedevo al tavolino la sera e il tempo passava... le ore volavano... volavano... non me ne davo pensiero... sprofondato tutto nello studio... Mia madre si svegliava nella notte... la mia povera madre... lo sguardo stanco, nel cuore della notte... mi comandava di andare a dormire... la mia povera madre... Io non rispondevo... non obbedivo... lei riprendeva a dormire... io dimenticavo... la mattina, al suo risveglio, io ero ancora al mio tavolino... non era ancora la mia alta inespugnabil ròcca... dove mi ritiravo per meditare e scrivere le mie opere... le generose vendette dei miei detrattori... Disperata... Preoccupata... in ansia per me... gli strepiti... la mia povera madre... Avevo volontà e tempra di letterato... le rafforzavo ambedue ogni giorno col sacrificio... ne avevo... ne avrei avuto bisogno più tardi... Nella vita avrei dovuto... avrei saputo difendere la mia stima di letterato...



3. *Precettore a Vatolla*

...In famiglia pochi mezzi... troppo angusti per l'ozio necessario agli studi... ozio desideratissimo... pochi soldi per comprar libri... lavorare e studiare... poco tempo... le fatiche e gli strepiti del fòro... no, non eran per me... Caso fortunato fra tanti avversi: in una bottega di libraio... sì una libreria... scarso l'inchiostro... basta per poche righe ancora... così smetterò per oggi... avrò tempo per rileggere... per leggere... incontrai monsignor Geronimo Rocca, vescovo d'Ischia... famiglia illustre nel Regno di Napoli (non mancare di scriverlo!)... giureconsulto chiarissimo... i suoi libri lo attestano... discutemmo... a lungo... sul buon metodo per l'insegnamento della giurisprudenza... Non ricordo più ora... tanti anni... troppi... argomenti e prove del ragionamento... Il capo mi duole... Fu di me molto soddisfatto... divenni precettore dei suoi nipoti, figli di un suo fratello, don Domenico Rocca, signore di un castello del Cilento, a Vatolla, luogo ameno... campagna... sole... frescura... pace... fuori piove a dirotto... fra poco devo uscire... mi bagnerò... fango nelle scarpe... mi ammalerò... Domenico Rocca, gentilissimo... fu con me come con un suo figliuolo... il mio mecenate... Dal sito bellissimo... io, natura malinconica ed acre... guadagnai salute e ozio per gli studi... Vi rimasi nove anni... Cartesio... nove anni di viaggi e riflessione... nove anni fra Napoli e Portici e Vatolla... i Rocca vi avevano case... meglio menzionare solo Vatolla: ebbi là il mio ozio... è più efficace... cos'è mai un filosofo senza ozio... mi sprofondai nello studio... delle leggi e dei canoni... lo chiedeva anche l'ufficio di precettore...

4. *I quattro autori*

...*Annales*... certo... Tacito... mia lettura... cultura pratica... utilità... guardare all'uomo qual esso è... con mente sistematica... metafisica... per ammaestrare l'uomo sapiente... renderlo saggio... retto nelle sventure come nella fortuna... nelle incertezze del tempo e della storia... Tacito: filologia... sull'altra riva la filosofia: Platone... nel mezzo il fiume... mostrare l'uomo qual deve essere... la rettitudine in idea... Francesco Bacone signor di Verulamio... cos'è questo spiffero: il freddo mi prenderà alla gola... devo alzarmi e chiudere la finestra... chissà se terrà... vado fra poco... la coperta... dov'è?... Tutti e tre miei maestri interiori: sempre presenti e interrogati nelle mie riflessioni... mentre scrivo, correggo o rivedo le mie opere... Verulamio: il fiume che scorre nel mezzo... fra Platone e Tacito... Bacone: fra sapienza profonda riposta e sapienza profonda volgare... Bacone: filosofo assai raro... uomo sapiente in dottrina, in idea, in sapere teorico e in pratica, utilità, saggezza per ben condursi nella vita... filosofo raro perché filosofo e ministro di stato... Platone principe del sapere ai greci... Tacito principe del sapere ai latini... Tacito non hanno i greci... Platone non hanno i latini... Nostro è Bacone: manca a greci e latini... nel mondo delle lettere trovò errori da emendare... indicò ciò che mancava e che si doveva trovare, aggiungere, promuovere... *De jure belli ac pacis*... Ugo Grozio... il mio quarto autore... *Le gesta di Antonio Carafa*... quanti ricordi... quanta fatica... ben pagata... ricordare il lavoro su Carafa... bisogna dire: Grozio è il quarto autore da aggiungere agli altri tre: Platone, Tacito, Bacone... Importante: il nesso tra filosofia e filologia... Avrò mai anch'io un posto accanto a costoro?... Io, natura malinconica ed acre... Quel quadro pende... bisogna raddrizzarlo...

I prossimi paragrafi saranno dedicati alla giustificazione teorica dell'AUDIO-video, per la quale – a mio avviso – può essere utile un confronto con un'altra tipologia disseminativa da me (prevalentemente) praticata: quella che va sotto il nome di *lettura per musica*.

2. *Sulla esecuzione di un testo filosofico*

Nell'ambito della ricerca che sto svolgendo, l'operazione appena descritta è mentalmente rubricabile sotto il capitolo: *esecuzione di un testo filosofico*. Con *esecuzione* si intende qui, in generale, la presentazione di un testo filosofico (o anche letterario) nella forma di una pubblica lettura, in cui la parola dell'autore – rivitalizzata da quella in carne e ossa del lettore – interagisce in maniera puntuale con una musica composta per l'occasione e dunque scritta con capillare attenzione ai contenuti, alle intenzioni e alle sonorità riscontrati interpretando la pagina che si intende eseguire. Per quanto appena detto e per fare



chiarezza sulla natura del lavoro mio e dei professionisti che collaborano con me, preferisco chiamare *letture per musica* quelle performance che in precedenza denominavo *reading da teatro*, *teatro-reading* e *opere-reading*.

Ciò che qui è nel focus della ricerca non è – come accade in altre situazioni sperimentali, che pure attraverso nel corso del mio lavoro – la tecnica e le scelte opportune da attivare per elaborare una partitura da lettura originale che in qualche modo dialoghi con uno o più autori di riferimento. In questione, invece, sono le ragioni che spingono a trasformare un testo, destinato solitamente a una lettura silenziosa in solitudine, in una partitura lettoriale da eseguire pubblicamente (nonché «suscettibile di differenti esecuzioni») ¹⁵ e, naturalmente, le modalità con cui una tale operazione viene condotta e realizzata. In quest'ultimo caso non *si compone* un testo, ma *l'esecuzione* di un testo.

Una breve digressione.

Negli antichi trattati di retorica, da Aristotele a Cornificio, passando naturalmente per Cicerone e Quintiliano, la maniera di porgere l'orazione era tenuta in gran conto e considerata come un fattore decisivo di successo presso l'uditorio, anche quando il discorso scritto era di livello mediocre se non proprio basso.

Nella *Retorica*, risalente più o meno al 330 a.C., Aristotele osservava che «nei teatri al giorno d'oggi gli attori hanno maggior successo dei poeti», intendendo con ciò sottolineare che l'abilità esecutiva otteneva un riconoscimento maggiore rispetto al talento creativo proprio della funzione autoriale. ¹⁶ Poco più avanti rincarava la dose, comparando l'attore all'oratore, un *topos* quest'ultimo di successo che ricorre di continuo negli scritti di retorica antica. ¹⁷ «Come gli attori dotati di talento conseguono i premi – scriveva lo Stagirita –, così accade agli oratori esercitati nella declamazione; infatti coloro che scrivono discorsi *ottengono successo appunto più per l'elocuzione che per il pensiero*». ¹⁸

Secondo Cicerone – che fa eco alle affermazioni aristoteliche – la quinta e ultima parte dell'eloquenza (di cui le prime quattro sono *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*), ¹⁹ l'*actio*, ossia la declamazione, «è il fattore preponderante nell'oratoria; senza questa, il migliore degli oratori può non valer nulla, mentre un oratore mediocre, abile in questa, spesso può superare i migliori». ²⁰ In generale, conclude altrove

¹⁵ P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, vol. III, *Il tempo raccontato* (1985), tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 1994², p. 258 (in questo punto Ricoeur si riferisce al lavoro di Roman Ingarden). Per una trattazione in chiave semiotica della trasposizione performativa pluridirezionale di un'opera poetica o in prosa cfr. S. Bigliuzzi, *Sull'esecuzione testuale. Dal testo letterario alla performance*, Ets, Pisa, 2002.

¹⁶ Aristotele, *Retorica*, III, 1403b, 30 (tr. it. di A. Plebe, in Aristotele, *Opere*, Laterza, Roma-Bari, 1973, vol. X, pp. 1-189, qui p. 140).

¹⁷ Sulla controversa relazione fra attore e oratore in Cicerone e Quintiliano cfr. C. Molinari, *L'attore e la recitazione*, Laterza, Roma-Bari, 2012¹⁰, pp. 13-14.

¹⁸ Aristotele, *Retorica*, III, 1404a, 15 (tr. it. cit., p. 140, corsivi miei).

¹⁹ Ecco l'efficace elencazione esplicitante delle cinque parti della retorica in Cornificio: «L'*invenzione* è la capacità di trovare argomenti veri o verosimili che rendano la causa convincente. La *disposizione* è l'ordinamento e la distribuzione degli argomenti; essa indica il luogo che ciascuno di essi deve occupare. L'*eloquio* è l'uso delle parole e delle frasi opportune in modo da adattarsi all'invenzione. La *memoria* è la tenace presenza nel pensiero degli argomenti, delle parole e della loro disposizione. La *dizione* è la capacità di regolare in modo gradito la voce, l'aspetto, il gesto» (Cornificio, *Retorica ad Erennio* (90 a.C. ca.), a cura di G. Caboli, Pàtron, Bologna, 1969, Lb. I, II, 3, p. 2. Cfr. su questo punto anche M.T. Cicerone, *Bruto* (46 a.C.), a cura di E. Narducci, Rizzoli, Milano, 1997², 25, p. 113).

²⁰ M.T. Cicerone, *Dell'oratore* (55 a.C.), a cura di E. Narducci, Rizzoli, Milano, 2006⁸, Lb. III, 56, 213 (p. 727).



Cicerone: «le medesime arringhe, quando si pronunziano, sogliono sembrare più ispirate di quando si leggono».²¹

Ancora di nuovo una consonanza, in Quintiliano, a proposito della forza e dell'efficacia che la (declamazione)recitazione (oratoriale)attoriale può imprimere alla pagina scritta, fino al punto di valorizzarla nel circuito della sola (agorà)scena a dispetto dei suoi demeriti letterari. Ecco il passo:

Gli attori di teatro [...] non solo aggiungono ai poeti di più alto valore tanta grazia da renderli infinitamente più piacevoli all'ascolto che alla lettura, ma inducono anche all'ascolto degli autori di più bassa qualità, tanto che sono spesso accolte in teatro opere che non trovano alcuno spazio nelle biblioteche.²²

Infine, un grande poeta – contemporaneo di Quintiliano e ispanico come lui –, Marziale, in evidente polemica con un suo maldestro competitore nell'arte poetica, arrivava a rifiutare la paternità di versi suoi se mal declamati: «I versi che tu reciti, o Fidentino, son miei; / quando li reciti male, ecco diventan tuoi».²³

Questo rapido *excursus* nei campi rigogliosi e ancora fertili della retorica antica e la nostra imprescindibile esperienza del mondo possono autorizzarci a considerare ampiamente condivisa e condivisibile l'idea secondo cui una buona declamazione/recitazione è uno strumento di potenziamento e valorizzazione – in termini generali di bellezza, godibilità ed efficacia – della pagina scritta. Ma finché parliamo di orazioni, di componimenti poetici e di opere drammaturgiche (o di partiture musicali, ma qui non è il caso di aprire altri fronti), sappiamo di riferirci a produzioni intellettuali e artistiche a cui è strettamente connessa una “esecuzione”. Una requisitoria, un discorso politico, un dialogo fra i personaggi di una commedia o di una tragedia non nascono per essere letti, ma per essere pronunciati e recitati in tribunale, nella sede di un organo legislativo o di governo, in un teatro. Un tale legame fra scrittura e declamazione non è però richiesto nel caso di un testo filosofico, che – al contrario – è solitamente destinato a una lettura silenziosa e meditativa. Allora per quale ragione “eseguirlo”, e per giunta in una pubblica *lettura per musica*? Perché, per dirla con Gadamer, «la lettura ad alta voce di un testo è [...] la riattualizzazione a la collocazione del testo in una nuova immediatezza».²⁴ Naturalmente nessuno ritiene che la lettura pubblica di un testo filosofico (opportunamente adattato a questa nuova funzione) possa sostituire quella intima e riflessiva; così come – sia detto per inciso – nessuno pensa che tutti gli scritti in cui si è oggettivato il pensiero occidentale si prestino a una tale operazione.²⁵ Tuttavia ci si può ragionevolmente aspettare che la presentazione di un'opera filosofica o di suoi brani entro un contesto scenico suggestivo, in un rapporto di reciproca complicità con la musica, possa veicolare (anche sommariamente) qualche suo contenuto di rilievo agli spettatori-ascoltatori e magari suscitare in questi ultimi interessi e curiosità che saranno soddisfatti successivamente e in autonomia. Ciò può sembrare poco, ma in realtà diventa molto di più se si pensa che in tal modo si rimettono in circolo, e nella cerchia più ampia dei non addetti ai lavori (ai quali poi, prima che ai propri colleghi di disciplina, di sicuro molti dei filosofi hanno inteso rivolgersi con le loro opere), concetti e valori che possono essere strumenti di

²¹ M.T. Cicerone, *L'oratore* (46 a.C.), a cura di G. Barone, Mondadori, Milano, 1968, 37-38, 130 (pp. 98-100).

²² M.F. Quintiliano, *Institutio oratoria* (90-96 d.C.), a cura di A. Pennacini, 2 voll., Einaudi, Torino, 2001, Lb. XI (a cura di M. Vallozza), 3 (vol. II, p. 199).

²³ M.V. Marziale, *Gli epigrammi* (86-102 d.C.), a cura di G. Lipparini, Zanichelli, Bologna, 1965, Lb. I, 16 (p. 11).

²⁴ H.G. Gadamer, *Verità e metodo* (1960), a cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano, 1983, p. 459 (corsivi miei).

²⁵ Nel corso dell'intero saggio mi riferisco solo alla nostra tradizione filosofica e non anche ad altre, semplicemente perché è quella che ho sempre frequentato e che quindi conosco meglio.



provocazione intellettuale, di smottamento per il pregiudizio e, in generale, di crescita civile per tutti noi.²⁶ Questa è la mia personale maniera di intendere la gadameriana *riattualizzazione e collocazione del testo in una nuova immediatezza* implementata dalla *lettura ad alta voce*.

Ma c'è un'altra ragione più sottile per giustificare il *non necessario* passaggio per un'opera filosofica dalla pagina scritta alla lettura pubblica. Chi compone l'*esecuzione* di un'opera filosofica farà naturalmente delle scelte performative più o meno libere, dettate dal proprio gusto e dalla cultura estetica in cui si è formato e a cui si ispira, ma dovrà anche sottoporsi alla disciplina di uno studio rigoroso di quell'opera e di altre dello stesso autore o di altri pensatori che siano in connessione storico-teorica con essa. Attraverso l'eventuale selezione dei brani da presentare, con alcune o forse molte di quelle che abbiamo chiamato libere scelte performative e per effetto del ritmo e delle intenzioni impressi alla lettura ad alta voce, colui che progetta l'operazione fornisce, nella forma articolata dell'"esecuzione", un'interpretazione implicita dell'opera prescelta che non si esprimerà nelle modalità codificate del saggio, della monografia, della conferenza, ecc., ma sarà da ritrovare appunto nel complesso degli elementi organicamente concepiti per eseguire il testo (regia della lettura, composizione della musica, impianto scenico, ecc.).²⁷

Nel 1955 Emilio Betti definì questa che ho provato a delineare – e che lui intendeva soprattutto in riferimento a opere letterarie, drammatiche e musicali – interpretazione *riproduttiva o rappresentativa*. Può essere d'aiuto qui leggere e commentare alcuni passaggi della sua monumentale *Teoria generale della interpretazione*, in cui Betti chiarisce la natura delle tre fondamentali forme dell'intendere.

a) secondo che l'intendere sia *fine a se stesso*, oppure b) sia predisposto al fine di *far intendere* ovvero c) sia preordinato al fine di *regolare l'agire*, il tipo d'interpretazione sarà da qualificare rispettivamente come avente, a) funzione meramente *ricognitiva*, b) funzione *riproduttiva o rappresentativa*, c) funzione *normativa*.

[...]

Dove l'interpretazione ha funzione meramente *ricognitiva* – come nella lettura o nel colloquio, in cui l'interlocutore resti passivo [...] –, l'intendere si esaurisce «in interiore homine», rimane qualcosa di *intransitivo*. Per contro, nella funzione [...] *riproduttiva o rappresentativa*, l'interpretazione è caratterizzata dalla presenza di un *intermediario* che, interponendosi *fra la manifestazione di pensiero di un autore e un pubblico interessato ad intenderla*, assume l'ufficio di *sostituire a quella una forma rappresentativa equivalente*, dotata di un'efficacia comunicativa idonea a farne intendere il senso. Non meno evidente [nella sua specificità] è [...] un tipo d'interpretazione che, come quella di una legge in vigore, o di un trattato da applicare, o di un contratto da eseguire, *mira a mantenere in efficienza, nella vita d'una società o nei rapporti fra taluni consociati, precetti, norme e valutazioni normative*, che sono destinate a regolare la vita di relazione e a servirle da orientamento.²⁸

²⁶ Mi sono occupato di tali questioni nel libro-manifesto della mia ricerca *La forma-reading. Un possibile veicolo per la disseminazione dei saperi filosofici. Resoconto ragionato, programma e strumenti di lavoro*, Mimesis, Milano-Udine, 2015.

²⁷ Con molto buon senso – a mio modesto parere –, oltre che con una precisa cognizione della questione, Gadamer molti decenni fa affermava che «la corretta lettura ad alta voce di un testo [...] *suppone già risolti i problemi di interpretazione*, giacché *si può leggere correttamente solo ciò che si è capito*. Comprensione e interpretazione sono indissolubilmente intrecciate l'una con l'altra» (*Verità e metodo*, cit., p. 458, corsivi miei).

²⁸ E. Betti, *Teoria generale della interpretazione* (1955), a cura di G. Crifò, 2 voll., Giuffrè, Milano, 1990, vol. I, pp. 347-348 (corsivi miei). Nel campo della interpretazione riproduttiva rientra anche quella «vocale», ossia «la *dizione* di testi poetici non destinati alla realizzazione scenica, in specie la dizione di poesia lirica». La posizione di Betti su questo punto è netta e assolutamente condivisibile. «In realtà – egli scrive –, non è che la redazione scritta di componimenti poetici, e in particolare lirici, sia sufficiente a se stessa. [...] Se [infatti] [...] si ha presente [...] il valore fonetico su cui poggia la poesia, allora non si può disconoscere l'importanza crescente dell'*interpretazione vocale*» (*ivi*, vol. II, pp. 641-642).



Con evidente trasporto emozionale, Betti indica nella *fedeltà* all'opera originaria e in una misurata e congrua *integrazione riespressiva* i criteri-guida propri dell'*interpretazione riproduttiva* e della sua funzione *transitiva*, intesa a favorire il passaggio di contenuti – mediato dall'interprete – dall'autore al pubblico:

La «*fedeltà*» [...] è la categoria che caratterizza ogni *interpretazione riproduttiva*. [...] [Ma non bisogna] dimenticare, al di là dell'esigenza di fedeltà, l'esigenza d'*integrazione riespressiva*, la quale fa appello alla totalità spirituale dell'interprete e alla sua congenialità inventiva. Perché bisogna che l'interprete aderisca al senso originale dell'opera non già «perinde ac cadaver», ma con la viva, piena e sincera convinzione della sua validità e coerenza, illuminato da una propria ispirazione e quasi esaltazione, che lo faccia *vibrare all'unisono* con la totalità spirituale oggettivata nell'opera.²⁹

Non si può non apprezzare lo sforzo classificatorio e definitorio di Emilio Betti, anche se categorie estetico-ermeneutiche come quelle di «fedeltà», e «integrazione riespressiva», in apparenza evidenti di primo acchito al buon senso, si rivelano poi farraginosi quando si tenta di applicarle “tecnicamente”. In quanti allestimenti teatrali di prosa o di lirica i registi si saranno spinti molto innanzi con l'«integrazione riespressiva», rivendicando la «fedeltà» all'opera proprio attraverso quello che ad altri sarà sembrato un palese “tradimento” del dettato originale? Dobbiamo poi chiederci come sia possibile la gadameriana *riattualizzazione e collocazione del testo in una nuova immediatezza*, se non rileggendo sempre di nuovo la pagina scritta alla luce di un problema del nostro presente storico, così da renderla di nuovo viva e vivente sulla scena per uno spettatore contemporaneo, che possa così ritrovare in quella *anche* se stesso e il proprio mondo.³⁰ In quest'ultimo caso calcare la mano con la scrittura di scena sulla «integrazione riespressiva», fino a una consapevole e dichiarata *infedeltà*, non sarà la via necessaria da percorrere per rimanere paradossalmente fedeli a un'opera che, nata per la scena, dovrà tendere in ogni luogo e in ogni tempo a coinvolgere non solo intellettualmente ma anche *emotivamente* il suo pubblico sempre rinnovato?

Tutto ciò è ancora più vero per la presentazione pubblica di un testo filosofico, che – lo abbiamo già detto – non potrà mai ridursi alla mera, fredda e *fedele* lettura ad alta voce, per quanto affidata a un bravo performer. Qui è ancor più necessario ricorrere a una scrittura di scena che metta in campo elementi capaci di sollecitare l'attenzione e la partecipazione vissuta dello spettatore-ascoltatore: la sonorità della parola, la connivenza della musica, la fascinazione del *light-design* e del *sound-design*, ecc. Qui ancor più la *riattualizzazione* e la *collocazione del testo in una nuova immediatezza* auspiccate da Gadamer stanno a significare la riproposizione (con la dovuta prudenza) di un pensiero filosofico dentro una costellazione problematica *attuale* (per la quale quel pensiero stesso possa suggerire strumenti di analisi e di soluzione), *immediatamente* sentita dal fruitore e dunque per lui coinvolgente. Ancor più in un contesto filosofico – rispetto al campo più specificamente drammaturgico – la spinta in direzione della (ormai non più) bettiana *integrazione riespressiva* si può imprimere con la necessaria tranquillità, poiché – a questo si è già accennato più sopra – una proposta ermeneutica che nella performance dovesse apparire spinta e azzardata potrà essere temperata dagli studi severi e filologicamente governati, a cui in altra veste professionale anche chi scrive si è con umiltà metodologica dedicato e continua a dedicarsi.

²⁹ *Ivi*, pp. 638 e 648 (i corsivi successivi al primo sono miei).

³⁰ Ho affrontato *crocianamente* questo tema nel mio saggio “Con l'occhio al presente. Sollecitazioni crociane nella lettura dei classici”, *Bollettino filosofico* XVII (2011-2012): pp. 339-349.



In tal senso – per tornare di nuovo a Betti, *oltrepassandolo* – l’interpretazione, sottesa a una *lettura per musica* o a un prodotto video come quello su cui si sta riflettendo in questo scritto, dovrà certo essere (tendenzialmente) *riproduttiva*, (auspicabilmente) *rappresentativa*, ma anche e soprattutto (necessariamente) *creativa*, sia dal punto di vista teorico che da quello più spiccatamente teatral-musicale. Sarà, nella sostanza, «una esperienza di libertà compresente nel pieno riconoscimento dell’altro».³¹

3. Oralità. Vocalità. Evento

Nella prefazione a un libro di Corrado Bologna dedicato alla voce Paul Zumthor, con ammirevole efficacia, spiegava la differenza fra «oralità» e «vocalità». Ecco le sue parole:

Definisco «oralità» il funzionamento della voce in quanto portatrice di linguaggio; «vocalità» l’insieme delle attività e dei valori che le sono propri, indipendentemente dal linguaggio. [...] Nessuno vuole negare che la parola sia l’espressione principale della vocalità [...]; [tuttavia] le emozioni molto intense suscitano l’emissione della voce, non necessariamente del linguaggio: il grido inarticolato, il gemito puro, il vocalizzo senza parole ne sono l’espressione più naturale.³²

È evidente che in tutte le forme di pubblica lettura che ho praticato finora mi sono mosso entro l’orizzonte della «oralità» e non della «vocalità». Escludendo le rare interiezioni disseminate qua e là nei testi filosofici che ho proposto sulla scena in versioni riadattate, la sonorità della voce si è sempre manifestata nella parola e ha connotato (anche emotivamente) e vivificato il concetto. Tuttavia, pur collocata nella regione dell’oralità, la voce che legge è priva dei caratteri propri di un discorso orale svolto in prima persona. Essa è, infatti, strettamente connessa alla pagina a cui restituisce vigore, ma ne segue inesorabilmente le sorti; non può prendere la parola per chiarire un passaggio o per rispondere a una contestazione polemica; mutua dal testo scritto quella strutturale condizione di orfanità, messa così bene in luce nel *Fedro* platonico³³, in virtù della quale il discorso fissato sulla pagina, privo com’è di un padre (l’autore) che possa difenderlo, fluttua in una «deriva essenziale»³⁴ e in uno stato di assoluta vulnerabilità di fronte ai torti e agli oltraggi che ogni eventuale lettore vorrà infliggergli.

Mentre, però, constatiamo che la scrittura trascina con sé nel proprio destino la sua “esecuzione”, tendiamo a dimenticare che la lingua parlata può vantare una legittima originarietà rispetto a quella vergata sul foglio. Abituati ormai alla lettura silenziosa – in cui «*il corpo si ritrae dal testo* limitandosi a semplici movimenti dell’occhio»³⁵ – e a privilegiare documenti scritti, finiamo per farci strumento di

³¹ E. Raimondi, *Un’etica del lettore*, il Mulino, Bologna, 2007, p. 37.

³² P. Zumthor, *Prefazione*, in C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, il Mulino, Bologna, 1992, pp. 9-12, qui pp. 9, 10 e 11.

³³ Cfr. Platone, *Fedro* (368-363 a.C.), 275 d-e.

³⁴ Cfr. J. Derrida, *Firma evento contesto* (1972), in Id., *Limited Inc.* (1990), tr. it. di N. Perullo, Cortina, Milano, 1997, pp. 1-33, qui pp. 13-14.

³⁵ M. de Certeau, *L’invenzione del quotidiano* (1990), tr. it. di M. Baccianini, Edizioni del Lavoro, Roma, 2005², p. 247 (corsivi miei). Le prime testimonianze di lettura silenziosa si ebbero nel V secolo a.C.; ma il passaggio dalla lettura ad alta voce a quella silenziosa in Europa risale all’alto medioevo, anche se le due forme di lettura hanno continuato a convivere in età moderna (sul tema cfr. G. Cavallo – R. Chartier, *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Laterza, Roma-Bari, 1995, in particolare l’*Introduzione*, pp. V-XLIV, spec. p. XXIII, e il saggio di J. Svenbro, *La Grecia arcaica e classica: l’invenzione della lettura silenziosa*, *ivi*, pp. 3-36, in part. p. 20). Sul leggere e recitare nel mondo antico cfr. U.E. Paoli, “‘Leggere’ e ‘recitare’”, *Atene e Roma* n.s. III (1922) 7-9: pp. 205-207. Sugli aspetti teorico-filosofici della lettura cfr. M. Castagna, *Il*



quello che Walter Ong ha denunciato come il «carattere predatorio della scrittura», che ci impedisce di prendere in considerazione «la tradizione e l'esecuzione orali, senza ridurle immediatamente a varianti della scrittura».³⁶ In questo atto di accusa dello studioso statunitense è contenuta però anche una sfida: come sfuggire al luogo comune di considerare l'«esecuzione orale» una mera «variante della scrittura»? *In cosa individuare il proprium della lettura ad alta voce che si aggiunge alla pagina distinguendosi, mentre – come abbiamo visto – la seconda trascina con sé la prima nella condizione di orfanità delineata da Platone?* Prima di dare una risposta a questa domanda cruciale è però opportuno leggere il *j'accuse* di un più autorevole predecessore di Ong nella veste di inquisitore nei confronti del rapporto fra lingua parlata e scrittura. Mi riferisco a Ferdinand de Saussure, che nel suo *Corso di linguistica generale*, agli inizi del secolo scorso, scriveva:

Lingua e scrittura sono due distinti sistemi di segni: *l'unica ragion d'essere del secondo è la rappresentazione del primo*. [...] Ma il vocabolo scritto si mescola così intimamente al vocabolo parlato di cui è l'immagine, che finisce con *l'usurpare il ruolo principale*; così si arriva a dare altrettanta e anzi maggiore importanza alla rappresentazione del segno vocale che al segno stesso. *È un po' come se si credesse che per conoscere qualcuno sia meglio guardarne la fotografia che guardarlo in faccia*. [...] *L'immagine grafica d'una parola ci colpisce come un oggetto permanente e solido, più adatto del suono a garantire l'unità della lingua attraverso il tempo*.³⁷

Come si vede, in questo passaggio il padre della linguistica contemporanea pone l'accento su due punti che potranno rivelarsi molto utili per la definizione ultima della nostra questione: 1) la secondarietà della scrittura rispetto alla lingua parlata; 2) il senso di stabilità e permanenza nel tempo, rispetto invece alla volatilità del suono, con cui «l'immagine grafica d'una parola» rassicura la nostra coscienza di parlanti.

Una sosta ulteriore, questa volta nella regione della voce umana in quanto tale – «luogo privilegiato [...] della differenza: [...] che sfugge a ogni scienza»³⁸ –, potrà esserci d'aiuto nel tentativo di fornire una soluzione plausibile al nostro problema, dipanato in due domande connesse: 1) *cosa apporta al testo scritto la voce che lo esegue?* 2) *c'è, dunque, una buona ragione per farne un'esecuzione pubblica?*

Di sicuro a Italo Calvino si deve una delle più interessanti caratterizzazioni della nostra voce:

...la vibrazione di *una gola di carne*. Una voce significa questo: *c'è una persona viva*, gola, torace, sentimenti, che spinge nell'aria *questa voce diversa da tutte le altre voci*. Una voce mette in gioco l'ugola, la saliva,

desiderio della lettura. Esercizi. Pratiche. Discorsi, Mimesis, Milano-Udine, 2014. Sulla pratica della lettura in età moderna cfr. invece L. Bolzoni, *Una meravigliosa solitudine. L'arte di leggere nell'Europa moderna*, Einaudi, Torino, 2019.

³⁶ W.J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola* (1982), tr. it. di A. Calanchi e R. Loretelli, il Mulino, Bologna, 1986, p. 31 (corsivi miei).

³⁷ F. de Saussure, *Corso di linguistica generale* (1906-1911), a cura di T. De Mauro, Laterza, Roma-Bari, 1979⁶, pp. 36-37 (corsivi miei). Sulla stessa lunghezza d'onde sarà più tardi, in un contesto molto diverso, Lev Semenovich Vygotsky, secondo cui la scrittura «è linguaggio solo in pensiero ed immagine, manca delle qualità espressive, musicali, di intonazione, del linguaggio orale» (*Pensiero e linguaggio* (1934), a cura di A. Masucco Costa, Giunti Barbera, Firenze, 1980⁵, p. 124).

³⁸ R. Barthes, *La musica, la voce, la lingua*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III* (1982), tr. it. di C. Benincasa, G. Bottioli, G.P. Caprettini, D. De Agostini, L. Lonzi e G. Mariotti, Einaudi, Torino, 2001², pp. 267-273, qui p. 268.



l'infanzia, la patina della vita vissuta, le intenzioni della mente, il piacere di dare *una propria forma alle onde sonore*.³⁹

Ciò che colpisce in questi pochi righe è la forza plastica con cui lo scrittore dice la corporeità della voce,⁴⁰ che, con il richiamo alla «saliva» della bocca e alla «carne» di quest'ultima nonché degli organi coinvolti nella fonazione, porta con sé la specificità individuale e individuata della sonorità vocale di ogni essere umano, «diversa da tutte le altre voci». Il timbro specifico, che ogni singola voce *ha* e che ogni singola voce *è*,⁴¹ incarna e segnala, nell'immediatezza della percezione uditiva chiamata a raccoglierne l'irripetibilità, quella che Adriana Cavarero molto opportunamente chiama la «condizione umana dell'unicità».⁴² «L'unicità – precisa Cavarero – non è una caratteristica dell'uomo in generale, bensì di ogni essere umano, in quanto vive e respira».⁴³ Ossia non si predica di un essere umano in astratto (che, in quanto espressione di genere, non può mai essere unico), ma solo di ogni singolo uomo vivo e reale, la cui “questità” si manifesta in molteplici tratti: uno dei quali è appunto il registro vocale, il suono peculiare della sua voce.

A questo punto, raccogliendo l'essenziale di quanto letto e osservato fin qui, possiamo provare a delineare i caratteri generali del contributo che la voce fornisce allo scritto.

Se – da un lato – è vero che «la cerimonia della lettura pubblica priva l'ascoltatore di alcune delle libertà inerenti all'atto di leggere: scegliere il ritmo, soffermarsi su un punto, ritornare a un brano particolarmente piacevole»⁴⁴ o intricato e oscuro, è però anche vero – dall'altro lato – che proprio l'impossibilità di spostarsi a piacimento sulla linea temporale del discorso, nel dischiudere dinanzi allo spettatore-ascoltatore lo scenario della fluidità e dell'impermanenza del dire, lo esorta a una mobilitazione *straordinaria* della mente e dei sensi, imponendogli una modalità di ascolto molto più vigile e rapace di quella che *ordinariamente* richiede la pagina letta a casa in solitudine.

Ma il potenziamento dell'attenzione, che una pubblica lettura dovrebbe auspicabilmente provocare, non è solo una più avvertita e disponibile apertura all'eventuale accoglimento (critico, si spera) del concetto. Nell'ospitalità ricettivo-reattiva ampliata da quel potenziamento cade inevitabilmente (*per fortuna*) anche la voce dell'attore immobilizzato dietro a un leggio,⁴⁵ con le sue diverse e significative intonazioni, con l'espressione delle intenzioni rilevate nel testo, che ne favoriscono la comprensione. Il timbro, il registro e i lievi rumori della cavità orale che accompagnano la parola pronunciata in un microfono tecnologicamente sofisticato, avvolti dalla musica prescritta in partitura ed eseguita dallo

³⁹ I. Calvino, *Un re in ascolto* (1984), in Id., *Sotto il sole giaguaro* (1986), a cura di L. Baldacci, Mondadori, Milano, 2017²⁰, pp. 45-71, qui p. 63 (corsivi miei).

⁴⁰ Su questo carattere corporeo della voce convergono anche Roland Barthes (*Ascolto*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, cit., pp. 237-251, qui p. 246) e Dacia Maraini (*Voci*, Rizzoli, Milano, 1994, p. 69).

⁴¹ Su questo punto cfr. le consonanti osservazioni di C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, cit., p. 92. Per una utile carrellata di posizioni teoriche contemporanee sul tema filosofico della voce cfr. V. Cuomo, *Le parole della voce. Lineamenti di una filosofia della phoné*, Edisud, Salerno, 1998.

⁴² A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano, 2003, p. 14.

⁴³ *Ivi*, p. 10.

⁴⁴ A. Manguel, *Una storia della lettura* (1997), tr. it. di G. Guadalupi, Mondadori, Milano, 1997, p. 133. È forse il caso di ribadire qui che i testi, anche d'autore, utilizzati nelle mie letture per musica vengono attentamente riveduti e adattati alla comunicazione orale.

⁴⁵ Dunque solo con la voce e con pochissimi e misuratissimi gesti può *agire* il performer (su questo tema cfr. R. Diana, “Breve nota sul ruolo del leggio nel teatro musicale di lettura”, *Research Trends in Humanities* 6 (2019): pp. 105-109).



strumentista, investono lo spettatore-ascoltatore con tutta la forza della loro sonorità corposa effimera (*per fortuna*): una sonorità ricca che accade qui e ora, presto finirà e ne rimarrà solo un ricordo percettivo, destinato a sua volta a sbiadirsi. Ecco allora il senso di una *lettura per musica*, in cui si vuole ostensivamente rammentare che i concetti sono *espressi in parole* (hanno, dunque, una loro risonanza), *detti in voci umane* (sono incarnati, dunque, nel timbro e nell'unicità – preziosa, perché irripetibile e caduca – degli organi fonatori degli interpreti), *sostenuti e potenziati da suoni musicali* (che quindi li rinforzano, per indurre in chi assiste allo spettacolo una partecipazione vissuta e non una mera contemplazione archivistico-filologica a distanza). Dunque – a differenza delle *cose*, che «permangono nel tempo» – una *lettura per musica* è per sua natura un *evento*, ha una «durata limitata»:⁴⁶ una costituzione strutturale che certo condivide con altre tipologie performative (spettacolo teatrale, concerto, ecc.), ma con una differenza sostanziale. Un copione o una partitura, se consegnati alla solidità di un manoscritto o di un'edizione a stampa, sono *cose* che hanno in sé l'*evento* e vi tendono come alla loro naturale realizzazione, che però non è mai definitiva e in linea di principio deve sempre potersi ripetere e sarà sempre diversa, poiché la fine delle possibili reiterazioni coinciderebbe con la morte dell'opera in quanto tale, ossia nella sua costituzione reale e autentica. Una commedia o una sinfonia (ri)vivono nell'effimero, nei molteplici *eventi* che ce le riconsegnano; esse non semplicemente “accadono”, esse “sono” (qui siamo di fronte a una questione squisitamente ontologica) nell'accadere – sempre nuovo, unico e irripetibile – che ogni sera le ripropone alla visione e all'ascolto. Al contrario, un pensiero filosofico vive solitamente in un libro e solitamente rivive (quando non finisce nel dimenticatoio) nelle interpretazioni che se ne sono date e se ne daranno, le quali – a loro volta – trovano la loro naturale collocazione in altri libri. Diversamente da un testo teatrale o una partitura musicale, i libri di filosofia, pur avendo bisogno di lettori per guadagnare un senso,⁴⁷ non hanno in sé un *evento* né vi tendono. Sono *cose* che preferiscono emulare la solidità di un macigno, senza nulla concedere alla (temuta?) evanescenza dell'*evento*. E tuttavia, proprio facendosi (forzatamente) *evento*, idee e concetti filosofici possono rivivere una sera e ogni sera per una comunità più ampia e aperta.

Nell'assoluta esuberanza del transeunte, la voce – trascinata nell'orfanità del discorso scritto e tuttavia al riparo da ogni risentimento o spirito di vendetta – ripaga la parola astratta consegnata alla pagina restituendole una vita nuova (diversa ovviamente da quella che la produsse un tempo): e lo fa afferrandola e trascinandola a sua volta nella corrente della propria corporea concretezza, che nel contempo denuncia la sua unicità ineffabile e consaputa da tutti noi. Ma, come il lettore presta «una gola di carne» (irriproducibile in altri) alla parola scritta, reciprocamente quest'ultima – la cui esistenza, in quanto segno all'origine della lettura, viene rammentata allo spettatore-ascoltatore dal leggio, che sorregge la pagina e nel contempo incatena l'attore – offre alla voce la possibilità di prodursi come tale, con la sua propria fisionomia, entro l'orizzonte dell'«oralità». In questo modo il ruolo della parola segnata sul foglio e quello della parola detta a voce alta sembrano trovare un loro momentaneo equilibrio e l'usurpazione, di cui parlava de Saussure, da fra vocabolo scritto e vocabolo parlato viene messa fuori

⁴⁶ M. Revelli, *L'ordine del tempo*, Adelphi, Milano, 2017, p. 87. Quella di Revelli mi è sembrata la più chiara ed efficace distinzione fra *cosa* ed *evento*. «Un prototipo di una “cosa” – egli scrive – è un sasso: possiamo chiederci dove sarà domani. Mentre un bacio è un “evento”. Non ha senso chiedersi dove sia andato il bacio domani» (*ibid.*).

⁴⁷ Sul contributo essenziale ed esistenziale apportato al libro da un lettore reale cfr. i lavori degli esponenti della Scuola di Costanza e di quanti si riferiscono ad essa. Mi limito qui a dare qualche sommaria indicazione bibliografica in italiano: H.R. Jauss, *Perché la storia della letteratura* (1967), a cura di A. Varvaro, Guida, Napoli, 2001²; Id., *Apologia dell'esperienza letteraria* (1972), a cura di C. Gentili, Einaudi, Torino, 1985; R.C. Holub (a cura di), *Teoria della ricezione*, Einaudi, Torino, 1989; W. Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica* (1978), il Mulino, Bologna, 1987.



gioco, almeno per la breve durata di una *lettura per musica*. Nell'arco di questa stessa durata pare possibile anche alludere alla primarietà della lingua parlata rispetto a quella scritta (ritorno ancora a de Saussure): la parola declamata prevale indubbiamente nel corso della performance, anzi senza di essa e in assenza del lettore che possa dirla non c'è spettacolo. Ma poi, alla fine, l'applauso tributato all'attore e all'autore del testo, equiparando il ruolo della recitazione e quello della scrittura nella riuscita dell'insieme, pareggia di nuovo i conti.

Ciò detto – per rispondere alla prima delle due domande poste più sopra –, possiamo concludere in breve che la trasposizione del segno-sulla-pagina in parola-vivente nella voce-corpo di un attore – con tutto ciò che questo comporta e che si è tentato fin qui di estrarre dall'implicito – è il *proprium* che la lettura pubblica, destinata a una comunità di spettatori-ascoltatori, aggiunge a un testo scritto. Non è questa una buona ragione – e qui sia consentito rispondere con una domanda retorica al secondo quesito – per tradurre un pensiero in *evento*, nel senso che a questo termine si è dato nel corso di questo paragrafo?

4. AUDIO-video. Tecnica. Ripetizione

Se per caso nel corso di questa riflessione sul significato e le implicazioni di una *lettura per musica* di testi letterari o filosofici ci si fosse dimenticati che l'oggetto iniziale di questo saggio, *Voci da una "Vita"*, non è una declamazione dal vivo, ma un AUDIO-video con una sua peculiare specificità, certo non immune dai limiti propri di questo tipo di prodotto performativo, a ricordarcelo viene da lontano Raymond Murray Schafer con il suo concetto di schizofonia, un termine che con le sue fin troppo chiare allusioni non lascia presagire nulla di buono. Scrive Murray Schafer:

Il greco *schizo* vuol dire divisione, separazione, il vocabolo greco *phoné* significa voce. La parola *schizofonia* indica pertanto la frattura esistente fra un suono originale e la sua trasmissione o riproduzione elettroacustica. Si tratta di un[a] [...] innovazione del XX secolo. Inizialmente, tutti i suoni erano originali. Esistevano soltanto in un unico momento e in un unico luogo. I suoni erano quindi indissolubilmente legati al meccanismo che li aveva prodotti. L'estensione della voce umana si spingeva fin dove una persona era capace, gridando, di farsi sentire. Ogni suono era unico, non era possibile contraffarlo [o ripeterlo] [...] nello stesso identico modo. [...] Dopo l'invenzione delle apparecchiature elettroacustiche per trasmetterli e conservarli, tutti i suoni, per quanto labili, *possono venire amplificati e diffusi ovunque o essere immagazzinati su nastro o su disco per le generazioni future. Abbiamo disgiunto il suono dalla sua origine, l'abbiamo strappato dalla sua dimora abituale e gli abbiamo conferito un'esistenza amplificata e indipendente*. Il suono della voce, per esempio, non è più prigioniero di una cavità del cranio, ma è libero di sgorgare da qualsiasi punto del paesaggio sonoro. Può sbucare fuori nello stesso istante da milioni di orifizi in milioni di luoghi pubblici e privati sparsi per il mondo, oppure può esser accumulato in vista d'una successiva riproduzione a distanza anche di centinaia di anni dalla sua originale emissione.⁴⁸

A dire il vero, non sarei così apocalittico.

L'*amplificazione*, certo, potenzia l'intensità di un suono acustico e dunque ne altera la costituzione strutturale. Inoltre, non c'è dubbio che la sua registrazione (oggi su supporto digitale) lo renda *indipendente* dalla fonte che lo ha generato e lo espianti dal suo luogo naturale per riprodurlo in altri contesti: una circostanza particolarmente grave per un musicista e musicologo, come Murray Schafer, che ha dedicato un libro importante proprio al paesaggio sonoro.

⁴⁸ R. Murray Schafer, *Il paesaggio sonoro* (1977), tr. it. di N. Ala, Unicopli, Milano, 1985, pp. 131-132 (ad eccezione dei primi due, i corsivi son miei).



Se però guardiamo alla questione dal punto di vista assunto in questo mio saggio, partendo dalla constatazione che non possiamo sottrarci alla pervasività della tecnica e delle sue risultanze tecnologiche, non sempre negative e riprovevoli (non mi pare proprio il caso di aprire qui alle complesse riflessioni heideggeriane sul tema), mi limiterei a suggerire – per quanto possibile a ognuno di noi – di abitare questa nostra condizione sforzandoci di utilizzare in maniera creativa i prodotti sofisticati che, nel nostro caso, l'industria del suono ci mette a disposizione.⁴⁹ In tal senso l'*amplificazione* della voce e degli strumenti musicali utilizzati è un presupposto irrinunciabile nelle *letture per musica*: non perché semplicemente potenza, ma in quanto svela sonorità e sfumature timbriche che altrimenti rimarrebbero impercettibili e impercipienti.

Contro l'*indipendenza* del suono, che ne consente la ripetizione senza limiti di spazio e di tempo, anche Zumthor lancia i suoi strali, quando afferma che la voce veicolata dai *media* diventa «reiterabile all'infinito» e quindi «proprio per questo si spersonalizza».⁵⁰

Anche in questo caso dismetterei l'abito dell'apocalittico.

Pensiamo a quanta musica e a quante voci possiamo (ri)ascoltare grazie alle tecnologie di ripresa e riproduzione, divenute nel tempo sempre più raffinate. In realtà, l'effetto di “spersonalizzazione” potrà essere inibito, se sapremo dosare e preparare il nostro ascolto, senza consumarlo in maniera scomposta e compulsiva. Anche il *Concerto per pianoforte e orchestra* di Maurice Ravel, interpretato da Arturo Benedetti Michelangeli, si impoverisce se il nostro orecchio è distratto o se rimettiamo su il cd di continuo, ossessivamente, senza concederci il necessario riposo rigeneratore, presupposto basilare per poter ridare significato a un'opera che ci sia molto familiare. Ma di questo non hanno colpa né Ravel né Benedetti Michelangeli né tantomeno l'etichetta discografica, che ha voluto fissare l'irripetibile e il caduco a beneficio della memoria collettiva.

È pur vero, però, che la ripresa audio-video di una *lettura per musica* metterebbe fuori gioco proprio quei caratteri di fuggevolezza che lo spettacolo dal vivo afferma dinanzi ai suoi spettatori. Seduto comodamente davanti a uno schermo, l'oscuro proprietario del dvd o del file ridiventerebbe padrone della linea del tempo, potendo interrompere il flusso della lettura, per ritornare indietro e soffermarsi su qualche punto in particolare o andare avanti mosso da qualche curiosità. La sua condizione mostrerebbe spiccati tratti di parentela con quella del lettore silenzioso del libro. Una parentela a mio avviso non del tutto raccomandabile, perché l'una forma di lettura (quella pubblica, appunto) tenderebbe a confondersi con l'altra (quella domestica e meditativa). Tuttavia – vorrei concludere in breve – in un ipotetico dvd non andrebbero comunque perduti la prospettiva interpretativa operante nella ricomposizione del testo per la lettura e il risultato complessivo della declamazione congiunta alla musica, della cui efficacia si è già detto più sopra. In generale, ritengo non si possa rinunciare alla *vis* conservativa di quei supporti “tecnologici” che salvano l'effimero per noi e i nostri posteri.

Fin qui, però, abbiamo preso in esame la (eventuale) ripresa audio-video di una performance destinata, per sua propria costituzione, a una vita breve: un'operazione di per sé non biasimevole – trattandosi appunto di un *evento* per sua natura segnato dalla caducità –, che però induce una significativa metamorfosi nelle modalità di fruizione di una *lettura per musica*.

⁴⁹ Ho avuto occasione di scrivere su tale scivolosa questione, in dialogo con gli scritti heideggeriani sulla tecnica, nella mia *Introduzione* al libro di A. Di Scipio, *Pensare le tecnologie del suono e della musica*, Editoriale scientifica, Napoli, 2013, pp. XI-XXI.

⁵⁰ P. Zumthor, *Prefazione*, cit., p. 11.



Altra cosa è l’AUDIO-video *Voci da una “Vita”*, che non è nato come «riproduzione tecnica»⁵¹ di uno spettacolo dal vivo (opera in carne e ossa), ma è stato originariamente concepito come un prodotto performativo da realizzare in uno studio di registrazione e da diffondere. Per questo motivo, ogni volta che lo si presenta pubblicamente o lo si lancia in rete, l’AUDIO-video “accade” di nuovo; e la sua riproposizione – come si diceva poc’anzi – non è mai “riproduzione”, poiché non c’è un originale che viene tecnicamente moltiplicato.

Naturalmente le modalità della sua fruizione sono diverse da quelle di una *lettura per musica*: innanzitutto non c’è traccia dell’emozione provocata nello spettatore-ascoltatore dall’assistere a una performance dal vivo; in secondo luogo, chi lo raggiunge agli indirizzi web dove è collocato, potendone governarne l’ascolto-visione in assoluta autonomia, lo depotenzia considerevolmente in quella sua natura di *evento* che solo una diffusione unica – dunque eterodiretta – potrebbe restituirgli. Malgrado ciò, si può però supporre ragionevolmente (con la prudenza necessaria in questi casi) che l’AUDIO-video *Voci da una “Vita”* – condividendo comunque alcuni di quei requisiti positivi che nelle pagine precedenti sono stati riconosciuti come propri della declamazione congiunta al suono – abbia al proprio arco qualche freccia per poter suscitare (in maniera inconsueta, si spera attraente e degna di nota) un interesse verso il pensiero di Giambattista Vico e la sua opera.

⁵¹ W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), tr. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino, 1966, p. 20.



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

Appendice

Partitura lettoriale delle voci in sussurrato

Rosario Diana

Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico Moderno
Consiglio Nazionale delle Ricerche (ISPF-CNR)



I. Informio prolehanos

||| 2'

...A Napoli, || sì, || sono nato a Napoli, || in una piccola casa, || intorno

L'' (cluvata)

al 1670... ||| Forse nel 1668: | nessuno ricorda... || battezzato nella

parrocchia di San Gennaro all'Olmo... Mio padre, Antonio libraio...

FF

nato a Maddaloni... ||| uomo onesto e pio, || sempre allegro... | occhi

meccanico 3''

gioiosi... ||| Mia madre... anch'essa brava donna... si chiamava

Candida... triste... molto malinconica... | Mio nonno per parte di

madre... || si chiamava Giambattista... ||| ecco il mio nome... || Da

loro... | la mia natura... | Da fan-ciul-lo... vi-va-cis-si-mo... im-pa-

zien-te di ri-po-so: | non sta-vo mai fer-mo... || non sta-vo | mai fer-

mo... Chi è || che stre-pi-ta in piaz-za... o-gni gior-no e sem-pre... ||

tan-to ci so-no a-bi-tua-to... Mi rammento: | avevo sette anni, || mi

arrampicai... un piede in fallo... il vuoto sotto di me... || già: ||| *horror*

vacui... | un volo... un gran dolore alla testa... | i sensi si spensero...



^{dissero}
||| per cinque ore, || mi dissero ||| poi... La candela... || prodigio del
^{allargato} ^{più allargato}
fuoco... || lo sguardo ammaliato... ||| incantamento... | come nei
bestioni... ||| candele ce ne sono in casa... | le ho viste... | ma domani
^{5"}
ne comprerò ||| altre... || Mi ruppi il capo... sì, ora ricordo: la parte
^{rallentando} ^{9"}
destra del cranio fratturata, ma intonsa la pelle... Si gonfiò
oltremisura... crebbe un tumore informe... Tagliarono... il sangue a
fiotti... Ne persi moltissimo... Rotto il cranio... sfinito... le forze
mancavano... il decreto del cerusico per me: morire o vivere come uno
^{largo e cadenzale}
stolto... *Deo gratias... Deo gratias...* ||| né morte... né stoltezza... |||
ambidue le profezie del cerusico fallirono... ||| Però divenni
malinconico: il segno del filosofo... ||| Devo costruire un
personaggio... || per la posterità... || È importante dire questo... || fare
attenzione...



II. Maestro di se medesimo

...Per lungo tempo senza libri... un vero patire... tre lunghi anni durò

la mia convalescenza... tre anni... | Poi ritornai alla scuola della

grammatica... || Ero veloce... molto... nei lavori che il maestro dava

a casa... | Per mio padre ero trascurato... || Mio padre e il maestro

s'incontrarono. Io... sereno dinanzi a mio padre e al maestro... || a-ve-

vo sem-pre fat-to il do-ver mio... || «È uno scolaro assennato?», chiese

mio padre al maestro... «Perché lo domandate?»... «A casa lavora

molto poco», aggiunse mio padre... «Si vede che apprende

rapidamente»... «Allora potreste raddoppiargli i lavori a casa?»...

«Non mi pare opportuno, signor Vico, lui andrebbe troppo avanti e gli

altri rimarrebbero indietro. Passarlo alla classe superiore non posso, ne

soffrirebbe per impreparazione»... || Balenò in me l'idea... ||

entusiasmo... || commozione... || pregai il maestro di passarmi nella



classe superiore... pregai... pregai... pregai... avrei imparato da me

tutto ciò che mancava... || ^{riposo} Accettò la sfida. || Ricordo ancora nel suo

volto la meraviglia... (ne fui orgoglioso)... in pochi giorni avevo

appreso il necessario per guadagnarmi la classe superiore... Ho da

preparare le carte per la lezione di domani e fra poco busseranno alla

porta gli allievi...

[...]

... Un dotto, comprator di libri da mio padre, gli consigliò di mandarmi

a scuola dai gesuiti... || Entrai nella loro seconda scuola, ||| ma io

volevo passare alla prima... ||| ^{ritratto} Lo meritavo... || studiavo senza posa...

|| un impedimento... || come nel concorso del '22... || avversità che

ora benedico come occasioni || per dar buona prova di me... ||| a quel

tempo, giovinetto imberbe... fu un'offesa per me... natura



^{accettrando}
malinconica ed acre, ne soffrì molto... mi disperai... piansi... |||| Me
^{di casa}
ne andai... mi chiusi in casa... Imparai da solo quanto mancava per
passare alla scuola prima e a quella dell'umanità... ||| Vi riuscii... ||
Era estate... || io sedevo al tavolino la sera e il tempo passava... || le
ore volavano... | volavano... || non me ne davo pensiero...
sprofondato tutto nello studio... ||| Mia madre si svegliava nella
notte... la mia povera madre... lo sguardo stanco, nel cuore della
notte... mi comandava di andare a dormire... la mia povera madre...
Io non rispondevo... non obbedivo... lei riprendeva a dormire... io
^{crescendo}
^{tranquillo} ...
dimenticavo... |||| la mattina, al suo risveglio, io ero ancora al mio
tavolino... || non era ancora la mia alta inespugnabile rocca... dove mi
ritiravo per meditare e scrivere le mie opere... || le generose vendette
dei miei detrattori... || Disperata... Preoccupata... in ansia per me...



III. Precettore a Napoli

...In famiglia pochi mezzi... ||| troppo angusti per l'ozio necessario ||

rimuovo

agli studi... | ozio desideratissimo... | pochi soldi per comprar libri...

| lavorare e studiare... | poco tempo... | le fatiche e gli strepiti del

fòro... | no, non eran per me... ||| Caso fortunato fra tanti avversi: in

cambiò di registro vale

una bottega di libraio... sì una libreria... || scarso l'inchiostro... basta

per poche righe ancora... così smetterò per oggi... avrò tempo per

rileggere... per leggere... ||| incontrai monsignor Geronimo Rocca,

vescovo d'Ischia... famiglia illustre nel Regno di Napoli || (non

mancare di scriverlo!)... || giureconsulto chiarissimo... i suoi libri lo

attestano... ||| discutemmo... a lungo... sul buon metodo per

l'insegnamento della giurisprudenza... || Non ricordo più ora... tanti

anni... troppi... argomenti e prove del ragionamento... Il capo mi

duole... ||| Fu di me molto soddisfatto... divenni precettore dei suoi



nipoti, figli di un suo fratello, don Domenico Rocca, signore di un

castello del Cilento, a Vatolla, || luogo ameno... | campagna... | sole...

frescura... | pace... | fuori piove a dirotto... fra poco devo uscire... mi

bagnerò... fan-go nel-le scar-pe mi am-ma-le-rò... ||| Domenico

Rocca, gentilissimo... fu con me come con un suo figliuolo... il mio

mecenate... ||| Dal sito bellissimo... io, natura malinconica ed acre...

guadagnai salute e ozio ||| per gli studi... ||| Vi rimasi nove anni...

Cartesio... ^{id.} nove anni di viaggi e riflessione... ^{id.} nove anni fra Napoli e

Portici e Vatolla... i Rocca vi avevano case... || meglio menzionare

solo Vatolla: ebbi là il mio ozio... || è più efficace... ||| cos'è mai un

filosofo senza ozio... || mi sprofondai nello studio... || delle leggi e dei

canoni... ||| lo chiedeva anche l'ufficio di precettore...



IV. | *questo sven*

ritmico
...*Annales*... | certo... | Tacito... | mia lettura... | cultura pratica... |

utilità... | guardare all'uomo qual esso è... || con mente sistematica... ||

metafisica... ||| per ammaestrare l'uomo sapiente... ||| renderlo saggio...

cadenzale
| retto nelle sventure come nella fortuna... nelle incertezze del tempo e

della storia... ||| Tacito: filologia... sull'altra riva la filosofia: Platone...

nel mezzo il fiume ... ||| mostrare l'uomo qual deve essere... la rettitudine

in idea... Francesco Bacone signor di Verulamio... | cos'è questo

spiffero: il freddo mi prenderà alla gola... devo alzarmi e chiudere la

finestra... chissà se terrà... vado fra poco... la coperta... dov'è?... | Tutti

e tre miei maestri interiori: sempre presenti e interrogati nelle mie

riflessioni... mentre scrivo, correggo o rivedo le mie opere... ||

Verulamio: il fiume che scorre nel mezzo... fra Platone e Tacito...



Bacone: fra sapienza profonda riposta e sapienza profonda volgare...

seceles nolo

Bacone: filosofo assai raro... uomo sapiente in dottrina, in idea, in sapere

tranquillo

teorico e in pratica, utilità, saggezza per ben condursi nella vita... filosofo

sereno

raro perché filosofo e ministro di stato... ||| Platone principe del sapere ai

greci... || Tacito principe del sapere ai latini... || Tacito non hanno i

greci... || Platone non hanno i latini... || Nostro è Bacone: manca a greci

e latini... |||| nel mondo delle lettere trovò errori da emendare... indicò

ciò che mancava e che si doveva trovare, aggiungere, promuovere... ||||

De jure belli ac pacis... Ugo Grozio... il mio quarto autore... *Le gesta*

di Antonio Carafa... quanti ricordi... quanta fatica... ben pagata...

caolenzale

tranquillo

ricordare il lavoro su Carafa... bisogna dire: Grozio è il quarto autore da

aggiungere agli altri tre: Platone, Tacito, Bacone... ||| Importante: il nesso



tra filosofia e filologia... || Avrò mai anch'io un posto accanto a
costoro?... | Io, natura malinconica ed acre... | Quel quadro pende...
bisogna raddrizzarlo...