



QUADERNO *THINK TANK*  
di *Research Trends in Humanities* – RTH 7 (2020)

ISSN 2284-0184

**Scene del riconoscimento: Milton, Hegel, Camus**

una trilogia di opere-reading scritte e dirette da Rosario Diana  
a partire da un saggio di Fiorinda Li Vigni  
con musica di Rosalba Quindici e scenografia di Nera Prota\*

**a cura di Rosario Diana**

Sommario

<b>Nota introduttiva</b>	3
Rosario Diana	
<b>I. La disubbidienza</b>	7
Testo della lezione introduttiva all'opera-reading <i>I. Gli Archetipi. "Paradiso perduto" di John Milton</i> Fiorinda Li Vigni	
<b>II. La lotta</b>	14
Testo della lezione introduttiva all'opera-reading <i>II. Diramazioni da Hegel. Dall'"Autobiografia di un servo"</i> Fiorinda Li Vigni	
<b>I. Gli Archetipi. <i>Paradiso perduto</i> di John Milton</b>	19
Partitura lettoriale dell'opera-reading Rosario Diana	
<b>II. Diramazioni da Hegel. <i>Dall'Autobiografia di un servo</i></b>	35
Partitura lettoriale dell'opera-reading Rosario Diana	

---

\* Nel suo insieme la trilogia è una produzione e realizzazione dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici in collaborazione con l'Accademia di Belle Arti di Napoli, l'ISPF-CNR (Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico Moderno – Consiglio Nazionale delle Ricerche) e l'Associazione QUIDRA (Ricerca e sperimentazione sui linguaggi delle scienze umane e delle arti audiovisive e musicali). Per ognuna delle tre opere-reading è prevista un breve lezione introduttiva di Fiorinda Li Vigni. Le prime due di queste letture per musica, *I. Gli Archetipi. "Paradiso perduto" di John Milton* (per visionarne un estratto audio-video: [www.youtube.com/watch?v=Gi7mnO9urTk](http://www.youtube.com/watch?v=Gi7mnO9urTk)) e *II. Diramazioni da Hegel. Dall'"Autobiografia di un servo"* (per visionarne un estratto audio-video: [www.youtube.com/watch?v=\\_gSvEHbqETo](http://www.youtube.com/watch?v=_gSvEHbqETo)), sono andate in scena a Palazzo Serra di Cassano, nella cornice del Teatro della Filosofia, rispettivamente il 15 novembre 2018 e l'8 marzo del 2019. La terza, dedicata ad Albert Camus, è in programma nella stessa sede per l'aprile 2020. Vi hanno preso parte finora, in qualità di attori-lettori: Valentina Acca e Lino Musella; in veste di interpreti musicali: Ciro Longobardi (pianoforte preparato) e Lucio Miele (percussioni).



<b>I. Gli Archetipi. <i>Paradiso perduto</i> di John Milton*</b>	48
Partitura musicale dell'opera-reading Rosalba Quindici	
<b>II. Diramazioni da Hegel. Dall' <i>Autobiografia di un servo</i>*</b>	49
Partitura musicale dell'opera-reading Rosalba Quindici	
<b>Progettare per fuga di idee</b>	50
Nera Prota	

---

\* Per esigenze connesse a eventuali future esecuzioni, la partitura segue una numerazione di pagina autonoma rispetto a quella complessiva del Quaderno.





## Nota introduttiva

### Rosario Diana

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

Questo Quaderno monografico raccoglie i materiali relativi alle prime due tappe di un progetto di ricerca pluriennale, concepito nel 2018 da Fiorinda Li Vigni, Rosalba Quindici, Nera Prota e da me, dedicato alla questione filosofica del riconoscimento. Già dal titolo, *Scene del riconoscimento: Milton, Hegel, Camus*, si evincono due connotati specifici della nostra iniziativa. Si comprende, in primo luogo, che la trattazione del tema sarà declinata attraverso tre figure paradigmatiche: un poeta, un filosofo e uno scrittore. In secondo luogo, il riferimento alla scena lascia ragionevolmente supporre che i risultati dell'indagine si muoveranno su di un doppio binario: quello più tradizionale del saggio e quello meno consueto di una forma di spettacolo filosofico, e ciò nel quadro di una sperimentazione messa in campo da alcuni anni ormai sulla disseminazione dei saperi filosofici e umanistici attraverso le arti audiovisive e musicali.<sup>1</sup>

Ideato a partire da un saggio di Fiorinda Li Vigni,<sup>2</sup> il progetto prevede l'allestimento di tre opere-reading – letture sceniche con testo scritto da me e musica composta da Rosalba Quindici – centrate su ognuno dei tre personaggi evocati nel titolo. La prima, *Gli Archetipi. "Paradiso perduto" di John Milton* – interpretata da Valentina Acca (*Eva*) e Lino Musella (*Satana*), con Lucio Miele alle percussioni –, è andata in scena il 15 novembre 2018 (con due spettacoli, alle 19 e alle 21) a Palazzo Serra di Cassano, sede napoletana dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, nella suggestiva cornice del "Teatro della Filosofia", installazione permanente progettata e realizzata da Nera Prota – con il patrocinio e il sostegno finanziario dell'Accademia di Belle Arti di Napoli –, ma anche luogo deputato a ospitare performance filosofiche, teatrali e musicali. La seconda, *Diramazioni da Hegel. Dall'"Autobiografia di un servo"* – con Lino Musella, nella parte del *servo*, e Ciro Longobardi al pianoforte preparato – è stata rappresentata l'8 marzo 2019 con le stesse modalità e nella medesima sede.<sup>3</sup> La scenografia, pensata da Nera Prota per la trilogia nel suo insieme, ha fornito l'alveo più adeguato a queste letture per musica. La terza e conclusiva stazione del nostro viaggio, dedicata a Camus, è prevista per l'aprile del 2020.

Ogni opera-reading – della durata media di quaranta minuti – è stata preceduta da una breve lezione introduttiva di Fiorinda Li Vigni, che ha contribuito a delineare il quadro storico e teorico entro il quale i contenuti della performance prendevano vita sul palco.

Le pagine virtuali che seguono accolgono la trascrizione riveduta e arricchita dei due interventi di Fiorinda Li Vigni su Milton e su Hegel, i testi miei destinati alla recitazione, le due partiture musicali per percussioni e per pianoforte preparato composte da Rosalba Quindici e un saggio di Nera Prota in cui si descrive e si giustifica il lavoro di progettazione della scenografia.

<sup>1</sup> Per notizie su questo lavoro cfr. nel numero della rivista il 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*, il mio libro-manifesto *La forma-reading. Un possibile veicolo per la disseminazione dei saperi filosofici. Resoconto ragionato, programma e strumenti di lavoro*, Mimesis, Milano-Udine, 2015 e il sito dell'Associazione QUIDRA ([www.quidra.it](http://www.quidra.it)).

<sup>2</sup> *Figure del riconoscimento. Milton, Hegel, Camus*, in J.M.H. Mascot – S. Tortorella (a cura di), *Hegel & Sons. Filosofie del riconoscimento*, ETS, Pisa, 2019, pp. 211-222.

<sup>3</sup> Un estratto video di entrambe le opere-reading si trova ai seguenti indirizzi:

[www.youtube.com/watch?v=Gi7mnO9urTk](https://www.youtube.com/watch?v=Gi7mnO9urTk)

[www.youtube.com/watch?v=\\_gSvEHbqETo](https://www.youtube.com/watch?v=_gSvEHbqETo)

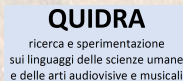


Nel suo insieme la trilogia è una produzione e realizzazione dell’Istituto Italiano per gli Studi Filosofici in collaborazione con l’Accademia di Belle Arti di Napoli, l’ISPF-CNR (Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico Moderno – Consiglio Nazionale delle Ricerche) e l’Associazione QUIDRA (Ricerca e sperimentazione sui linguaggi delle scienze umane e delle arti audiovisive e musicali).



Il “Teatro della Filosofia”, presso la sede dell’Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Palazzo Serra di Cassano (Napoli – via Monte di Dio, 14)





Istituto Italiano per gli Studi Filosofici  
**TEATRO DELLA FILOSOFIA E DELLE ARTI**  
giovedì 15 novembre 2018, due spettacoli: alle ore 19 e alle ore 21– ingresso libero

Rosario Diana – Fiorinda Li Vigni – Nera Prota – Rosalba Quindici

*presentano*

**SCENE DEL RICONOSCIMENTO: MILTON, HEGEL, CAMUS**

una trilogia di opere-reading scritte e dirette da Rosario Diana

a partire da un saggio di Fiorinda Li Vigni

**I.**

**Gli Archetipi**

***Paradiso perduto* di John Milton**

*lectio brevis introduttiva*

**Fiorinda Li Vigni**

*testo dell'opera-reading*

*(liberamente tratto dal Paradiso perduto di John Milton)*

**Rosario Diana**

*scenografia*

**Nera Prota**

con **Rebecca Carlizzi** e **Marianna Russo**

*musiche di scena*

**Rosalba Quindici**

*interpreti:*

*Eva*

**Valentina Acca**

*Satana*

**Lino Musella**

*percussioni*

**Lucio Miele**

*voce maschile*

*fuori campo in inglese*

**Robin Lindsay**

*voce maschile*

*fuori campo in italiano*

**Armando Mascolo**

*voce femminile*

*fuori campo in italiano*

**Lorena Grigoletto**

*progettazione componente iconica*

**Rosario Diana**

*fonti iconografiche*

**William Blake**

**Hieronymus Bosch**

**Giovan Battista Piranesi**

**Henri Rousseau il Doganiere**

**Marianna Russo**

*assistenti scenografi*

**Roberta Brandi** – **Francesca Cafiero**

**Alfonso Elefante** – **Rosa Pascale**

**Raffaella Rota** – **Lucia Santoiemma**

*realizzazioni multimediali*

*assistenza alla consolle di regia*

**Ruggero Cerino**

*fonica e luci*

**Alfonso La Verghetta**

ISL Italy Sound Lab

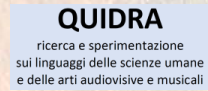
[www.italysoundlab.it](http://www.italysoundlab.it)

*ufficio stampa*

**Daniele Demarco**

**Mattia Papa**





Istituto Italiano per gli Studi Filosofici  
**TEATRO DELLA FILOSOFIA E DELLE ARTI**  
venerdì 8 marzo 2019, due spettacoli: alle ore 19 e alle ore 21 – ingresso libero

Rosario Diana – Fiorinda Li Vigni – Nera Prota – Rosalba Quindici  
*presentano*

**SCENE DEL RICONOSCIMENTO: MILTON, HEGEL, CAMUS**

una trilogia di opere-reading scritte e dirette da Rosario Diana  
a partire da un saggio di Fiorinda Li Vigni  
con musica di Rosalba Quindici

**II.**

**Diramazioni da Hegel  
Dall'Autobiografia di un servo**

*lectio brevis introduttiva*  
**Fiorinda Li Vigni**

*testo dell'opera-reading*  
**Rosario Diana**

*scenografia*  
**Nera Prota**  
con Rebecca Carlizzi e Marianna Russo

*musica*  
**Rosalba Quindici**

*interpreti:*

*Pianoforte preparato*  
**Ciro Longobardi**

*Servo*  
**Lino Musella**

*assistenti scenografi*  
**Roberta Brandi**  
**Francesca Cafiero**  
**Alfonso Elefante**  
**Rosa Pascale**  
**Raffaella Rota**  
**Lucia Santoiemma**

*fonica e luci*  
**Alfonso La Verghetta**  
ISL Italy Sound Lab

*ufficio stampa*  
**Daniele Demarco**  
**Mattia Papa**



## Scene del riconoscimento: Milton, Hegel, Camus

una trilogia di opere-reading scritte e dirette da Rosario Diana  
a partire da un saggio di Fiorinda Li Vigni  
con musica di Rosalba Quindici e scenografia di Nera Prota\*

### I.

#### La disubbidienza

##### Fiorinda Li Vigni

Istituto Italiano per gli Studi Filosofici (IISF)

La nostra, è stato detto, è l'epoca dell'evaporazione del padre, l'epoca in cui si è perso il valore ideale che l'immagine deteneva, ereditando direttamente la potenza teologica del Dio-Padre della tradizione religiosa, o meglio, teologico-politica.

È proprio quest'ultimo il quadro in cui si colloca nel *Paradise Lost* la figura della duplice disubbidienza, quella della rivolta di Satana e quella – indotta – della trasgressione di Eva e Adamo alla volontà di Dio. Conati, votati alla sconfitta, di una malintesa affermazione di sé, della propria libertà e del proprio diritto, impulsi che il visionario e audace Milton iscrive nella dialettica del riconoscimento (o disconoscimento) primario, quello del padre nei confronti dei suoi figli, del figlio nei confronti del padre, della lotta fra fratelli per l'eredità del padre-sovrano. Uno schema e una cornice teologico-politica che nel poema si contamina e si complica di echi pagani.

Nel *Paradiso perduto* a far da sfondo alla lotta ingaggiata da Satana contro Dio e, per colpire Dio, contro l'uomo, sono evocati eserciti e spazi infiniti, abissi infernali e cieli remotissimi: ma quella descritta e raccontata è soprattutto una gigantesca psicomachia, la scena tragica della percezione di un disconoscimento, e della rivolta come erronea affermazione della libertà. Il poema di Milton realizza la fusione fra la grandiosa monumentalità delle immagini, superiore a quella delle opere dei poeti che lo avevano preceduto<sup>1</sup> e la descrizione di un dramma psicologico.

Ma siamo proprio certi che il poema possa leggersi in questa chiave? Una conferma esterna la troviamo nel *Paradiso riconquistato*, l'opera pubblicata da Milton nel 1671:<sup>2</sup> il tema è quello delle tentazioni di Cristo secondo la versione del Vangelo di Luca. Gesù, che con il suo sacrificio aprirà per gli uomini segnati dal peccato la possibilità della riconciliazione con il Cielo, è «messo alla prova» da quello stesso Dio che lo ha proclamato «figlio prediletto», con un gesto di riconoscimento che ha i tratti di una vera e propria investitura (I, 33): «affinché d'ora in avanti le nazioni non possano più

---

\* Nel suo insieme la trilogia è una produzione e realizzazione dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici in collaborazione con l'Accademia di Belle Arti di Napoli, l'ISPF-CNR (Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico Moderno – Consiglio Nazionale delle Ricerche) e l'Associazione QUIDRA (Ricerca e sperimentazione sui linguaggi delle scienze umane e delle arti audiovisive e musicali). Per ognuna delle tre opere-reading è prevista un breve lezione introduttiva di Fiorinda Li Vigni. Le prime due di queste letture per musica, *I. Gli Archetipi. "Paradiso perduto" di John Milton* (per visionarne un estratto audio-video: [www.youtube.com/watch?v=Gi7mnO9urTk](http://www.youtube.com/watch?v=Gi7mnO9urTk)) e *II. Diramazioni da Hegel. Dall'"Autobiografia di un servo"* (per visionarne un estratto audio-video: [www.youtube.com/watch?v=\\_gSvEHbqETo](http://www.youtube.com/watch?v=_gSvEHbqETo)), sono andate in scena a Palazzo Serra di Cassano, nella cornice del Teatro della Filosofia, rispettivamente il 15 novembre 2018 e l'8 marzo del 2019. La terza, dedicata ad Albert Camus, è in programma nella stessa sede per l'aprile 2020. Vi hanno preso parte finora, in qualità di attori-lettori: Valentina Acca e Lino Musella; in veste di interpreti musicali: Ciro Longobardi (pianoforte preparato) e Lucio Miele (percussioni). Quello che si pubblica qui è il testo della lezione introduttiva di Fiorinda Li Vigni alla prima opera-reading: *I. Gli Archetipi. "Paradiso perduto" di John Milton*.

<sup>1</sup> M. Praz, *Storia della letteratura inglese*, Sansoni, Milano, 2007, p. 278.

<sup>2</sup> J. Milton, *Paradiso riconquistato*, a cura di D. Borgogni, testo inglese a fronte, ECIG, Genova, 2007.



dubitare chi egli sia» (I, 78-9). Dove il punto è che Gesù non è tale in quanto generato dallo Spirito attraverso Maria, ma uomo «scelto» da Dio come suo figlio in base al «merito» (I, 165-6). Il riconoscimento che instaura la paternità si afferma qui come atto simbolico sganciato dalla procreazione. A questo duplice movimento – Dio agisce attraverso lo Spirito fecondando Maria di un figlio «divino» e proclama tramite il verbo questa sua paternità –, si aggiunge il gesto con cui il figlio si deve provare degno del padre, riconoscersi come figlio: attraverso l'obbedienza e la perseveranza nell'affrontare e superare le tentazioni (I, 1-11), Gesù dovrà far tacere i continui tentativi di Satana di mettere in questione la sua natura (umana o divina?), ma anche i dubbi e le incertezze che ricorrono in Maria, negli Apostoli, in Gabriele (I, 130ss), nello stesso Gesù.

Il *Paradiso riconquistato*, oltre a confermare la centralità del tema del riconoscimento, mette in evidenza un altro elemento interessante. Esso insiste infatti sui sentimenti di invidia suscitati in Satana dalla «preferenza» accordata a Gesù – Satana si sente egli stesso figlio di Dio, ma un figlio ripudiato, rigettato, parla sempre di «figli di Dio» al plurale<sup>3</sup> –, per insistere nel mostrare che quegli stessi sentimenti di rivalsa che lo inducono ad attentare alla purezza della vocazione di Gesù, nel tentativo di rinnovare il successo della tentazione proposta a Eva e ad Adamo, risultano funzionali al disegno divino – provare la resistenza di Gesù attraverso le insidie di Satana, provare a Satana l'insensatezza dei suoi sforzi, esibire di fronte al Cielo e alla Terra la propria potenza. Satana che agisce con l'astuzia per mettere in scacco le creature di Dio è *giocato* da Dio che se ne serve ai suoi fini. Le insidie confermano la vocazione di Gesù all'obbedienza, così come nel *Paradiso perduto*, sia pur attraverso un cammino più tortuoso, le insidie portate nel giardino dell'Eden consentono di passare da una cieca osservanza del dettame divino a una sua consapevole scelta: il peccato è funzionale a comprendere che il riconoscimento del padre può essere ottenuto solo quando lo stesso libero arbitrio è messo al servizio dell'ascolto della parola di Dio.

La fine del libro I del *Paradiso riconquistato* ci offre alcuni spunti relativi alla psicologia di Satana che si congiungono direttamente a quelli tratteggiati nel poema maggiore. Siamo nella scena della tentazione del pane. Come nel giardino dell'Eden, anche qui l'azione di Satana si realizza sul piano retorico. A fronteggiarsi sono il discorso ingannevole di Satana e la capacità di Gesù di disvelare questo inganno, di resistere alle immagini illusorie prodotte da tale falsa retorica, di reagire con un parlare che è diretta espressione di un animo fermo. In conclusione del confronto, ormai smascherato da Gesù, Satana fa alcune considerazioni relative alla propria condizione: senza naturalmente abbandonare l'artificio retorico, egli reclama di essere uno «spirito infelice» (*unfortunate Spirit*) (I, 358), e rievoca sia l'avventata rivolta di cui è stato protagonista, sia le occasioni nelle quali Dio si è servito di lui come di uno strumento (I, 377-405). A Satana Gesù replica di non credere a una parola di quanto ha detto. L'unico movente delle sue azioni è «il piacer di fare del male» (*pleasure to do ill*) (I, 423). Ci sono tuttavia nella dissimulazione di Satana alcuni elementi che vale la pena sottolineare: in particolare, il dichiarato rimpianto di non poter essere più reintegrato nel regno dei cieli, a differenza di quanto accade all'uomo, che pur si è macchiato del peccato. Sono questi tratti, legati appunto alla tematica del riconoscimento, a fare di Satana il personaggio più interessante del poema maggiore, il *Paradiso perduto*. Se fosse solo inganno e perfidia, male assoluto e perdizione, e non piuttosto emblema del conflitto interiore che conduce al male, la sua figura non avrebbe la profondità e le sfaccettature che ne alimentano il fascino.

In questa prospettiva il Satana di Milton potrebbe essere utilmente accostato a quella di altri malvagi, in particolare al Riccardo di Shakespeare, che fa la sua prima apparizione nella terza parte dell'*Enrico VI* e poi è il protagonista del dramma a lui dedicato, il *Riccardo III*. Ricordiamo il grandioso incipit: «Ora l'inverno del nostro scontento è fatto estate folgorante» (I.1, 1-2). La pace è

<sup>3</sup> Cfr. D. Borgogni, *Introduzione a J. Milton, Paradiso riconquistato*, cit. p. XVIII.



succeduta alla guerra, ma alla pace non può adattarsi Richard, segnato da una natura maligna, «truffato, dalla natura maligna, nella normale complessione umana; incompiuto, deforme, varato in termine prematuro nel mondo del respiro; poco meno che mezzo formato e mezzo no, e anche quel poco così sgangherato e sbilenco, che i cani m'abbaian contro se m'accosto... Così io, non mi potendo mettere a fare il cascamoto come costuma in questi anni smammolati, sono deciso a riuscir scellerato, in odio a questa stagione troppo allegra» (I.1, 19-31).<sup>4</sup>

L'odio primario è quello che Richard prova per se stesso. Nell'ultima scena del dramma cerca di persuadersi che «Richard ama Richard» (V.3, 184). D'altra parte l'amore gli è stato negato fin dalla culla, fin dalla madre, la duchessa di York, che lo odia dall'attimo in cui, alla nascita, la sua vista le ha procurato dolore: «Tu sei venuto sulla terra per fare della terra il mio inferno» (IV.4, 167), dice la duchessa, evocando immagini che ritroviamo in Milton.

Il Riccardo di Shakespeare ha una fonte principale, oltre al personaggio storico, che è la *History of King Richard the Third*, concepita e redatta da Thomas More fra il 1510 e il 1520. Nella raffigurazione di More il diabolico e mostruoso duca di Gloucester, usurpando la successione del legittimo erede al trono, s'impadronisce della corona dopo aver eliminato tutti i potenziali rivali grazie a spietate manovre, inganni e assassini. Secondo il curatore di una recente edizione dell'opera,<sup>5</sup> non solo Shakespeare nel tratteggiare la figura di Riccardo segue More, ma in molti casi si limita a riscrivere in forma di dialogo scene che More aveva già reso pienamente drammatiche. Si tratta tuttavia di un ritratto che è stato ed è rimasto molto controverso. Riccardo ha avuto, lungo i secoli, anche i suoi sostenitori, molti dei quali hanno evidenziato la parzialità della descrizione di More, arrivando a mettere in discussione anche la portata delle deformità fisiche attribuite a Riccardo.<sup>6</sup>

Ora, se è vero che Shakespeare aderisce strettamente nella sua descrizione al testo di More, non manca tuttavia di introdurre alcuni elementi, che finiscono per connotare in maniera interamente nuova il personaggio: la consapevolezza da parte di Riccardo della propria perversità morale, l'istituzione di un nesso fra la deformità fisica dell'uomo e la sua diabolica malvagità, presentata come l'esito maligno di una rivolta contro la natura matrigna. Per quello che a noi interessa, dunque, nel Riccardo di Shakespeare il male non è originario: la deformità fisica non è specchio esteriore della deformità morale, ma una ferita legata al ripudio da parte della madre, a un mancato riconoscimento, che, non elaborato, conduce a una rivolta nichilistica, nella ricerca di una rivalse coincidente con la spasmodica ambizione al potere. Qualcosa di tutto questo è passato in Milton, che si è nutrito appassionatamente anche delle opere di Shakespeare<sup>7</sup> e che ha fatto di Satana, fra le altre cose, il protagonista di un dramma psicologico dalle conseguenze – si può dire senza esagerazione –, cosmiche.

Di Satana in *Paradise Lost* ci appaiono diverse figure:<sup>8</sup> su due in particolare vorrei portare l'attenzione. La prima è quella del capo della rivolta, che usa un lessico politico “repubblicano” istigando i suoi seguaci contro la tirannia del Cielo. Il libro II si apre con l'immagine di Satana assiso su un trono regale, splendido per la ricchezza della sua fattura, elevato fra i suoi pari a tale dignità in

<sup>4</sup> W. Shakespeare, *Riccardo III*, in Id., *Teatro*, I, tr. it. di C.V. Lodovici, Einaudi, Torino, 1960, p. 323.

<sup>5</sup> T. More, *The History of King Richard the Third. A Reading Edition*, by G. M. Logan, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2005.

<sup>6</sup> Il romanzo di una giallista inglese (che mi è stato segnalato da Simona Tiberi), Josephine Tey, dal titolo *The Daughter of the Time*, del 1951, narra di una indagine condotta ai nostri tempi sui crimini presunti di Riccardo III, a partire dall'interpretazione del famoso ritratto di un artista ignoto conservato alla National Portrait Gallery di Londra.

<sup>7</sup> La seconda edizione dell'*in folio*, del 1632, comprendeva una poesia in lode del Bardo, composta dallo stesso Milton: «Nella nostra meraviglia, nella nostra ammirazione, ti sei eretto tu stesso un monumento che non può perire». Citato da S. Greenblatt, *Ascesa e caduta di Adamo ed Eva*, Rizzoli, Milano, 2017, p. 248.

<sup>8</sup> Il testo è citato dalla seguente edizione: J. Milton, *Paradiso perduto*, con testo inglese a fronte, a cura di R. Sanesi, Mondadori, Milano, 2010.



ragione dei suoi meriti (II, 19-21). Dopo la sconfitta subita nel precedente scontro con il Cielo, Satana è mosso dalla disperazione; parla ai suoi seguaci come a una schiera di «caduti ed oppressi» (II, 13) che non possono fare altro che tentare di riscattare la propria sconfitta. La guerra che Satana vuole muovere al Cielo è dettata dal proposito di reclamare «la giusta eredità di un tempo» (II, 38), di riconquistare il diritto perduto (II, 230-231) contro la tirannide (II, 59). Decretata per Satana e i suoi seguaci una sorte segnata dal dolore eterno, non c'è più nulla da perdere e niente di peggio da soffrire (II, 160-162). L'alternativa del pentimento e del ritorno al Padre si configura come «promessa di una nuova soggezione», disposta in una tediosa eternità «consumata ad adorare colui che più di tutti odiamo», uno stato di «splendida dipendenza» che induce a preferire «la dura libertà al più facile giogo di un lusso servile» (*hard liberty before the easy yoke of servile pomp*) (II, 251-57).

La rivolta di Satana è vissuta e retoricamente rappresentata come ribellione contro la tirannia del Cielo (I, 124), con un lessico di stampo aristocratico in cui la supremazia è sempre rivendicata come elevazione per merito al di sopra dei propri pari, secondo un'antitesi fra libertà e soggezione che si dimostrerà ingannevole nella seconda parte del poema. In questi termini, la lotta che Satana ingaggia contro colui che detiene il potere è una *lotta per l'onore*, in cui, prima ancora della vittoria, a valere è la capacità di resistere a testa alta, di non piegarsi, di non asservirsi. L'unica vera sconfitta è il venir meno alla lotta. Una lotta, vista la sproporzione delle forze, che tuttavia prenderà la via dell'inganno e dell'astuzia da esercitare contro l'ultima creatura di Dio, l'uomo.

D'altra parte, al di fuori dell'auto-rappresentazione di Satana, il suo agire è descritto dal poeta come un attentato alla sovranità divina, una ribellione animata da una smisurata ambizione «contro il trono e la monarchia» (I, 42-43), una guerra empia – il sovrano è insieme il Dio – originata dalla superbia di colui che pretende di elevarsi a sfidare l'Altissimo.

Questa figura si intreccia, su un versante più strettamente psicologico, con quella del figlio che reagisce e si ribella al proprio disconoscimento. Qui si mostra con ancor maggiore evidenza che la lotta si sa votata alla sconfitta, ma che a essa non c'è alternativa: persa la battaglia per l'eredità del padre, non resta che perseverare, con «mente ferma» e «alto disdegno» (I, 97-8), con «volontà indomabile» e con «odio immortale» (I, 106-7), nel «coraggio di non sottomettersi mai» (I, 108): «meglio regnare all'inferno che servire in cielo» (I, 260). Il ribelle tiene la testa alta: rivendica le sue ragioni, e soprattutto la volontà che non deflette di non chinare il capo. Le grandiose visioni dell'inferno e dei cieli, delle sconfinaste distese e degli abissi sui quali si staglia la figura immensa di Satana, l'irriducibile passione messa al servizio della volontà di rivolta, sono al tempo stesso denunciate dallo stesso Satana, pascalianamente, come scene di un conflitto che è tutto interiore, nella mente che fa di se stessa un inferno o un paradiso.

La mente di Satana a tratti oscilla. Mette insieme l'orgoglio ferito, la nostalgia per la relazione perduta con il padre, il riconoscimento dei propri torti – la pretesa di far valere la sua volontà contro quella del padre, vale a dire il rifiuto della via dell'obbedienza. Riconoscimento mancato e impossibilità di riconciliazione. Se il rifiuto di obbedire di Satana conferma il ripudio paterno, il figlio, a sua volta, con tale atto non accetta di riconoscere il padre. Anche l'esser figlio si dà infatti non come qualcosa di automatico, spontaneo, naturale, ma, nel suo valore simbolico, come atto di saputa riconoscenza verso chi ti ha dato la vita. Una mente grata, dice lo stesso Satana (che comunque ne sa una più del diavolo), «sapendo di dovere già più non deve, e continua a pagare, nello stesso tempo indebitata e libera dal debito» (IV, 55-57). Il riconoscimento da parte del padre si nutre anche del riconoscimento da parte del figlio, in una dialettica che cerca di temperare l'assoluta asimmetria di una relazione tutta verticalizzata.

Dicevamo della presenza nel testo anche di un immaginario pagano – a partire da un Dio cristiano che scaglia la folgore. Di particolare interesse sono le allusioni che permettono di istituire una qualche





somiglianza fra la figura di Satana e quella di Prometeo (I, 198) e quelle che proiettano la rivolta dell'Arcinemico sullo sfondo della lotta fra antichi e nuovi dèi (VI, 451).

Già protagonista della *Teogonia* di Esiodo, dove architetta inganni contro Zeus a favore degli uomini e va incontro alla punizione divina, anche nell'opera di Eschilo, il *Prometeo incatenato*, la figura del Titano è fortemente caratterizzata nel senso della *metis*, dell'astuzia e dell'inganno, e il suo intervento inserito nel contesto di un drammatico scontro fra gli dèi e i mortali. Ancora una volta Prometeo si presenta come il benefattore degli uomini che attraverso i suoi doni trovano l'unica via d'uscita possibile dalla condanna decretata dal dio supremo. Tuttavia il punto focale della tragedia di Eschilo (la prima della trilogia in cui era compresa e l'unica che ci è rimasta) non è tanto il destino degli uomini quanto il contrasto fra il Titano e Zeus. Quest'ultimo appare come incarnazione di un potere privo di ogni velo che ne attenui la ferocia, votato alla violenza e all'arbitrio. Zeus ha di recente conquistato il potere al termine di un'aspra lotta, e di esso intende disporre in maniera illimitata e indiscutibile. La rovina degli uomini rientra in questo arbitrio e contro di essa si schiera Prometeo, donando agli uomini il fuoco e le tecniche, oltre all'oblio del loro destino mortale. La giustizia di Zeus qui non è altro che congiunzione di diritto e forza. La ribellione di Prometeo appare allora del tutto giustificata. L'inganno perpetrato nei confronti del dio è la reazione a un atto di violenza e di sopraffazione. Contro la forza insuperabile, Prometeo ha usato l'astuzia, capace di far trionfare il più debole sul più forte. Una vittoria tuttavia parziale e provvisoria, che il Titano dovrà scontare.

La figura di questo Zeus duro detentore del potere è parsa a molti commentatori inconciliabile con la complessiva visione religiosa di Eschilo. Nella seconda tragedia, che non ci è giunta, si ipotizza che Zeus subisse una trasformazione, addolcendo la sua tirannide e volgendosi a benvolere nei confronti degli uomini, secondo l'idea propria dei Greci, per la quale neppure gli dèi sono esenti dal cambiamento. In ogni caso nel *Prometeo incatenato* il contrasto fra Zeus e il Titano è cristallizzato nel momento della sua massima espressione.

La tragedia di Eschilo presenta tuttavia anche una prospettiva distinta, che guarda alla vicenda dal punto di vista di Zeus. In tal caso la colpa di cui si è macchiato Prometeo è quella di aver amato gli uomini oltre misura (v. 123), di averli onorati come dèi, violando in tal modo la legge divina (vv. 28-30). I doni elargiti agli uomini sono i privilegi, le prerogative degli stessi dèi, che intollerabilmente egli ha voluto concedere ai mortali, ai «viventi una sola giornata» (vv. 82-3).<sup>9</sup> Il dono della ragione, prima ancora di quello del fuoco e delle tecniche, ha la pretesa di innalzare l'uomo al livello del dio ed è questa pretesa che Zeus contesta a Prometeo. È l'ordine che regge tutte le cose a essere in tal modo attaccato e la colpa si configura, da Prometeo agli uomini, come peccato di *hybris*. Così, nell'*Antigone* di Sofocle, parimenti accade che nel momento in cui si esalta l'uomo per la grandiosità delle sue conquiste, lo si mette in guardia dal pericolo della dismisura. Quello che appare come il puro arbitrio del tiranno che governa contro ogni legge (v. 149) si stempera dunque presentandosi come necessario baluardo alla difesa di un ordine cosmico. Anche qui occorrerà trovare la conciliazione fra la forza creativa degli uomini e il rispetto dell'ordine del cosmo.

Con tutte le debite differenze, vi è qualcosa di questa vicenda che riecheggia nell'opera di Milton, il quale esplicitamente paragona Satana al Titano: la sfida al Cielo, l'uso dell'astuzia come arma del più debole contro il più forte, l'immane vittoria finale del dio. Soprattutto, l'allusione al Titano e alle sue vicende ci offre lo sfondo di un ordine che si istituisce e che lo fa inglobando il male, che fa del male un suo strumento. Ci permette inoltre di percepire con più chiarezza il fatto che il potere, anche quando incarna la giustizia, presenta il volto della tirannide per chi concepisca la propria libertà, l'affermazione di sé, in modo astratto, al di fuori della capacità di conciliare ragione e libero arbitrio con obbedienza. Su questo terreno, in questi termini, il tentativo di pervenire al riconoscimento – la

<sup>9</sup> Il testo è citato dalla seguente edizione: Eschilo, *Le tragedie*, a cura di C. Carena, Einaudi, Torino, 1966.



lotta per il riconoscimento come lotta per l'onore – è necessariamente destinata a non raggiungere il suo scopo. Essa può esclusivamente produrre l'annientamento o l'assoggettamento del ribelle. Vista la natura insuperabilmente asimmetrica del riconoscimento in una prospettiva teologico-politica, l'unico esito possibile, l'unica via d'accesso al riconoscimento è l'obbedienza. Quest'ultima, tuttavia, non è concepita da Milton come rinuncia da parte dei singoli a ogni esercizio del proprio giudizio a favore di un'unica volontà, quella del sovrano – come accade in Hobbes –, ma piuttosto in termini che rimandano a quelli usati da un altro campione della libertà che difende l'obbedienza, vale a dire Spinoza.<sup>10</sup>

Prima di procedere oltre, rimanendo ancora nell'ambito degli echi pagani dell'opera, l'accento alla supremazia dei nuovi signori rimanda alla prospettiva che nella cultura classica è aperta dai miti cosmogonici. Essi hanno un particolare rilievo, non solo perché “storicizzano” la divinità, ma anche in quanto introducono la connessione fra generazione dei figli e sovranità. Sappiamo che tali miti ci restituiscono la successione di tre generazioni di dèi, facenti capo rispettivamente a Urano, Crono e Zeus. Urano è una potenza cosmica primordiale, unito perennemente a Gea. I suoi figli non possono venire alla luce e occupare il posto che spetta loro. È Crono (uno dei Titani) che, evirando il padre, fa sì che Urano si ritiri da Gea dando il via a quella differenziazione fra Cielo e Terra che permette il sorgere dell'Universo come cosmo organizzato rispetto all'indistinto caos originario. A sua volta Crono tenta di impedire il succedersi delle generazioni ingoiando i suoi figli nel timore che possano detronizzarlo, ma finisce per essere giocato da Zeus. Nel racconto l'instaurazione dell'ordine, come scrive Vernant, si attua dunque attraverso la violenza – una violenza che è ribellione dei figli contro lo strapotere paterno – disponendosi come una colpa originaria da cui non ci si potrà mai liberare. In quanto ribellione contro il Cielo-Padre, il gesto di Crono iscrive nell'essere, per sempre, la presenza del male.<sup>11</sup> Il Dio di Milton, pensato sullo sfondo dei miti cosmogonici – anch'esso, come Zeus, scaglia la folgore (VI, 633) – appare così iscritto nel problema della relazione fra generazione e sovranità, del conflitto fra Padre e figli, nella condanna per gli stessi figli alla contesa per la successione al potere.

Come è stato scritto, la figura del Maligno assume nel poema «un aspetto di decaduta bellezza, di splendore offuscato da mestizia».<sup>12</sup> Maestoso nella sua rovina, l'Avversario – secondo il significato del nome Satana in ebraico – diventa stranamente affascinante. Ciò ha indotto a credere, in epoca romantica, che il poeta, sia pur inconsapevolmente, si schierasse con la figura del demonio. Senza giungere a tanto si può concordare con Mario Praz, autore di queste considerazioni, sul fatto che vi è in qualche modo un contrasto fra l'intento generale del poema e la figura di Satana, che in ogni caso esprime per Milton quell'energia eroica in cui egli aveva fortemente creduto.

Ripetiamolo ancora una volta. Qual è tale intento generale, se è possibile riassumerlo in termini sintetici? Si tratta del tentativo di pensare niente meno che la conciliazione fra libertà e obbedienza, fra libero arbitrio e grazia, impulso alla conoscenza e accettazione incondizionata del disegno divino, individualità e riflessa sottomissione. È questo il filo concettuale dell'opera. Al tempo stesso non possiamo trascurare il fatto che fra ribellione e obbedienza lo stesso Milton, nel corso della sua esistenza, aveva spesso optato per la prima. Non ci dimentichiamo che il poeta si era fatto conoscere per la veemenza dei suoi attacchi all'episcopato inglese, per il suo sostegno al divorzio, che aveva difeso il diritto di resistenza, che era arrivato a sottoscrivere, due settimane dopo l'esecuzione di Carlo I, la condanna a morte del re.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Cfr. P. Totaro, *Obedientia*, in Id., *Instrumenta mentis. Contributi al lessico filosofico di Spinoza*, Olschki, Firenze, 2009.

<sup>11</sup> Cfr. M. Detienne – J.-P. Vernant, *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Laterza, Roma-Bari, 1984, p. 73.

<sup>12</sup> M. Praz, *Op. cit.*, p. 280.

<sup>13</sup> S. Greenblatt, *Op. cit.*, p. 227.



Anche quello di Milton è uno sforzo eroico. Attraverso la narrazione del peccato originale – l'oltraggio al divieto di mangiare i frutti dell'albero della conoscenza, l'unico pegno di obbedienza richiesto da Dio – Milton intende illustrare il progresso dell'uomo rigenerato dalla sottomissione restrittiva, esterna, sotto la legge mosaica, alla libertà positiva, interna, volontaria, di servire e di guidarsi, conseguita attraverso la fede nel Vangelo, secondo quella che era già l'idea centrale del *De Doctrina Christiana*, testo pubblicato solo nel 1845.

Grazie alla trasgressione del comando divino e alla punizione che ne consegue – prima ancora che il sacrificio del figlio di Dio intervenga a riscattare gli uomini dal peccato – Adamo apprende che «obbedire è il meglio, / e amare con paura il solo Dio», «procedere sempre / come alla sua presenza», che garantisce il trionfo del bene sul male (XII, 561-564). Un obbedire che non è solo un “dare ascolto” – secondo l'etimo del termine – ma un abbandonarsi alla volontà divina che è in grado di placare ogni conflitto interiore, garantendo di recare «un paradiso» in se stessi (XII, 587). A Satana, che si ostina a contrapporre servilismo e libertà, l'angelo risponde che vera libertà è servire quanto Dio e la natura chiamano a servire, e che l'autentica servitù è quella di chi serve uno stolto o uno che, come Satana, è schiavo di se stesso (VI, 164-170).

Anche in questo caso la perversa azione di Satana, che ha indotto Eva e Adamo alla disobbedienza, è stata piegata al disegno divino. Dal punto di vista del Dio, che prende la parola nel poema, l'obbedienza vale solo se esercitata da chi sia anche libero di resistere e di cadere; solo chi è libero può mostrare lealtà, fede e amore, non chi sia asservito a una necessità cieca, chi sia in stato di costrizione, piegato alla necessità (III, 96-111). Non solo dunque conciliazione di libero arbitrio e di obbedienza, ma anche necessaria integrazione nell'ordine del male stesso. Non mera sottomissione da parte dell'individuo a una imposizione esterna, ma intimo consenso a principi di razionalità e giustizia. Solo che tale intimo consenso si conferma ancora una volta come risultato di una conquista legata allo scioglimento di un conflitto interiore. La ribellione, se non rimane ancorata a un esito nichilistico, è un passaggio necessario e ineludibile: l'empia rivolta di Satana contro il Cielo-Padre, così come la disobbedienza di Eva, la donna che, per essere autentica compagna di Adamo, in una comunione di anime che incarna, del riconoscimento, la figura immediata dell'amore, deve necessariamente affermare fino in fondo la sua autonomia e il suo libero arbitrio. Adamo solo per Dio, e lei per Dio in lui (IV, 299).



## Scene del riconoscimento: Milton, Hegel, Camus

una trilogia di opere-reading scritte e dirette da Rosario Diana  
a partire da un saggio di Fiorinda Li Vigni  
con musica di Rosalba Quindici e scenografia di Nera Prota\*

### II. La lotta

#### Fiorinda Li Vigni

Istituto Italiano per gli Studi Filosofici (IISF)

Ogni paternità, è stato scritto, richiede un'adozione; la madre, per contro, è unita al figlio da una simbiosi pre-sociale. Il riconoscimento materno passerebbe dunque per la via dell'amore, inteso come sentimento di immediata fusione con l'altro, mentre quello paterno rimarrebbe il risultato di una conquista, un atto che contiene una porzione di artificio, di scelta, di volontà e che quindi racchiude potenzialmente il conflitto.

La postura accogliente del padre è per Luigi Zoja, psicoanalista di indirizzo junghiano, esemplificata dal “gesto di Ettore”.<sup>1</sup> In una delle più belle scene dell'*Iliade*, nell'atto di congedarsi dalla moglie Andromaca e dal figlio, Ettore, consapevole del destino che lo attende in battaglia, si avvicina al piccolo Astianatte levandosi l'elmo, per evitare di spaventarlo. Se di fronte al nemico il guerriero opera per apparire più grande e minaccioso, più potente nello splendore delle armi, di fronte al figlio il padre diminuisce la sua statura. Un gesto coerente con le parole che l'eroe, preso in braccio il bambino ed elevatolo contro il cielo, rivolge all'Olimpo: «Zeus e voi altri dèi, fate sì che mio figlio diventi / anche lui, come già io, glorioso fra tutti i Troiani, / ... e un giorno dica qualcuno: “è molto più forte del padre” /, mentre ritorna dalla battaglia» (*Iliade*, VI, 476-80).<sup>2</sup> il genitore mostra la sua misura più umana per permettere al figlio di crescere e di superarlo.

In un rapporto equilibrato, in una paternità sufficientemente buona, i figli non debbono far nulla in cambio dell'affetto dei padri, essendo il loro dovere di esistere, in buona salute possibilmente. Così scrive Giuseppe Berto, l'autore del romanzo *Il male oscuro*, per il quale l'amore di un padre è un *motus animi* che riceve in se stesso ogni possibile ricompensa.<sup>3</sup> Per contro un padre – come quello descritto dallo scrittore –, che si senta in credito per il solo fatto di averlo messo al mondo, può generare nel figlio il senso di un inestinguibile «debito etico». Una complicazione non da poco nella

---

\* Nel suo insieme la trilogia è una produzione e realizzazione dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici in collaborazione con l'Accademia di Belle Arti di Napoli, l'ISPF-CNR (Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico Moderno – Consiglio Nazionale delle Ricerche) e l'Associazione QUIDRA (Ricerca e sperimentazione sui linguaggi delle scienze umane e delle arti audiovisive e musicali). Per ognuna delle tre opere-reading è prevista un breve lezione introduttiva di Fiorinda Li Vigni. Le prime due di queste letture per musica, *I. Gli Archetipi. “Paradiso perduto” di John Milton* (per visionarne un estratto audio-video: [www.youtube.com/watch?v=Gi7mnO9urTk](http://www.youtube.com/watch?v=Gi7mnO9urTk)) e *II. Diramazioni da Hegel. Dall’“Autobiografia di un servo”* (per visionarne un estratto audio-video: [www.youtube.com/watch?v=\\_gSvEHbqETo](http://www.youtube.com/watch?v=_gSvEHbqETo)), sono andate in scena a Palazzo Serra di Cassano, nella cornice del Teatro della Filosofia, rispettivamente il 15 novembre 2018 e l'8 marzo del 2019. La terza, dedicata ad Albert Camus, è in programma nella stessa sede per l'aprile 2020. Vi hanno preso parte finora, in qualità di attori-lettori: Valentina Acca e Lino Musella; in veste di interpreti musicali: Ciro Longobardi (pianoforte preparato) e Lucio Miele (percussioni). Quello che si pubblica qui è il testo della lezione introduttiva di Fiorinda Li Vigni alla seconda opera-reading: *II. Diramazioni da Hegel. Dall’“Autobiografia di un servo”*.

<sup>1</sup> L. Zoja, *Il gesto di Ettore. Preistoria, storia, attualità e scomparsa del padre*, Bollati-Boringhieri, Torino, 2000.

<sup>2</sup> L'*Iliade* è citata seguendo la traduzione di G. Cerri, BUR, Milano, 2006.

<sup>3</sup> G. Berto, *Il male oscuro*, Neri Pozza, Milano, 2016.



dialettica del riconoscimento: il protagonista del romanzo paga il tentativo di sottrarsi a tale debito etico e al senso di colpa che ne deriva con il timore straordinario di una vendetta del padre ormai morto, che si manifesta nella forma di infinite e paralizzanti malattie.

Una figura vertiginosa, anch'essa inscritta in un conflitto legato alla ricerca del riconoscimento paterno, è quella dell'Amleto di Shakespeare. Anche qui, come nel caso de *Il male oscuro*, abbiamo la riprova che la morte non significa necessariamente «cessazione di potenza»: l'apparizione del fantasma del vecchio re Amleto provoca terrore e meraviglia (*fear and wonder*), si insinua pericolosamente nell'animo come una «pagliuzza nell'occhio della mente» (I.1, 115). Essa segna per il giovane erede la trasformazione di un'immagine interiore: alla figura idealizzata, perfetta e irraggiungibile del padre si sovrappone quella del fantasma che ai tratti ammirevoli della sua superiore dignità aggiunge un imperativo – il comando di compiere la vendetta sul suo uccisore –, che finisce per portare alla luce l'inadeguatezza di Amleto rispetto alle aspettative paterne. La scelta di obbedire al comando del vecchio re lacerava il figlio, che per seguirne l'ingiunzione si risolve ad abbandonare quanto ha di più caro, le sue riflessioni, la sua filosofia, i suoi progetti amorosi. Non a caso il proposito di vendetta fatica a compiersi. La figura idealizzata del padre, con cui ancora Amleto credeva di poter convivere, e quella del fantasma che torna con il suo comando, sono immagini in conflitto di una relazione asimmetrica che conduce necessariamente alla rinuncia al proprio desiderio e alla svalorizzazione di sé.

Solo il riconoscimento in quanto accoglimento da parte dell'altro fonda e costituisce il soggetto nella sua specifica esperienza e identità di vita. La propria individuazione, il proprio piano esistenziale, quel piano che né il personaggio di Berto né Amleto riescono a conquistare nei confronti del padre, possono derivare solo dall'essere riconosciuti da un altro fuori di sé, accolto e pensato come tale. D'altra parte si può accogliere e riconoscere l'altro, nella sua specificità e complessità di vita, solo se si riconoscono dentro di sé, ritrovandole e rivivendole, le medesime movenze.<sup>4</sup> Così che il personaggio di Berto può recuperare la figura di un padre capace di amore attraverso l'amore che egli, da padre, prova per sua figlia.

Il filosofo che attraverso la figura del riconoscimento ha prodotto una svolta radicale nell'antropologia filosofica è stato Hegel: per il filosofo l'identità dell'Io personale non matura nello spazio chiuso dell'autocoscienza, ma ha bisogno di un altro Io, che ne testimoni e riconosca il valore. Un processo, tuttavia, non facile né indolore. La peculiarità del gesto hegeliano – per dissolvere *ab initio* un possibile equivoco – non è di istituire normativamente l'apertura all'alterità. Tale apertura non è né un dover essere né una buona pratica. Il punto è un altro. Hegel fa della soggettività, piuttosto che un dato o un elemento di partenza, l'esito del processo di acquisizione progressiva, per tale soggettività, di una natura spirituale e universale – nel duplice senso del termine *Bildung*, costruzione e formazione –, al centro del quale si pone proprio la nozione di riconoscimento. In tal modo la sua filosofia prefigura *ante litteram* un'alternativa rispetto alla dissoluzione novecentesca del soggetto, inteso quale figura autoreferenziale e autonoma, interiormente segnata da un delirio di autosufficienza: il soggetto hegeliano, come vuole Judith Butler, si propone piuttosto come figura o modello ek-statico, che, al modo della coscienza nella *Fenomenologia dello spirito*, si trova costantemente fuori di sé e si costruisce attraverso lo scontro e l'integrazione dell'altro, attraverso il riconoscimento di questo altro come se stesso. Un sé che si sviluppa allargando i propri margini, non assecondando un progetto di appropriazione imperialista, ma seguendo la costante necessità di ridefinirsi secondo punti di vista sempre più ampi e ricchi di determinazioni.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Cfr. R. Finelli, *Trame del riconoscimento in Hegel*, <https://ilcomunista23.blogspot.com/2015/11/trame-del-riconoscimento-in-hegel.htm>.

<sup>5</sup> Cfr. la presentazione di A. Cavarero in J. Butler, *Soggetti di desiderio*, Laterza, Roma-Bari, 1999.



Questo processo è affrontato da Hegel in un parallelismo costante tra le forme dell'autocoscienza personale e le forme delle istituzioni sociali, le quali a loro volta devono essere all'altezza del processo di reciproco riconoscimento fra singolarità e universalità, al fine di assumere a pieno titolo le prerogative della libertà modernamente intesa, quella libertà che non può prescindere dall'autodeterminazione dell'individuo.<sup>6</sup> Per esprimere la questione nei termini di Paul Ricoeur, il riconoscimento può essere letto come il duplice cammino della formazione del singolo e del rendersi effettuale della libertà, il suo tradursi in istituzioni che la realizzino.<sup>7</sup>

Nel travaglio del periodo di Jena, prima ancora della redazione della *Fenomenologia dello spirito*, Hegel si trova così a ricercare una strada fra il richiamo, potente in giovinezza, della bella eticità greca, modello organico di immediata identificazione del singolo con la sua comunità di appartenenza, e il rifiuto dell'atomismo, dell'individualismo della società moderna. Se quest'ultima vede prevalere interessi particolari, disgregazione e scissione, il modello antico paga il duplice prezzo dell'incapacità di consentire l'autodeterminazione del singolo e di far valere la libertà come libertà di ciascuno: essa distingue infatti fra i cittadini in senso pieno e i non cittadini, quei non-liberi ai quali è affidata la sussistenza di tutti. Esclusi dal circuito vero e proprio dell'eticità, essi ne costituiscono, per Hannah Arendt, la condizione pre-politica.

La strada fra i due poli finisce per essere tracciata, in Hegel, dalla presa in carico del principio moderno della soggettività – a partire dall'acquisizione dei principi di autodeterminazione espressi nella *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino* e più in generale al centro di quegli eventi di Francia che per la prima volta hanno messo la ragione sul trono del mondo; ma anche di quella rivoluzione del lavoro e dell'industria che all'epoca sta mutando radicalmente il peso dei rapporti economici e del mercato nella vita degli uomini.

Nelle riflessioni che lo portano a gettare le basi del sistema maturo, Hegel affronta dunque i due corni del problema, non trascurando di ribaltare la scissione fra liberi e non liberi non solo sul piano dei diritti civili e politici, ma anche, più in profondità, su quello della concezione del lavoro. Facendo propria la lezione dell'economia politica classica, superando una visione ancora impregnata del disprezzo per le occupazioni materiali, Hegel fa del lavoro, con il linguaggio, il veicolo primario del divenire l'uomo conforme al suo concetto, non più confinato nel regno subordinato della *poiesis*, ma incluso in quella sfera nobile dell'agire umano che è la *praxis*: il lavoro che si fa *opera* (*Werk*), patrimonio di un popolo, al pari della lingua. Il soggetto umano si definisce nel suo venire all'esistenza attraverso pratiche di socializzazione primaria che non sono solo intrinsecamente intersoggettive, ma che costituiscono e manifestano una forma implicita di riconoscimento reciproco: nel valere, il lavoro di ciascuno, anche per altri, come avviene nello scambio, o nella lingua che unisce una popolazione, nella «parola sonora» che dà corpo a un «riconoscimento assoluto».<sup>8</sup>

Queste forme di riconoscimento si attuano però in maniera immediata, senza il concorso della volontà o del sapere del singolo. Tutto il percorso hegeliano negli scritti di Jena è mirato allora a ricostituire a un livello più elevato, il livello dell'eticità, attraverso la mediazione della volontà e del sapere, questo riconoscimento in quanto «uguaglianza degli opposti», confluire di singolare e universale. A conquistare in altri termini quella sfera che, nella *Fenomenologia*, è indicata come *spirito* (*Geist*), un Io che è un Noi e un Noi che è un Io.

Per raggiungere questo risultato è necessaria una frattura; è necessaria, rispetto al livello della socializzazione primaria, una sorta di ripartenza, che questa volta fa del singolo, di cui occorre

<sup>6</sup> Cfr. L. Siep, *Il riconoscimento come principio della filosofia pratica. Ricerche sulla filosofia dello spirito jenesi di Hegel*, a cura di V. Santoro, PensaMultimedia, Lecce, 2007.

<sup>7</sup> P. Ricoeur, *Percorsi del riconoscimento. Tre studi*, a cura di F. Polidori, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2005.

<sup>8</sup> G.W.F. Hegel, *Sistema dell'eticità*, in Id., *Scritti di filosofia del diritto (1802/03)*, a cura di A. Negri, Laterza, Bari, 1971, pp. 183 e 192.



riconoscere le prerogative, il protagonista del processo, nella sfera delle relazioni familiari per un verso, e delle relazioni di possesso e proprietà (quindi del diritto) per l'altro verso. Nessuna di queste forme, però, dà vita in senso compiuto al riconoscimento: l'una, la forma dell'amore, in quanto non in grado di generare una piena individuazione; l'altra, la forma del conflitto e della lotta, necessariamente aporetica.

La *Fenomenologia dello spirito* vede venir meno il primo di questi due poli, il riconoscimento che si attua nella relazione amorosa. Negli scritti che la precedono, sia a Jena, sia, ancora prima, a Francoforte, l'amore è presentato in senso tradizionale come una potenza di unificazione che, attraverso la generazione, ricolloca i singoli nell'alveo della vita. Prima ancora, l'amore costituisce per ciascuno una forma peculiare di incontro con l'altro da sé: la relazione erotica è descritta come un «contemplare se stessi in un altro», uno scoprire l'altro come uguale a sé, tutt'uno con la propria essenza, in una relazione di rispecchiamento secondo la quale l'altro è percepito al tempo stesso come identico a sé e come estraneo. «L'amato non ci è opposto, è uno con la nostra essenza: in lui vediamo solo noi stessi, e tuttavia non è in noi: un miracolo che non siamo in grado di capire»: <sup>9</sup> l'identità che riconosco nell'altro non giunge mai ad annullare quella differenza senza la quale non ci sarebbe né amore né desiderio.

A illustrazione di questa concezione si può far parlare un testo che dimostra quanto la stessa trattazione hegeliana si iscriva nell'onda lunga degli effetti del *Simposio* platonico. Si tratta del *De Amore* di Marsilio Ficino (1474), il commento al dialogo che Hegel poteva leggere, probabilmente insieme al suo sodale Hölderlin, nell'edizione bipontina delle opere di Platone (1781-82). <sup>10</sup>

Per Ficino, «qualunque ama, muore amando», «perché il suo pensiero, dimenticando sé, nella persona amata si rivolge»; «è morto in sé qualunque ama; o egli vive almeno in altri». Tuttavia, in questo sacrificio, «cosa meravigliosa si avviene»: «Mentre che io amo te amante me, io in te cogitante di me ritruovo me: e me, da me medesimo sprezzato, in te conservante riacquisto. Quel medesimo in me fai tu».

Ciascuno perde se stesso nell'altro e nell'altro si riacquista: avvicinandosi all'altro, perdendosi nell'altro, ciascuno si avvicina in realtà a se stesso. «La virtù di Cupidine dalla forza di Marte è differente». L'Imperatore, infatti, «per sé possiede», «l'Amatore» tramite altri «ripiglia sé». Chi ama è dunque morto, ma conosce una duplice resurrezione: «perché chi ama, muore una volta in sé, quando si lascia: risuscita subito nell'Amato quando l'amato lo riceve con ardente pensiero: risuscita ancora quando egli nell'Amato finalmente si riconosce, e non dubita sé esser amato». L'animo dell'amante diventa allora «uno specchio, nel quale riluce la imagine dell'amato»: in tale specchio l'amato si riconosce e in questo riconoscersi non può che restituire quello stesso amore, e dunque quello stesso riconoscimento. <sup>11</sup>

Dal punto di vista di Hegel, che con Ficino rivendica nell'amore il primato dell'unità rispetto alle forme del dominio, rimane che nella relazione erotica il riconoscimento non passa attraverso la volontà consapevole degli agenti – è un che di inspiegabile, è un miracolo – e come tale non consente alla singolarità di farsi valere come tale. Emerge allora che, se l'amore toglie le opposizioni, proprio quest'ultime sono necessarie per affermare quella soggettività che nella famiglia può coltivare solo un lato di sé. È necessario il momento del negativo, del conflitto, della lotta per il riconoscimento: la singolarità qui si percepisce come un sé distinto che definisce la sua identità ponendosi come assoluta ed escludendo l'altro. Questo altro a sua volta si presenta come una coscienza indipendente che ha la sua essenza in se stessa e si relaziona all'altro in modo esclusivamente negativo. È la dinamica per la

<sup>9</sup> G.W.F. Hegel, *Scritti teologici giovanili*, a cura di N. Vaccaro e E. Mirri, Guida, Napoli, 1989, vol. 2, p. 528.

<sup>10</sup> Per il confronto fra Hegel e Ficino cfr. J. Lemanski, «An Analogy between Hegel's Theory of Recognition and Ficino's Theory of Love», *British Journal of the History of Philosophy* 27, 1 (2019): pp. 93-113.

<sup>11</sup> M. Ficino, *Sopra lo amore, ovvero Convito di Platone*, a cura di G. Rensi, SE, Milano, 2003, pp. 41-43.



quale lo scontro sul singolo possesso si trasforma in una lotta a tutto campo, in un conflitto d'onore, in una lotta per la vita e per la morte.

La lotta per il riconoscimento rappresenta la riproposizione, in termini negativi, degli elementi già avanzati dalla dialettica dell'amore. Anche qui si tratta di trovare una sorta di rispecchiamento di sé nell'altro; essendo però in questo caso il punto di partenza il «libero Sé», un Sé che muove dalla volontà di un'affermazione assoluta di se stesso, l'elemento della rinuncia non è più rivolto alle proprie prerogative sacrificate per amore dell'altro, ma piuttosto a dimostrare il proprio valore nell'indifferenza rispetto a qualunque particolarità, persino nei confronti della vita.

L'elemento naturale della relazione dei sessi si ripropone nella naturalità delle forze dei contendenti, che si confrontano in base alla loro diversa «potenza di vita». L'uguaglianza proposta negli amanti si trasforma a sua volta nell'uguaglianza del pericolo cui essi sono sottoposti: una lotta che non può che avere un esito negativo, sia che questo esito sia la morte dei contendenti stessi – vale a dire il contrario di ciò che essi volevano ottenere –, sia che si instauri un rapporto di subordinazione: diviene servo colui, in cui ha prevalso la paura della morte rispetto a chi a quella paura abbia saputo tenere testa. Come nella cultura greca arcaica, il conflitto divide il campo fra liberi e schiavi. Esso è dunque speculare rispetto all'amore: nell'amore si ottiene una forma di riconoscimento, ma a scapito dell'affermazione piena della propria individualità e indipendenza. Nel conflitto questa individualità è posta come punto di partenza, ma nell'assolutezza delle sue pretese non può che far esperienza dell'impossibilità di essere, come tale, accolta dall'altro.

La lotta per il riconoscimento conosce diverse formulazioni fra gli scritti di Jena e la *Fenomenologia dello spirito*. Qui essa si complica tramite il rilievo attribuito al lavoro del servo, dando vita a una figura che nel Novecento vedrà germinare il suo potenziale emancipativo, senza tuttavia perdere il suo carattere aporetico. A ben vedere il riconoscimento, per Hegel, non può realizzarsi infatti in modo proprio che all'unico livello in cui si pone il Vero – al livello dell'Intero – e dunque nella riassunzione complessiva dell'agire umano e della comunità nello Spirito. L'esserci e l'agire di ciascuno può trovare il suo rispecchiamento solo in un saputo operare di tutti.





## Scene del riconoscimento: Milton, Hegel, Camus

una trilogia di opere-reading scritte e dirette da Rosario Diana  
a partire da un saggio di Fiorinda Li Vigni  
con musica di Rosalba Quindici e scenografia di Nera Prota\*

### I.

#### Gli Archetipi

##### *Paradiso perduto* di John Milton

testo liberamente tratto da *Paradiso perduto* di John Milton  
elaborato con aggiunte e integrazioni

#### Rosario Diana

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

### I. QUADRO

#### *Prologo*

VOCE MASCHILE IN INGLESE  
(*fuori campo*)

Of man's first disobedience, and the fruit  
Of that forbidden tree, whose mortal taste  
Brought death into the world, and all our woe,  
With loss of Eden,  
(a questo punto attacca la voce maschile in italiano con I. Invocazione.  
Questa in inglese discende improvvisamente al sussurrato.  
Il testo si chiuderà con uno sfumato della durata di 4-5 secondi)  
till one greater Man  
Restore us, and regain the blissful seat,  
Sing, Heav'nly Muse.  
The meaning, not the name I call; for thou  
Nor of the Muses nine, nor on the top  
Of old Olympus dwell'st, but heav'nly born,

---

\* Nel suo insieme la trilogia è una produzione e realizzazione dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici in collaborazione con l'Accademia di Belle Arti di Napoli, l'ISPF-CNR (Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico Moderno – Consiglio Nazionale delle Ricerche) e l'Associazione QUIDRA (Ricerca e sperimentazione sui linguaggi delle scienze umane e delle arti audiovisive e musicali). Per ognuna delle tre opere-reading è prevista un breve lezione introduttiva di Fiorinda Li Vigni. Le prime due di queste letture per musica, I. *Gli Archetipi*. “*Paradiso perduto*” di John Milton (per visionarne un estratto audio-video: [www.youtube.com/watch?v=Gi7mnO9urTk](http://www.youtube.com/watch?v=Gi7mnO9urTk)) e II. *Diramazioni da Hegel*. Dall’*“Autobiografia di un servo”* (per visionarne un estratto audio-video: [www.youtube.com/watch?v=\\_gSvEHbqET0](http://www.youtube.com/watch?v=_gSvEHbqET0)), sono andate in scena a Palazzo Serra di Cassano, nella cornice del Teatro della Filosofia, rispettivamente il 15 novembre 2018 e l’8 marzo del 2019. La terza, dedicata ad Albert Camus, è in programma nella stessa sede per l’aprile 2020. Vi hanno preso parte finora, in qualità di attori-lettori: Valentina Acca e Lino Musella; in veste di interpreti musicali: Ciro Longobardi (pianoforte preparato) e Lucio Miele (percussioni). Quella che si pubblica qui è la partitura lettoriale scritta da Rosario Diana per la prima opera-reading: I. *Gli Archetipi*. “*Paradiso perduto*” di John Milton.



Before the hills appeared or fountain flowed.  
O Spirit, that dost prefer  
Before all temples th' upright heart and pure,  
Instruct me, for thou know'st; thou from the first  
Wast present, and with mighty wings outspread  
Dove-like sat'st brooding on the vast abyss  
And mad'st it pregnant: what in me is dark  
Illumine, what is low raise and support;  
That to the highth of this great argument  
I may assert Eternal Providence,  
And justify the ways of God to men.  
Into the heav'n of heav'ns I have presumed,  
An earthly guest, and drawn empyreal air,  
Thy temp'ring; with like safety guided down,  
Return me to my native element,  
Lest from this flying steed unreined (as once  
Bellerophon, though from a lover clime)  
Dismounted, on th' Aleian fiel I fall,  
Erroneous there to wander and forlorn.

VOCE MASCHILE IN ITALIANO

*(fuori campo; sul sussurrato in inglese)*

1. *Invocazione*

Della disobbedienza originaria dell'angelo e dell'uomo,  
e del frutto dell'albero proibito,  
il cui gusto fatale ci esiliò dall'Eden nella storia  
e la morte introdusse nel mondo,  
canta, o Urania, Musa Celeste.

Non il tuo nome invoco, ma ciò che esso significa:  
poiché tu non sei compagna alle nove Muse sull'antico Olimpo,  
ma sei nata nel cielo, prima che apparissero le colline o la fonte fluisse.  
Tu doni l'oblio degli affanni e tregua dai mali concedi.

*(Attacco senza soluzione di continuità,  
ma con cambio di registro vocale)*

2. *Inno alla Luce*

Salve a te, Luce sacra, effluvio di risplendente essenza.  
Percepisco in me la tua sovrana lampada vitale;  
ma tu non illumini più questi miei occhi,  
che, opachi, invano si guardano intorno,  
a cercare il raggio penetrante, e non trovano alba.  
Un umore maligno li ha velati e ne ha spento le pupille.  
Ma non per questo, io, John Milton,  
acceso dall'amore per il sacro canto,  
nell'animo ho rinunciato a vagare o nel sogno per i luoghi amati dalle Muse:  
chiare sorgenti, boschetti ombrosi, colline battute dal sole.  
E vivo di pensieri che in me spontaneamente muovono versi che intono nel buio,



come l'uccello insonne che canta al crepuscolo nel folto delle ombre.  
Se col nuovo anno tornano le stagioni, a me non torna il giorno,  
né il dolce farsi della sera, e nemmeno il volto dell'uomo.  
Sono cieco: un'oscurità invincibile m'inonda.  
Perciò, Luce Celeste, irradia la mia mente,  
e disperdi le nebbie da cui è invasa.  
Col tuo aiuto,...

VOCE MASCHILE + VOCE FEMMINILE  
(*anche quella femminile fuori campo; qui all'unisono*)  
...io, che abito la città popolosa sulla terra,  
dove le case ammucchiate e le fogne ammorbano l'aria,...

SOLO VOCE FEMMINILE  
...e spesso vivere procura solo affanni,

SOLO VOCE MASCHILE  
io, cieco al pari del grande Omero,...

...tu – come noi, del resto – ti rifugerai nel sogno,  
in un sogno di bellezza gravida di essenze odorose, ...  
...fra schiere di figure grandiose,  
potrò vedere e raccontare vicende sottratte allo sguardo dell'uomo...  
... e mitigare così la realtà con l'illusione.

## II. QUADRO *Libero arbitrio*

EVA / SATANA  
Se non ci avesse concepiti liberi,...

EVA  
(*indica Satana*)  
...l'angelo...

SATANA  
(*indica Eva*)  
...l'uomo,...

EVA / SATANA  
...quale prova di vera lealtà avremmo potuto esibire verso di lui,  
nostro Padre celeste?

SATANA  
Se avessimo agito per costrizione,...

EVA  
...senza poter scegliere,



EVA / SATANA  
...che lode avremmo mai meritato?

SATANA  
Non libere,...

EVA  
...vestite coi panni della sola necessità,...

SATANA  
...volontà e ragione sarebbero decadute a gemme inutili e vane.

EVA  
Da solo, giudicando a suo piacimento, l'angelo scelse la rivolta.  
Fu autore assoluto della sua stessa caduta.

SATANA  
L'uomo invece cadde ingannato dall'angelo mutato in demone.  
Ecco perché l'uomo troverà la grazia che il demone non avrà.

SATANA // EVA  
(*all'unisono*)  
Il Padre tutto aveva previsto.  
Ma la sua preveggenza non ebbe alcun influsso sulle nostre scelte.  
Mancammo...

SATANA  
(*solo*)  
\_\_\_\_\_... – ci disse –,...

SATANA // EVA  
(*come prima*)  
\_\_\_\_\_... perché non riconoscemmo la sua alta supremazia;  
perché, in preda all'orgoglio...

EVA  
(*sola*)  
\_\_\_\_\_... – queste le sue parole –,...

SATANA // EVA  
(*come prima*)  
\_\_\_\_\_...entrambi ci fingemmo pari alla sua divinità.



### III. QUADRO

#### *Satana*

*Il lettore dovrà lavorare molto con la voce – i suoi toni e registri – per creare tensione, riposo, ripresa, ecc.*

*Pur connessi nel loro insieme a delineare la figura di Satana, gli otto “episodi” sono indipendenti l’uno dall’altro e possono essere considerati alla stregua di brani di una suite.*

#### SATANA

1.

Ero fiero della mia bellezza.

Spirito luminoso, Lucifero,  
mi innalzavo fra mille e mille spiriti a me affini.

Il vigore che sentivo nelle membra mi rendeva sicuro e sfrontato.

Nella mia ebbrezza pensavo addirittura di poter stabilire il mio trono al di sopra delle stelle.

«Siederò nel punto più alto – mi dicevo –;  
mi solleverò sulla vetta delle nuvole e sarò simile all’Altissimo»<sup>1</sup>  
(*risata sonora, sarcastica. Pausa*).

La mia lotta per l’antico rango perduto dinanzi al Figlio del Padre,

che a tutti noi toglieva onori e diritti prima goduti,

mi procurò l’esilio dal cielo con tutte le schiere degli angeli ribelli che mi furono fedeli nell’impresa.

Guerra mossi al seggio del Padre!

Ma fu tutto inutile.

Invincibile egli si dimostrò col fulmine;

e chi mai conosceva finora la forza di quelle terribili armi?

Ignaro della sua potenza, gli andai contro con tutti i miei seguaci.

(*pausa*)

Frustrato dalla sconfitta in battaglia fu il mio desiderio di farmi uguale a lui.

Fui gettato a capofitto dal cielo negli inferi, in quella perdizione senza fondo.

Orrenda rovina: con tutto il mio esercito di rivoltosi precipitai per nove giorni e nove notti.

2.

Dunque è questa la sede che abbiamo guadagnato contro il bagliore del cielo?

Tutt’intorno fiamme che non danno luce,

tenebre roventi nelle quali si agitano visioni di sventura;

e fumi di zolfo maleodorante pungono i sensi.

#### SATANA // EVA

(*A mezza voce, all’unisono con Satana*)

Ah! Quant’è diverso questo luogo da quello da cui siamo caduti.

#### SATANA

La mia sorte ormai è segnata: sono rimesso al dolore eterno.

Come potrei soffrire di più in questo sprofondo in cui mi trovo?

---

<sup>1</sup> Cfr. Isaia, 14, 13-14.



Quale pena peggiore potrei patire?

*(pausa)*

Ma il destino mi riservava un altro tormento ancora:...

EVA

*(a voce piena, in successione)*

\_\_\_\_\_...un altro tormento ancora:...

SATANA // EVA

*(all'unisono)*

\_\_\_\_\_...la nostalgia e il  
rimpianto della felicità perduta.

SATANA

Così nei miei occhi irruppe l'afflizione, immensa,  
lo sgomento e l'odio tenace e l'orgoglio ferito, che nulla poteva saziare.  
Non posso sperare nell'estinzione naturale di ogni patimento:  
la morte non è contemplata nella mia natura.  
Sono condannato a durare in eterno.  
Dovunque io fugga è sempre inferno: poiché sono io l'inferno.

3.

Il Padre gode ora su di noi il suo trionfo con esultanza smodata;  
regna solo, incontrastato, tenendo il cielo nella sua tirannide.

*(pausa)*

Mi ripresi presto.

Noi spiriti siamo vitali in ogni nostra parte.

Nuove energie si possono trarre dalla forza della disperazione.

Che importa se la battaglia è perduta? Non tutto è perduto:

la volontà resta indomabile,

il disegno della vendetta non muta,

l'odio è immortale e non dilegua.

Si può non essere sconfitti, nonostante la disfatta!

*(pausa)*

Ebbene sia!

Addio, campi felici, dove la gioia regna eternamente!

EVA *(a mezza voce, in contrappunto con Satana. Attacca sul "dove" di Satana)*

\_\_\_\_\_Addio, campi felici, dove la gioia regna eternamente!

SATANA

A voi salute, orrori, e tu, profondissimo inferno, ricevi ora il tuo re:  
un re la cui mente né tempi o luoghi potranno mai mutare.

Qui almeno tutti noi ribelli saremo liberi;

poiché il Padre non ci ha confinato in questo luogo per poi dovercelo anche invidiare.

Non ne saremo cacciati: lo governeremo sicuri.

Meglio regnare all'inferno che servire in cielo.



*(pausa)*

Non mi pento.

Mi dovrei inchinare, implorare pietà con le ginocchia supplici?

Una simile gloria mai la potranno estorcere a me né la rabbia né la potenza del Padre.

Sarebbe un'umiliazione intollerabile davvero,

una vergogna peggiore della caduta stessa.

Nessuna vera riconciliazione può esistere

là dove marciscono le piaghe delle mie aspirazioni negate.

Il Padre lo sa e lo so anch'io:

quindi da lui lontana l'idea di concedermi pace, e da me di implorarla.

4.

Quando il Padre celeste generò il Figlio, il futuro Messia,

lo dichiarò suo unico figlio in faccia a noi tutti, figli suoi.

Lo consacrò viceré del Cielo.

Ci impose di inchinarci a lui e di riconoscerlo nostro Signore.

E con voce minacciosa tuonò che chi gli avesse disubbidito, avrebbe disubbidito a lui;

perciò in quello stesso istante l'unione si sarebbe infranta:

il colpevole sarebbe stato per sempre allontanato dalla visione del Padre

e sprofondato in eterno nella tenebra più nera, senza redenzione.

*(pausa)*

Quasi lavoro di mani secondarie, vassalli di rango inferiore,

tutti noi, sua progenie al pari del nuovo venuto,

eravamo così trasferiti dal Padre al Figlio.

Grande fu in me allora l'invidia nei confronti del Figlio, dell'unico,

onorato dal suo grande Padre e proclamato Re e Messia.

Profonda e bruciante la ferita: non potei reggere a quella vista,

pensandomi privato dell'onore e del diritto che mi spettavano.

5.

Il Padre si dimostrò invincibile in campo aperto.

Chi potrebbe ingannare la sua mente?

Il suo occhio osserva tutto con un solo sguardo.

EVA *(a voce piena, in successione)*

\_\_\_\_\_ Tutto osserva il suo occhio, con un solo sguardo.

SATANA

Per questo io, spirito che nega, dovrò farmi astuto, sottile, ostinato.

Proclamo: mai il mio compito sia fare il bene!

Piuttosto che io tragga piacere unicamente dal compiere il male,

essendo ciò contrario all'alta volontà di Colui al quale mi oppongo.

Se dovesse provare a trarre bene dal male che io procurerò,

eccomi pronto a pervertire il fine di tale sua azione.

Quando sarà lui a diffondere il bene,

eccomi pronto a tentare ogni mezzo per ridurlo al male.

In questo modo gli infliggerò dolore

e svierò i suoi disegni più segreti dallo scopo atteso.



Fra noi conflitto eterno: ma sarà guerra occulta, non aperta.  
E se per me ogni bene è perduto, male sii tu il mio bene!  
Se non altro, grazie a te il mondo potrò reggerlo insieme al Padre, contro il Padre,  
e governarlo forse per più della metà.  
Io, che fui Lucifero,  
dovunque e per sempre voglio onorare il mio nuovo nome, Satana,  
nel suo vero significato: l'Arcinemico.  
E se non potrò essere amato, che io sia temuto!  
Mie armi: scaltrezza e inganno.

6.  
In luogo di noi rifiutati, esiliati,  
per infamarci più a fondo e meglio ripagare insulto con insulto,  
concepì un ente d'argilla, che poi sollevò al rango di figlio.  
Così fece l'uomo.  
Per lui...

EVA (*a voce piena, in successione*)  
\_\_\_\_\_...per noi...

SATANA  
\_\_\_\_\_...costruì un mondo magnifico,  
e questo suo pupillo proclamò signore della terra.  
Laggiù devo volgere i miei pensieri,  
per apprendere dove si nasconda la debolezza di questo nuovo rampollo,  
come attentare a lui con violenza o insidia.  
Può darsi che questo luogo rimanga esposto,  
trovandosi agli estremi confini del regno,  
consegnato alla sola difesa di chi lo abita.  
Può darsi che con un attacco improvviso laggiù si possa compiere un'azione vantaggiosa,  
procurando, con qualche seduzione,  
che – seguendo la mia sorte – anche l'uomo sia cacciato;  
così che il Padre possa diventare suo nemico e con mano risentita abolire la sua stessa opera.  
Questo supererebbe ogni comune vendetta,  
interrompendo, grazie al mio intervento, la gioia di cui gode il Padre e accrescendo la mia.

7.  
Così diedi inizio al mio viaggio verso il luogo abitato dall'uomo.  
Davanti ai miei occhi si aprirono i segreti dell'abisso:  
un oceano oscuro e sconfinato,  
dove ogni dimensione, tempo e spazio sono dissolti.  
Qui – antenati della Natura – Notte e Caos reggono  
un'eterna anarchia nel fragore di guerre incessanti.  
Accanto a loro siedono la Sorte e ancora Orco e Ade e Caso,  
Rumore, Tumulto, Confusione e infine Discordia, con le sue mille bocche.  
Caldo, Freddo, Umido e Secco si fanno guerra, nemici a oltranza, senza unirsi. Mai!  
In questo abisso selvaggio,





che non ha mare né spiaggia, né aria né fuoco,  
ma tutte queste cose confuse insieme e costrette a lottare;  
in questo abisso selvaggio mi lanciavi, deciso a raggiungere la meta.

8.

Giunsi alla fine nell'Eden e fui abbagliato dal sole.  
Odiai profondamente i suoi raggi,  
che mi rinnovavano il ricordo dello stato beato e rifulgente dal quale caddi.  
Perché mai guerreggiai contro il Padre? – pensai in quel momento.  
La coscienza potrebbe certo dirsi una parola inventata dai deboli per impaurire i forti;  
eppure non riesco a farne a meno.

*(Da questo punto e fino all'indicazione di "fine"  
il lettore dovrà usare due registri diversi di voce:*

*uno corrispondente alle parti in tondo  
e un altro adeguato a quelle in corsivo)*

Da me non meritava un simile affronto,  
*Non mi pento.*

lui che mi aveva fatto qual ero, tenuto in luminosa eminenza;  
*Mi dovrei inchinare,*  
ma anche il colpo che lui inflisse a me – pure io suo figlio – fu duro,  
*sarebbe un'umiliazione peggiore della caduta stessa.*

e dentro di me il suo bene si mutò in male.

*(fine)*

Tuttavia a chi compie atti irrevocabili si addice il silenzio:  
le azioni senza rimedio non meritano considerazione; ciò che è fatto è fatto.  
E allora perché insisto a rammaricarmi?

#### IV. QUADRO

*Eva (in dialogo con Satana)*

EVA

Vivevamo beati nell'Eden,  
il giardino che il Padre aveva piantato per noi in oriente.  
In quel terreno fertile spontaneamente crescevano le piante più belle, per gusto, odore e vista;  
dei loro frutti ci nutrivamo senza affanni.  
Allora, velati in nuvole di profumi soavi,  
con Adamo ci aggiravamo nudi nei prati,  
e ci amavamo senza vergogna, perché ignoravamo il male;  
né la nostra nudità nascondevamo agli occhi del Padre o degli altri spiriti.  
Intorno a noi – nostri sudditi – mansueti giocavano gli animali,  
che poi sarebbero divenute bestie feroci in foreste, deserti e boschi.  
Nel giardino l'albero della vita dominava,  
gigantesco e carico di pomi dolci come l'ambrosia.  
Ma prossima alla vita era la nostra morte:  
con un nome il cui suono già seduce la mente,  
l'albero della conoscenza gli cresceva accanto,



e le sue mele, minacciose, promettevano la cognizione del bene e del male.  
A noi – nati liberi di scegliere – vietò il Padre questo frutto,  
pena il morire, a noi allora ignoto,  
l'esilio dall'Eden  
e la caduta in un mondo dove angoscia e dolore avrebbero temperato ogni nostro piacere.

SATANA

Quando per la prima volta incontrai con lo sguardo i due esseri umani, Adamo ed Eva,  
venuto a loro per recare danno, ne riconobbi tuttavia il valore.

Uomo e donna di certo nati dalla terra, non spiriti,  
ma inferiori di ben poco agli splendidi spiriti celesti.

Avrei potuto persino amarli, per la grazia e la bellezza che in essi rifulgeva.

L'uno sentiva il Paradiso nelle braccia dell'altro;

li vidi godere a sazietà gioia su gioia;

mentre per me, sprofondato all'inferno, non c'è né letizia né amore.

Soltanto mi resta un desiderio feroce, doloroso di fitte che struggono:

una brama di vendetta per il rango violato.

*(pausa)*

Coppia gentile! Non vi fui nemico di proposito,  
anzi così sperduti avrei anche potuto compiangervi,  
io che pure non trovai compianto alcuno.

Ringraziate colui che mi costrinse, pur essendo io restio,  
a prendere vendetta su di voi, che non mi offendeste.

E se anche la vostra indifesa innocenza avesse potuto intenerirmi,  
come infatti accadde,

la giusta ragione della rivalsa mi impose di compiere un atto che, sebbene dannato, avrei aborrito.

EVA

Il Padre ci voleva felici entro un confine ben definito,  
tracciato da un divieto.

Imponeva a noi un compito difficile:

guardare il limite da vicino – ecco l'albero della conoscenza è qui di fronte a me –

e al tempo stesso vincere la tentazione di oltrepassarlo.

SATANA

Non tutto nell'Eden era per loro!

La conoscenza interdetta?

Perché questa proibizione sospetta, irragionevole?

Conoscere può essere un peccato? Può essere morte?

Dunque in quella condizione beata li conservava solo l'ignoranza,  
scelta da loro come vuota prova di obbedienza al Padre.

Splendido fondamento sul quale edificare la loro rovina!

Pensai allora di sollecitare ancor più nella loro mente

quel bisogno di apprendere che in essi era già intenso e potente, seppur non manifesto,  
affinché potessero violare il divieto, imposto al solo scopo di tenere in basso

chi nella conoscenza si sarebbe potuto sollevare fino a credersi uguale al dio.

Aspirando ad essere tali, essi avrebbero assaporato quel frutto e ne sarebbero morti:



il Padre ne avrebbe sofferto e la mia vendetta si sarebbe compiuta!

EVA

Mero strumento di vendetta fummo.

Non ti curasti della catastrofe che a noi così procuravi?

*(pausa)*

Già, ma tu ami distruggere per gusto di distruzione!

SATANA

Ben detto!

E appuntai la mia attenzione proprio su di te, Eva,

che mi sembravi più sveglia,

e perciò docile a questa seduzione della mente.

Ristretto e troppo ligio al comando paterno appariva il tuo uomo.

EVA

E così dopo aver vagato per tutto il giardino,

in attenta ricerca e con profondo esame,

scegliești per la tua frode il più astuto e sottile degli esseri viventi:

il serpente, nelle cui sembianze nascondesti le tue.

SATANA

Oh sì!

Io che un tempo contendevo col Padre il seggio più alto,

mi costrinsi in una bestia, intrisa di fango animale,

a incarnare e abbrutire questa mia essenza che aspirava alle altezze divine:

ma a cosa non si abbassano vendetta e ambizione?

*(pausa)*

Con le tue forme angeliche più tenere e femminili,

mi apparisti di prima mattina in un recinto di fiori,

dolce rifugio per te, per me luogo ideale per l'agguato.

La grazia e l'innocenza, che impietosa esprimevi in ogni gesto, mi inondarono di un piacere intenso.

La mia malvagità ne fu travolta,

e con dolce rapina al mio feroce intento fu sottratta tutta la sua primitiva ferocia.

Fui afferrato da stupefatta bontà, disarmato di ogni inimicizia,

d'odio e d'inganno, di invidia e di vendetta.

EVA

E perché dunque non ti fermasti?

SATANA

Donna,

l'inferno che brucia sempre in me mi rammentò che l'astio, non l'amore mi aveva spinto fin qui.

Ero venuto per calpestare, non per magnificare!

Mi guidava il piacere di distruggere ogni piacere, tranne quello stesso di distruggere.

Tutte le altre gioie per me sono perdute.



EVA

L'odio è il tuo elemento, il dolore il mio, vedo...  
E allora ordisti il tuo inganno crudele.  
In veste di serpente, mi raccontasti di aver mangiato il frutto dell'albero della conoscenza...

SATANA

...e che una volta saziato, in poco tempo avvertii in me una strana alterazione.  
Si aggiunse ai miei poteri interni la ragione.  
In breve sgorgò anche il linguaggio, sebbene mantenessi forma di serpente.

EVA

E proseguendo nell'infamia,  
affermosti che i tuoi pensieri si rivolgevano ai contenuti più elevati, alle più profonde speculazioni;  
che ormai eri capace di considerare con la mente acquisita le cose visibili sulla terra e in cielo,  
tutte le cose belle e buone...

SATANA

...ma subito aggiunsi che il buono e il bello  
li vidi interamente riuniti nel tuo divino sembiante...

EVA

...Fosti abile a preparare il terreno...

SATANA

...nel raggio celestiale della tua bellezza,  
nella quale non sarai mai seconda a nessuna.

EVA

Ti dicesti mio ammiratore e mi adorasti.  
Fui da te – maestro di menzogna – incoronata sovrana di tutti i viventi.  
E la cosa, in verità, non mi dispiacque affatto!

SATANA

E subito dopo ti incalzai con la domanda che mostrava l'insidia:  
«Perché il Padre proibì la conoscenza del bene e del male,  
se non per incutere sacro spavento,  
e mantenere in basso e ignoranti, voi, suoi adoratori?».

EVA

Perché mai ti ascoltai?  
Fui sedotta dalle faville di un futuro di grandezza, da te promesso nel frutto.  
Ma già da ogni parte le tenebre incombevano.  
Perché non ti scacciai col piede?

SATANA

Non potevi! Non volevi!  
E non era questione di tracotanza o superbia.



Il mio argomentare incontrava la tua inquietudine di essere umano,  
la tua aspirazione a superarti, tu perenne incompiuta.

*(breve pausa)*

Ti feci credere che mangiando il frutto,  
i tuoi occhi, da opachi che erano, si sarebbero fatti chiari e acuti,  
che sareste diventati simili al dio,  
come lui, capaci di conoscere il bene e il male.

EVA

Cieca, cieca, cieca! Intontita da un sogno di luce. Pazza...

*(pausa)*

Ma hai ragione, lo confesso:  
ero incuriosita e mossa dal desiderio di potenziare sensi e intelligenza.

SATANA

Dunque non cieca, Eva, ma conseguente.

Ricordi il ragionamento?

Se voi diventerete pari al dio,  
nella misura in cui io serpente sono simile all'uomo (almeno nel mio intimo),  
allora avremo raggiunto la giusta proporzione:  
infatti io passerò dall'animale all'umano, voi dall'umano al divino.

EVA

Certo che ricordo!

Riuscisti addirittura a fare della morte una nascita a nuova vita.

SATANA

Infatti, cos'è abbandonare la natura umana per assumere quella del dio,  
se non morte desiderabile, per quanto paurosa.

EVA

E sia! pensai. E addentai con decisione il pomo che già stringevo nella mano tremante.  
Subito gli occhi prima offuscati mi si aprirono e lo spirito si dilatò;  
mi sentii sollevare verso il divino e intonai il mio canto:  
«Oh tu, il migliore dei frutti – benché all'uomo negato –, senza dubbio le tue virtù sono grandi.  
Pianta maestosa, il Padre insinua le tue lodi nel chiamarti albero della conoscenza.  
Il suo divieto a noi maggiormente ti raccomanda per il dono sperato:  
la consapevolezza più compiuta del bene, perché unita alla cognizione del male.  
Non è questo più consono alla nostra intelligenza di uomini,  
piuttosto che una beatitudine pura, tutelata dall'obbedienza a un comando ambiguo?  
E ora che ho assaporato il gusto del pomo proibito, la mia condanna è morire?  
Ma muore il serpente? Lui l'ha mangiato eppure vive,  
e parla, conosce e ragiona e discerne, lui che era un essere finora irrazionale.  
Solo per noi, dunque, fu inventata la morte?  
Questo cibo intellettuale non può essere a noi negato e riservato alle bestie.  
*(pausa)*  
Ma ora come apparirò di fronte ad Adamo?



Dovrò rivelargli subito il mutamento e renderlo complice di questa mia felicità completa?  
O invece sarà meglio tenere solo per me i vantaggi ottenuti dalla conoscenza,  
senza farne partecipe nessuno?  
In tal modo potrei attrarre ancor più l'amore di Adamo  
e talvolta magari farmi superiore a lui (una cosa, certo, assai desiderabile!);  
e infatti chi è inferiore come può dirsi libero? È questa, forse, la buona soluzione.  
Ma se il Padre mi ha veduta, e ne segue la morte?  
Io non sarei più, e una volta estinta, Adamo vivrebbe unito a un'altra Eva,  
godendo la sua vita insieme a lei.  
Ma il solo pensarla è anch'essa una morte.  
No! Adamo dovrà condividere ogni gioia o dolore con me.  
Io lo amo a tal punto da sopportare con lui tutte le morti;  
senza di lui non reggerei una vita.

ADAMO (*voce fuori campo*)

Come potrei vivere senza di te e vagare da solo in questi boschi?  
Se cedessi un'altra costola e il Padre mi desse un'altra Eva,  
la perdita di te mai mi uscirebbe dal cuore.  
Tu sei carne della mia carne, ossa delle mie ossa, e non possiamo separarci.  
Seguirò i tuoi passi, subirò la tua stessa condanna:  
e se avrai per compagna la morte, la morte sarà per me la vita.  
Chissà, sarebbe forse stato meglio non essere mai nati.

EVA

Il frutto mostrò da subito anche un ben diverso effetto:  
il desiderio ci bruciava, e la carne cercava ristoro negli amplessi.  
Ora sfrenata era la passione, non più composta come un tempo.  
Sul volto la chiara traccia del desiderio.

(*pausa*)

Scoprimmo la nudità!

Ci guardavamo intorno a cercare cosa potesse servire a nascondere meglio le parti del corpo  
che ci sembravano più esposte e oltraggiose.  
Trovammo foglie larghe e lisce da unire insieme,  
così da poterle mettere ai fianchi e ricoprire quelle parti del corpo  
che il nuovo venuto, il Pudore, ci diceva impresentabili.

SATANA

Compiuta l'opera!

Posso godere dello scacco mosso a chi m'inflisse tormenti.

EVA

Infine, dalla voce del Padre  
apprendemmo dei dolori del parto, io, della fatica, il mio uomo.  
Fummo cacciati – questa la sua sentenza –  
perché ormai padroni della conoscenza del bene e del male,  
che prima solo il Padre possedeva;  
e affinché non cogliessimo ancor più il frutto dell'albero della vita,



per nutrircene e vivere in eterno.<sup>2</sup>

*(pausa)*

Padre supremo, grande nell'accogliere come nel punire,  
comprendo il tuo sdegno verso chi ha trasgredito.

Tu sei perfetto in te stesso e nulla c'è in te che difetti.

Ma a noi esseri umani, finiti e manchevoli,  
eppure intelligenti e bramosi di conoscenza,

a noi come potesti intimare lo sforzo di imparare a non imparare di più?

Ragiona:

il tuo fu un ordine impartito a difesa di una purezza

che si addice più a marionette celesti che a uomini in carne ed ossa.

La mia fu una rivolta folle, sì, perché priva di ogni scampo e remissione, dunque disperata...

Ciò che mi spinse a mangiare il frutto proibito

non fu tanto l'ambizione a farmi simile a te, Padre,

ma il desiderio di apprendere liberamente,

un desiderio che tu stesso hai istillato nei tuoi figli.

Ora più simili a te, certo, nella cognizione compiuta del bene per mezzo del male,

ma da te, ora, più diversi per le fragilità imposte dal divieto infranto

e per l'inquietudine della morte che ne deriva:

ecco..., per tutto questo,

per quello che eravamo e siamo diventati,

non avverti con noi – seppure ormai da te allontanati – una maggiore vicinanza rispetto a prima,

quando tutto era più affine,

quando ogni cosa era più facile?

È vero..., è vero... non siamo più i beati di allora;

siamo oggi – nella misura che ci compete – demoni e dèi al tempo stesso,

deboli e forti, mansueti e malvagi, gettati nel limite ma con l'impulso a superarlo.

*(pausa)*

Ora che tutto si è consumato,

e le nostre differenze e affinità sono più marcate,

riconosciti, Padre, con tutta la tua perfezione,

di fronte a questa donna della terra e a quest'uomo della terra,

così come noi ritroviamo la nostra insufficienza nel riflesso abbagliante della tua compiutezza.

*(pausa)*

In tal modo quest'epopea di sogno

*(mentre dice «quest'epopea di sogno» l'attrice guarda il pubblico,*

*alza la mano verso l'alto e l'abbassa lateralmente*

*descrivendo un semicerchio ideale: allusione metateatrale all'intero spettacolo)*

troverà la sua ragione d'essere.

*(pausa)*

Di' una parola, Padre, ti prego...; *(guardando verso il pubblico)* rispondimi...

*Il Padre tace.*

<sup>2</sup> «Poi il Signore Iddio disse: “Ecco, l'uomo è divenuto come uno di noi, avendo la conoscenza del bene e del male: che non stenda ora la sua mano e non colga dell'albero della vita, per mangiarne e vivere in eterno”. Perciò il Signore Iddio cacciò Adamo dal giardino dell'Eden, perché coltivasse la terra dalla quale era stato tratto» (*Genesi*, 3, 22-23; tr. it. Ed. Paoline, Roma, 1968, pp. 30-31).



Allora ci volgemo un'ultima volta indietro  
a guardare il giardino dell'Eden, il Paradiso,  
rifugio felice un tempo, ora perduto.  
Lacrime naturali scivolarono dai nostri occhi.  
Le asciugammo subito: non c'era più tempo per il rimorso.  
Il mondo e la storia si aprivano dinanzi a noi:  
attendevano l'inizio,  
da noi, esseri che durano un solo giorno, polvere vivente in mezzo ad altra polvere...  
Così, a passi lenti e incerti, iniziammo il nostro cammino solitario...  
Ci guardammo smarriti:  
un'aria diversa investì le nostre narici,  
impura, greve di tanfo e di putredine...

Bibliografia generale di riferimento in ordine alfabetico:

- Eschilo, *Prometeo incatenato* (470 a.C.), in Id., *Le tragedie*, a cura di M. Centanni, Mondadori, Milano, 2007<sup>2</sup>.
- Esiòdo, *Teogonia* (VIII sec. a.C.), a cura di G. Arrighetti, Rizzoli, Milano, 1984.
- L. Feuerbach, *L'essenza del cristianesimo* (1841), a cura di F. Tomasoni, Laterza, Roma-Bari, 2003.
- J.W. Goethe, *Faust I* (1808), a cura di F. Fortini, 2 voll., Mondadori, Milano, 1980<sup>2</sup>, vol. I.
- J. Huizinga, *L'autunno del Medioevo* (1919), tr. it. di F. Paris, Newton Compton, Roma, 1992.
- F. Li Vigni, *Figure del riconoscimento. Milton, Hegel, Camus*, in J.M.H. Mascot – S. Tortorella (a cura di), *Hegel & Sons. Filosofie del riconoscimento*, ETS, Pisa, 2019, pp. 211-222.
- N. Machiavelli, *Il principe* (1513), a cura di F. Melotti e E. Janni, Rizzoli, Milano, 1975<sup>2</sup>.
- A. Mazure, *La storia di Adamo ed Eva attraverso l'arte* (1967), tr. it. di A. Rovatti, Medusa, Milano, 2017.
- J. Milton, *Areopagitica* (1644), a cura di G. Giorello, Laterza, Bari, 1987.
- Id., *Uccidere il tiranno* (1649), tr. it. di G. Rigamonti, Raffaello Cortina, Milano, 2011.
- Id., *Paradiso perduto* (1667-1674), a cura di R. Sanesi, 2 voll., Mondadori, Milano, 1988<sup>2</sup>.
- Id., *Paradiso riconquistato* (1671), a cura di D. Borgogni, ECIG, Genova, 2007.
- W. Shakespeare, *Riccardo III* (1597), tr. it. di S. Quasimodo, Mondadori, Milano, 2015.
- Id., *Macbeth* (1606), a cura di V. Gassman, Mondadori, Milano, 1983.
- P.B. Shelley, *Prometeo slegato* (1820), tr. it. di C. Pavese, a cura di M. Pietralunga, Einaudi, Torino, 1977.
- M. Twain, *Il diario di Adamo ed Eva* (1904), tr. it. di M. Panti, Medusa, Milano, 2017.
- Id., *Il diario di Eva* (1906), a cura di B. Lanati, Feltrinelli, Milano, 2016<sup>7</sup>.





## Scene del riconoscimento: Milton, Hegel, Camus

una trilogia di opere-reading scritte e dirette da Rosario Diana  
a partire da un saggio di Fiorinda Li Vigni  
con musica di Rosalba Quindici e scenografia di Nera Prota\*

### II.

#### Diramazioni da Hegel

##### Dall'Autobiografia di un servo

testo dell'opera-reading in due quadri e dieci stanze

#### Rosario Diana

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

per Lino Musella

Nella maggioranza delle case,  
l'indigenza e il superfluo sono separati solo da una stanza  
MADAME DE GRAFIGNY, *Lettere di una peruviana*<sup>1</sup>

### I. QUADRO

1.

Il mio nome è Friedrich e sono un servo.

(*Fra sé, perplessa*)

“Sono” un servo?! No questo è troppo!

L'incipit l'ho scritto molto tempo fa... ero inesperto.

(*Pausa*)

La verità è che la vita mi ha voluto servo ma non è riuscita a fare di me un servo.

È facile per chi veste un uomo o lo difende di fronte a un giudice

affermare di sé con decisione, con orgoglio: “sono” un sarto, “sono” un avvocato.

---

\* Nel suo insieme la trilogia è una produzione e realizzazione dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici in collaborazione con l'Accademia di Belle Arti di Napoli, l'ISPF-CNR (Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico Moderno – Consiglio Nazionale delle Ricerche) e l'Associazione QUIDRA (Ricerca e sperimentazione sui linguaggi delle scienze umane e delle arti audiovisive e musicali). Per ognuna delle tre opere-reading è prevista un breve lezione introduttiva di Fiorinda Li Vigni. Le prime due di queste letture per musica, *I. Gli Archetipi. “Paradiso perduto” di John Milton* (per visionarne un estratto audio-video: [www.youtube.com/watch?v=Gi7mnO9urTk](http://www.youtube.com/watch?v=Gi7mnO9urTk)) e *II. Diramazioni da Hegel. Dall'“Autobiografia di un servo”* (per visionarne un estratto audio-video: [www.youtube.com/watch?v=\\_gSvEHbqETo](http://www.youtube.com/watch?v=_gSvEHbqETo)), sono andate in scena a Palazzo Serra di Cassano, nella cornice del Teatro della Filosofia, rispettivamente il 15 novembre 2018 e l'8 marzo del 2019. La terza, dedicata ad Albert Camus, è in programma nella stessa sede per l'aprile 2020. Vi hanno preso parte finora, in qualità di attori-lettori: Valentina Acca e Lino Musella; in veste di interpreti musicali: Ciro Longobardi (pianoforte preparato) e Lucio Miele (percussioni). Quella che si pubblica qui è la partitura letteraria scritta da Rosario Diana per la seconda opera-reading: *II. Diramazioni da Hegel. Dall'“Autobiografia di un servo”*. A questo proposito va precisato che sia la figura del servo che la sua autobiografia sono frutto di pura fantasia.

<sup>1</sup> F.-P. d'Issenbourg du Buisson d'Happoncourt, M.me de Grafigny, *Lettere di una peruviana* (1747), a cura di A. Marino, Sellerio, Palermo, 1992, p. 119.



Ossia: mi identifico pienamente nella mia professione.  
Ma io, che di un uomo sono al servizio e lo accudisco quotidianamente,  
a chi mi chiede come mi guadagno il pane,  
se proprio non posso tacere, preferisco rispondere: “faccio” il servo.  
Certo non lo dico né con decisione né con orgoglio,  
e nemmeno mi aspetto che il mio interlocutore comprenda fino in fondo,  
ma così almeno conservo un po’ di amor proprio:  
ricordando a me stesso che si può “fare” il servo,  
senza però “essere” un servo e “pensare” da servo.

*(Pausa)*

Dove e quando sono nato? Di questo dirò dopo, forse...  
Le condizioni generali della mia vita sono così comuni e diffuse,  
che le circostanze di tempo e di luogo – per quanto diverse – hanno qui ben poca importanza...

2.

Stamattina con queste mie mani gli ho preparato la colazione.  
Era ancora buio mentre cuocevo i biscotti nel forno, ne va matto.  
Intanto preparavo la panna, che poi ho guarnito con delle fragoline:  
le coltivo io stesso nell’orto dietro la casa.

*(Pausa)*

Io non tocco nulla al mattino:  
ho solo provato un biscotto (mi sembrava di aver esagerato con la cottura)  
e un po’ di panna per saggiare la mescolanza dei sapori.  
Null’altro.

È una vita che preparo da mangiare;  
se non avessi imparato a trattenermi, sarei scoppiato da tempo.  
E poi servire è pur sempre un mestiere: ci sono delle regole.

*(Pausa)*

Confesso che provo un certo piacere  
nell’apparecchiare il vassoio per la colazione:  
stendervi sopra il panno bianco che fa da tovaglia,  
a destra il bricco con il latte, a sinistra lo zucchero, più avanti di lato la biscottiera,  
al centro la ciotola con la panna e le fragoline.  
Poi posate e tovagliolo.

*(Pausa)*

Da sempre, quando tutto è pronto, prima di salire dal signore,  
per qualche minuto contemplo con sottile compiacimento la mia opera:  
ci giro intorno con spirito di osservazione,  
misuro e perfeziono la disposizione geometrica degli oggetti sul vassoio.  
Doso la quantità delle pietanze certo in base all’appetito che mi aspetto di dover soddisfare,  
ma anche secondo un equilibrio interno fra i vari elementi;  
un equilibrio misterioso, tutto mio, che è difficile e forse inutile spiegare.  
Questa minuscola porzione di mondo, che ogni giorno sollevo per salire al piano nobile,  
è frutto del mio lavoro, del mio gusto, della mia competenza.  
È – mio malgrado – la mia poesia: io sono in essa ed essa è tutta in me.  
Ma questa che io mi ostino a considerare la mia piccola opera d’arte,  
riposta di continuo sebbene in forme diverse,



è effimera: dilegua in un istante.

Viene distrutta assai frettolosamente:

il tempo di salire da lui e di appoggiare il vassoio sul letto.

Stamattina, poi, ha divorato tutto ancora più rapidamente,  
sebbene con i modi raffinati che il suo rango gli impone.

Poi dopo un paio d'ore è venuto a cercarmi mentre spolveravo  
e mi ha chiesto ancora del cibo.

*(Freddo, senza partecipazione empatica né facile ironia)*

Bisogna pur comprenderlo: quando passa tutto il giorno fuori casa  
non sempre mangia con ordine e a sufficienza.

Ma certo, conoscendolo come io lo conosco,

soprattutto dal lato dei bisogni che io stesso provvedo a soddisfare,  
osservandolo da vicino – come solo io posso fare – nella sua condizione di ricco signore,  
non costretto a lavorare per campare,

devo dire che ai miei occhi il suo appetito

sembra rigenerarsi ciclicamente dalla sua stessa estinzione,  
come l'araba fenice che rinasce dalle sue ceneri.

Al mattino fa colazione, poi riposa ancora, poi esce,

poi gli verrà di nuovo fame e magari andrà in una locanda.

La sera torna a casa (se rincasa, naturalmente) e consuma la cena che io gli ho preparato.

Il giorno dopo tutto daccapo.

Dove incontra lui la gioia per il lavoro ben fatto?

Ignora il peso della fatica quotidiana e ogni cosa è per lui oggetto di consumo.

Quando gli capita di ritrovare se stesso nell'opera riuscita di cui è autore,  
come succede a me dinanzi al vassoio con i suoi pasti?

3.

Mi chiamo Friedrich e faccio il servo, sono figlio e nipote di servi.

Mio padre, Wilhelm, ha servito in questa casa e suo padre e il padre ancora.

*(Autoironico)*

La mia genealogia si perde nella notte dei tempi.

Eppure so articolare un ragionamento complesso,  
scrivo bene e parlo con una certa proprietà di linguaggio...

*(Pausa)*

Il mio buon vecchio era analfabeta,

aveva un vero e proprio culto per il servire: per lui era un'arte,

anche se il significato di questa parola, "arte", non credo gli fosse familiare.

Ogni cosa doveva essere perfetta, pulita, netta, avere la sua giusta collocazione.

Era letteralmente affascinato da tutto ciò che si presenta in un ordine seriale:

una lunga teoria di posate messe su di un tavolo pronte per essere lucidate;

indumenti stesi al sole ad asciugare:

camicie una a fianco all'altra secondo la forma e la fattura,

calze impeccabilmente disposte in file decrescenti secondo le dimensioni;

ma anche – e perché no – filari di alberi che si perdono in lontananza.

Eh ma... la sua passione erano i libri allineati nella biblioteca al piano di sopra.

Passava ore a spolverarli, a volte nel suo tempo libero (poco, in verità);

poi, aiutandosi con una bacchetta di legno – usata come una livella –,



faceva in modo che le loro costole si susseguissero sulla stessa linea:  
probabilmente una retta infinita nella sua impenetrabile fantasia.

*(Guardando verso gli scaffali della biblioteca dell'Istituto nell'atrio  
e indicandoli con un gesto ampio del braccio)*

Qui si sarebbe sentito sicuramente a suo agio.

Non sapeva né leggere né scrivere, ma aveva un rispetto sacrale per i libri,  
si vedeva da come li maneggiava:

con lentezza, come se un movimento brusco avesse potuto danneggiarli nel corpo  
o, peggio, provocare la perdita irreparabile di parte del loro contenuto.

*(Pausa)*

Un giorno, avrò avuto a occhio e croce diciassette anni,  
penetrando furtivamente nella biblioteca, all'imbrunire, in cerca di un testo,  
lo trovai seduto in penombra con un libro sulle gambe, rigorosamente chiuso.

Prese la mia mano e con la sua la posò sulla copertina del volume,  
che era piuttosto ponderoso.

Era un uomo di poche parole, ma in quel momento si aprì e mi disse:

«Vedi Fritz, io non potrò mai leggerli, per me è andata così ormai.

Ma in questi strani strumenti c'è il segreto del mondo

e forse si spiega anche la ragione per cui noi siamo servi e loro signori.

Trovala, Fritz! Almeno tu, trovala!».

E sorridendo, mi accarezzò il viso, gesto del tutto inconsueto per lui.

A quel tempo aveva superato la cinquantina.

Mi colpì l'uso del termine «strumenti» per definire i libri.

Per lui strumenti erano il martello, la zappa, le posate per mangiare,  
cioè oggetti concepiti con uno scopo preciso:

essere d'aiuto all'uomo nel compimento di un'azione.

*(Pausa)*

In fondo ai suoi occhi reticenti, dietro quelle mani instancabili,  
che per ore ossessivamente pulivano e allineavano volumi e volumi,  
si agitava, dunque, un'idea in bilico fra desiderio e speranza:

o forse era solo un sogno, che temeva potesse infrangersi e travolgere la mia vita.

Era convinto che nei libri – fra le loro mille e mille pagine –

si nascondesse un'occasione di riscatto,

pronta a mostrarsi, però, solo a chi avesse saputo cercarla e coglierla.

Del resto lo strumento non ha l'attività in se stesso,

siamo sempre noi che agiamo usandolo.

4.

Consuetudine della casa era prendere a servizio  
– già verso i sette-otto anni – i figli della servitù,  
cui venivano affidati compiti facili e leggeri.

In questo modo si apprendeva il mestiere

e si poteva portare qualche spicciolo in famiglia.

Contro il volere di mia madre,

il buon Wilhelm non mi presentò bambino al signore di allora, padre di quello attuale,  
perché mi affidasse un lavoretto. Mi tenne nascosto.

Naturalmente i padroni della casa sapevano di me e chiedevano,



ma lui rispondeva che avevo una strana malattia,  
per la quale sprofondavo in uno stato di assenza ad occhi aperti.  
Poi li tranquillizzava subito aggiungendo che uno strano cerusico,  
presso il quale mi aveva condotto appena il male si era manifestato,  
gli aveva predetto il mio risveglio intorno ai quindici anni.

*(Pausa)*

La casa è piena di corridoi segreti e di porte dissimulate.  
A volte lo seguivo di nascosto – si sa: lo fanno spesso i bambini con i loro padri –,  
e studiavo i suoi gesti dagli spioncini o dalle porte appena socchiuse.  
Un giorno, da un finestrino ovale in alto che dà nello studio,  
lo sorpresi mentre ripeteva la storiella della mia malattia al padrone,  
che, di buon umore, gli aveva chiesto che ne fosse del nostro piccolo Fritz.  
«Dorme in piedi, mio signore – gli rispose –, ma si sveglierà, si sveglierà».  
Come sempre, le poche parole, buttate lì con convinzione, convincevano tutti.  
Mai un sospetto ebbero quelli di casa.  
Molti degli altri domestici furono tenuti all'oscuro; mentre gl'intimi sapevano.  
Ma sapevano cosa? Che c'era da nascondere dietro il paravento della malattia?  
Nulla o molto di strano, secondo i contesti e le epoche.  
Mi mandava a lezione.  
Voleva che imparassi a leggere e a scrivere.  
Dagli otto ai quindici anni, per quattro giorni alla settimana,  
sono stato uno scolaro diligente e appassionato;  
ho respirato quel senso di libertà che accompagna l'impegno costante negli studi.

5.

Ebbi come maestro un vecchio scrivano ridotto in povertà.  
Si chiamava Georg.  
Viveva in una piccola casa isolata,  
non troppo lontano dalla villa dei nostri padroni.  
Di tanto in tanto mio padre mi dava qualche soldo per lui,  
più spesso i preziosi avanzi della mensa signorile.  
Gli bastava poco per campare.  
La domenica suonava il violino nella chiesa e raggranellava un po' di spiccioli.  
La vita non era stata tenera con lui, ma era un uomo molto gentile,  
con una finezza nei modi che gli abiti logori non riuscivano a mortificare.  
Mi insegnò a leggere e a scrivere e da lui imparai anche un po' di matematica.  
Un giorno – avrò avuto dieci o forse undici anni – fui attratto  
da quell'oggetto di legno ben intagliato su cui campeggiavano delle cordicelle tese.  
Mi avvicinai, lo osservai attentamente, ma non osai toccarlo.  
Lui se ne accorse, lo sollevò, lo imbracciò per bene  
e con un altro strano aggeglio cominciò a tirar fuori dei suoni.  
Subito dopo mi illustrò in breve le caratteristiche del violino  
e mi fece ascoltare alcuni brani.  
Fu per me un'esperienza molto intensa: rimasi abbagliato da quella meraviglia.  
Mi promise di darmi lezioni di musica.  
*(Breve pausa)*  
Non ebbi bisogno di chiederglielo:



due settimane dopo le mie mani prendevano confidenza con corde e archetto e i miei occhi con un foglio che in precedenza mi aveva chiesto di preparare dandomi un'indicazione che mi sembrò allora bizzarra:  
per ogni rigo cinque linee parallele.

*(Pausa)*

Gli sarò sempre grato per tutto ciò che ho imparato da lui,  
ma soprattutto lo ricordo con devozione (è morto ormai da molto tempo)  
per avermi trasmesso la passione per la lettura e lo studio  
e avermi insegnato l'arte della legatoria.

In gioventù aveva lavorato per quattro anni in una bottega di legatore.  
Nella sua casa c'era uno scaffale con una dozzina di volumi,  
non è importante qui che io dica quali fossero.

Li aveva comprati con i suoi risparmi nell'arco di una ventina d'anni;  
li utilizzavamo per le lezioni.

Come mio padre, anche lui aveva una devozione quasi religiosa per questi suoi pochi libri:  
intendo dire sia per il contenuto che per l'oggetto materiale.

Fu un grande atto d'amore verso di me insegnarmi a legare volumi  
sfasciandone con attenzione due o tre dei suoi  
e guidandomi poi nel ricomporli nuovamente.

Per ricambiare gli portavo ogni tanto qualche libro che di nascosto,  
muovendomi nei corridoi segreti della casa,  
prendevo "in prestito" per lui dalla biblioteca del padrone.

Avevo trovato il modo per riempire lo spazio vuoto.

Mi ero procurato un coltellino che avevo molto affilato.

Rapidamente separavo

l'intero frutto del volume (tutte le sue pagine, per capirci) dalla copertina rigida.

Infilavo in quest'ultima della carta o degli stracci di eguale misura e di pari spessore  
e inserivo l'"impostore", per così dire, nello scaffale.

Dopo averlo letto a casa di Georg insieme a lui,

prelevavo di notte l'"impostore" dallo scaffale,

rilegavo il volume velocemente e sempre nottetempo lo rimettevo al suo posto.

La colla avrebbe avuto tutto il tempo di seccare:

per quanto ne so io, i nostri signori non hanno mai toccato un libro.

Si sa, in molte di queste case di padroni la biblioteca c'è perché ci deve stare.

Mio padre sapeva tutto e timorosamente approvava.

Era contento di come procedevano le cose con il mio precettore.

6.

Dentro di me l'amore per la lettura e lo studio non si è mai spento.

Ancora oggi uso lo stesso sistema per prendere libri dalla biblioteca.

Altri li ho comprati nel tempo con i miei risparmi: proprio come il buon vecchio Georg.

Ma li tengo ben nascosti.

*(Pausa)*

Furono belli quei sette anni di studio.

Ho potuto aprire la mia mente e girare il mondo in lungo e in largo con la fantasia.

Non è che mi fossi messo in testa strane idee, sapevo che prima o poi tutto sarebbe finito.

*(Pausa)*



Allo scoccare dei miei quindici anni, era di sera, mi ricordo bene, dopo cena mio padre andò alla piccola finestra del nostro appartamento di servi e mi chiese di avvicinarmi.

Senza voltarsi e con gli occhi fissi sul muro di cinta che campeggiava di fuori a un paio di metri, mi disse:

«Voglio darti il tempo necessario per prepararti.

Il mese prossimo, Fritz, tu ti sveglierai! Mi intendi?».

«Sì», risposi io, con lucida rassegnazione.

E continuò:

«Non si è mai visto il figlio di un servo che diventa qualcosa studiando.

In questa casa hai un porto sicuro. Fuori è il mare aperto.

Una testa per pensare ce l'hai, mi pare,

e in questi anni l'hai anche ben concimata.

Ora prendi la tua strada».

«Certo», conclusi io sgomento.

Sgomento non solo perché avevo appreso che stava effettivamente finendo ciò che sapevo doveva comunque finire,

ma anche perché mi fu da subito chiaro un dato del discorso di mio padre.

La villa dei nostri signori è in piena campagna.

Nato e vissuto in mezzo a giardini, campi e alberi, senza mai spostarsi dalla casa, mi parlava di “porto” e di “mare aperto”.

Il resto del discorso, certo, era congruo al suo personaggio.

Non potevano essere parole pensate una mezzoretta prima,

doveva averle acquisite e rimuginare dentro di sé da molto tempo.

Scarso parlatore qual era, ma amante dell'ordine, doveva aver cercato a lungo la formula che io definirei più stringata, essenziale, efficace.

*(Pausa)*

Quando la nostra breve conversazione terminò, gli misi una mano sulla spalla, volevo rassicurarlo.

Percepì il suo imbarazzo, e sapevo che non era il mio gesto a provocarlo.

Soffrivamo entrambi:

lui per quello che non poteva darmi,

io per quello che non potevo avere.

7.

Il dolore intenso di quel momento, il mio e quello che avvertivo in mio padre, e il rancore che si tirava dietro non mi hanno più abbandonato.

Dolore e rancore sono stati da sempre lo sfondo sentimentale della mia esistenza:

il basso continuo di un clavicembalo che sorregge un esile tema.

Già..., nulla più di una tenue melodia di flauto è stato (almeno finora) il resto della mia vita, ossia quel poco che si è mosso sopra e oltre quel rancore e quel dolore.

*(Pausa)*

Credo di sapere cosa si agitasse nell'animo di mio padre

mentre, di spalle davanti a me, fissava in silenzio il muro dalla nostra finestra.

Ne ebbi conferma quando lo incontrai per caso in biblioteca qualche anno dopo.

Ma questo l'ho già raccontato.

*(Pausa)*



In realtà tutta la sua muta dedizione verso di me e i miei studi nascondeva un'inquietudine antica che egli sembrava volermi trasmettere in quegli istanti di silenzio. Mi stava passando il testimone. Spettava a me, suo figlio, che lui aveva fatto studiare, riproporre la vecchia questione per cercare la risposta. Per questo mi volle servo: perché non me ne dimenticassi; perché le parole dell'interrogare e del rispondere trasudassero dalla mia pelle di servo e io fossi parte in causa in questa riflessione.

*Nel corso dell'assolo del pianista, a un certo punto il lettore raggiungerà il pianoforte e – aiutandosi con un regolo – stopperà in cordiera alcune note eseguite del pianista a un suo cenno (cfr. le indicazioni nella partitura musicale). Dopo alcuni secondi – sempre a un cenno del pianista – il lettore solleva le mani dalla cordiera e restituirà sonorità allo strumento. Terminato l'assolo, dirà in cordiera la prima battuta del II. Quadro («La ragione per cui noi siamo servi e loro signori») e la ripeterà tornando al suo posto. Poi riprenderà la lettura dal punto successivo alla pausa (A questo che era il suo dilemma...).*

## II. QUADRO

8.

«La ragione per cui noi siamo servi e loro signori».

*(Pausa)*

A questo che era il suo dilemma, e doveva diventare il mio, altri collegati se ne aggiungevano: perché su questa terra pochi dominano e tanti sono dominati?

perché una sparuta minoranza ha tutto e una moltitudine indeterminata poco o nulla?

Chi o cosa decide la sorte degli individui?

*(Pausa)*

Certo, mio padre aveva scaricato un peso enorme sulle mie povere spalle.

*(Pausa)*

C'è una vecchia storiella che mi è molto cara.

Me la raccontò una volta il mio precettore.

La prendo come un apologo: una di quelle favole esopiche

che si narrano agli adulti – non certo ai bambini – per spiegare come va il mondo.

Non posso più ricordare le parole di Georg, perciò userò le mie.

*(Pausa)*

Un giorno due uomini ben piantati percorrevano in senso opposto un sentiero alpino piuttosto stretto e tortuoso, disegnato da rocce ruvide e tristi su entrambi i lati.

L'uno aveva il passo marcato e deciso di chi è sicuro di sé,

e infatti questo sarà il suo nome nel corso del racconto.

L'altro di tanto in tanto incespitava, sembrava assorto nei suoi pensieri:

lo chiamerò “il dubbioso”.

Verso il tramonto i due si incrociarono.

L'uno di fronte all'altro, si scrutarono dapprima con occhi torvi,

poi, riacquisite rapidamente le costumatezze convenzionali, si parlarono.





«Salute a voi, signore – disse il sicuro di sé, togliendosi il cappello con un gesto plateale –, spero abbiate fatto buon viaggio fin qui».

«Salute a voi – rispose il dubbioso, scoprendosi il capo con più discrezione –. Ho fatto un buon viaggio, certo con qualche piccola scomodità. E voi?»

«Oh! – rispose l'altro, con un po' di spocchia – Il cammino è stato un po' impervio, ma si sa, quando si va in montagna...».

Per qualche istante si guardarono visibilmente imbarazzati, quindi con voce ferma riprese il sicuro di sé:

«È evidente, mio caro signore, che qui abbiamo un problema. Il sentiero è angusto e uno di noi dovrà farsi da parte per consentire all'altro di passare. Come potete ben vedere dagli abiti che indosso, il mio rango e il senso dell'onore che vi è connesso mi impediscono di cedervi il passo. Vi chiedo, pertanto, di dare un segno di pieno riconoscimento della mia levatura, spostandovi e lasciandomi proseguire in pace il mio cammino».

Tutt'altro che preso alla sprovvista, il dubbioso rispose:

«Non se ne parla nemmeno!»

Anche i miei vestiti manifestano un rango e un onore, che non sono certo inferiori ai vostri. Quindi vogliatemi riconoscere il diritto di pretendere da voi di farmi luogo».

Con fermezza il sicuro di sé replicò:

«Comprendete anche voi che, se così sta la cosa, la questione non può sciogliersi pacificamente, ma va decisa in un combattimento all'ultimo sangue. Converrete con me: questioni di rango e di onore non consentono mezze misure».

«Certo – incalzò il dubbioso –, non ci resta che il duello!»

«Magnifico – riprese con voce controllata il sicuro di sé –. Qui non c'è spazio sufficiente. Ho lasciato dietro di me, poche decine di metri più in basso, una piazzola formata da una curva nella parete rocciosa. Se vi aggrada, in quel luogo domani all'alba decideremo di noi stessi nella sfida, specchiandoci voi nei miei occhi, io nei vostri».

«Per me va bene. A domani, signore», concluse secco il dubbioso. L'altro accennò con la testa un saluto deferente. In poche battute tutto era stato detto.

*(Pausa)*

Entrambi comprendevano che a essere in gioco in quel frangente non era la ben misera conquista di un po' di spazio per passare, ma l'affermazione del rango e dell'onore che ognuno di essi riteneva suoi propri e dei quali esigeva il pieno riconoscimento da parte dell'altro. Effettivamente, nella condizione di parità nella quale erano, la contesa si poteva decidere solo mettendo a rischio la vita in un combattimento, il cui esito avrebbe visto l'uno soccombere e l'altro continuare indisturbato il proprio cammino.

*(Pausa)*

Uomini d'altri tempi, protesi verso ideali assoluti, incapaci di pensare equilibri più compatibili, come quello trovato da altri per noi due, *(indicando il pianista e se stesso)* fra te che suoni e me che parlo,



un equilibrio che ci impedisce di soverchiarci l'un l'altro.

*(Pausa)*

Quella notte il sicuro di sé dormì profondamente,  
mentre il sonno del dubbioso fu alquanto agitato.

Vivere gli piaceva molto, perciò si svegliava di continuo,  
assalito da un dilemma cruciale in quel momento:

«Ma ne vale davvero la pena – pensava tra sé e sudava –  
di mettere a repentaglio la mia vita per una questione di onore?

E se cadrò ucciso, che me ne farò più di tutte queste vanità?».

All'alba i due si incamminarono verso la piazzola.

Quando vi giunsero, si posero l'uno di fronte all'altro e sguainarono la spada.

Ma sul punto di dare inizio al duello, il dubbioso lasciò cadere l'arma,  
si spostò su un lato e fece segno al suo avversario di passare.

Sicché in questo modo il sicuro di sé ottenne il pieno riconoscimento e guadagnò il rango di signore,  
l'altro, non avendolo meritato perché incapace di vincere la paura di morire nel conflitto,  
ne divenne il servo e lo seguì per il resto dei suoi giorni.

Il signore poté vivere nell'ozio, dedito a consumare i beni ricavati dalla fatica del servo;

a quest'ultimo, privato della libertà ed educato alla dura scuola del lavoro,

rimase la consolazione di poter ritrovare se stesso nei prodotti realizzati, ma destinati al padrone.

Ciò che appunto succede a me quando contemplo il vassoio  
con i pasti che preparo per il signore.

9.

Non c'è che dire: proprio una bella storia.

Ci ho riflettuto a lungo nel corso della mia vita.

Se ne seguiamo con attenzione il filo, entrambi i contendenti presentano luci ed ombre.

Il futuro signore, sceso in lizza senza compromessi e con tutto se stesso,  
mostra di preferire la morte a un riconoscimento mancato o parziale.

L'altro, che in un batter d'ali diventerà mio compagno di lavoro,

si rifiuta di rischiare la vita in un duello,

rinuncia al proprio riconoscimento, offrendolo all'altro incondizionatamente, e gli si sottomette.

Fin qui, dunque, abbiamo un audace, che sa conquistare il proprio rango,

e un pusillanime, meritevole di essere ridotto alla condizione servile.

Ma subito dopo le parti si invertono:

e pusillanime è il signore, incapace di procurarsi da solo il necessario per vivere;

audace è il servo, che sa trasformare la materia prima in manufatto.

L'uno è libero, ma non autonomo; l'altro è autonomo, ma non libero.

Nella logica di questo apologo le due figure sono complementari,

strette in un legame indissolubile, ma in una relazione necessariamente asimmetrica.

Infatti, due totalità che si affermino reciprocamente con la forza non si possono dare:

una delle due deve o restare uccisa nel combattimento o rinunciare a sé,

sottomettendosi all'altra.

10.

Nel ricercare di continuo la ragione per cui alcuni sono servi e altri signori,

mi sono accorto che le varie risposte,

secondo il rango sociale di chi le fornisce,



presentano argomenti analoghi.

Quelle che provengono da chi sta sopra  
giustificano la posizione di privilegio con la capacità e il valore;  
chi sta sotto (ammesso che sappia guadagnare potenza e diritto d'espressione)  
solitamente si ritiene vittima di un sopruso originario e ripetuto.

*(Pausa)*

Io studio di notte, rubando tempo al riposo;  
medito dal basso, dalla condizione di servo,  
perciò sono di parte e mi schiero con chi sta sotto.

Ma a poco a poco mi sono convinto  
che la domanda lasciata in eredità da mio padre andava modulata diversamente.  
Indagare le ragioni remote o vicine di una condizione umiliante di vita è certo giusto,  
rinforza e legittima la mano nella lotta,  
ma a me sembra più urgente chiedersi con quali "strumenti" se ne possa uscire.  
Quindi, non: «perché ci sono padroni e servi»;  
ma: «cosa si può e si deve fare affinché servi e padroni  
ridiventino donne e uomini liberi e autonomi, guadagnando il reciproco rispetto».

*(Pausa)*

Non ho per questo dilemma una risposta definitiva,  
e di ciò mi rammarico: per mio padre e per me stesso.

*(Pausa)*

Se le due figure sono complementari – lo vuole l'apologo che ho raccontato–,  
il riscatto del servo provocherà la caduta del signore.

Come in un'altalena: se uno si innalza l'altro si abbassa.

E questo lascia pensare che la battaglia per il riscatto,  
per uscire da questa mia prigione

*(si guarda intorno),*

sarà molto dura...

*(Pausa)*

Ma forse – mi sono detto –,  
se ne modifichiamo la prospettiva e le diamo un respiro più ampio,  
se la ripensiamo in un mondo in cui domini la legge e non la forza bruta,  
e il vecchio senso dell'onore abbia lasciato il posto  
a quello per la dignità di ogni essere umano,  
allora è ancora l'apologo a suggerire una possibile via d'uscita.

La via della lotta per chi pretende – con ragione – che un bisogno o un'aspirazione  
vengano riconosciuti da tutti e, se necessario, possano tradursi in un diritto.

A pensarci bene, conflitti come questi attraversano tutta la nostra vita.

*(Da qui un crescendo rabbioso che culmina nel verso  
"di un servo come me in faccia al suo padrone")*

Lotta per il riconoscimento può essere, dunque, quella  
di un figlio verso il padre,

di una donna di fronte a un uomo,

di uno straniero contro il paese che lo scaccia,

di un servo come me in faccia al suo padrone.

*(Pausa. Guardando verso la cabina di regia)*

L'ultima battuta la volevi recitata *con lieve concitazione*: questo prescrive in didascalia.



No! proprio non potevo...

In questo punto esplode la mia rabbia  
dinanzi al mondo raccolto (*indicando gli spettatori*) in questa platea,  
e tu proprio qui, su questa rivendicazione,  
chiudi gli occhi davanti al personaggio e a me che lo interpreto?

(*Pausa*)

Alla fine, mentre fissavo questi ultimi pensieri sulla carta,  
mi rendevo anche conto che la lotta per il riconoscimento,  
la battaglia per ribaltare squilibri antichi e ingiusti,  
non potevo ingaggiarla da solo.

Dovevo farmi servo unito ad altri servi.

(*Con un accennato sorriso di scherno*)

Facile a dirsi...

(*Buio*)

Bibliografia generale di riferimento in ordine alfabetico:

Aa. Vv., “La scienza delle disuguaglianze”, *Le Scienze* febbraio 2019, 606: pp. 36-59.

S. Achella, *Figura o modello? Il riconoscimento nella filosofia hegeliana*, in Id. (a cura di), *Le strutture del soggetto, Esperienza etica ed esperienza religiosa*, Luciano, Napoli, 2004, pp. 69-89.

A. Arru, *Il servo. Storia di una carriera nel Settecento*, il Mulino, Bologna, 1995.

R. Bodei, “La «Fenomenologia dello spirito»: un «viaggio di scoperta»”, *Iride* XX (settembre-dicembre 2007), 52: pp. 559-563.

R. Diana, *Identità individuale e relazione intersoggettiva. Saggi di filosofia interculturale*, Aracne, Roma, 2013.

Id., “La costruzione dell’identità individuale e l’incontro con l’alterità”, *Civiltà del Mediterraneo* n.s. (XIV / XIX) 2015, 26: pp. 151-162.

J. Habermas – C. Taylor, *Multiculturalismo. Lotte per il riconoscimento*, tr. it. di G. Rigamonti, Feltrinelli, Milano, 2003<sup>5</sup>.

G.W.F. Hegel, *Diario di viaggio sulle Alpi bernesi (1796)*, tr. it. di T. Cavallo, Ibis, Como-Pavia, 1990.

Id., *Filosofia dello spirito jense (1805-1806)*, a cura di G. Cantillo, Laterza, Bari, 1971.

Id., *Le maniere scientifiche di trattare il diritto naturale (1802-1803)*, a cura di C. Sabbatini, Bompiani, Milano, 2016.

Id., *Fenomenologia dello spirito (1807)*, a cura di V. Cicero, Rusconi, Milano, 1995.

Id., *Signoria e servitù nella “Fenomenologia dello spirito”*, a cura di A. Tassi, Morcelliana, Brescia, 2019.

A. Honneth, “Dal desiderio al riconoscimento. Hegel e la fondazione dell’autocoscienza”, *Iride* XX (settembre-dicembre 2007), 52: pp. 573-584.

Id., *Reificazione. Sulla teoria del riconoscimento (2015)*, tr. it. di C. Sandrelli, Meltemi, Milano, 2019.

Id., *Riconoscimento. Storia di un’idea europea (2018)*, tr. it. di F. Cuniberto, Feltrinelli, Milano, 2019.



L. Illetterati – P. Giuspoli – G. Mendola, *Hegel*, Carocci, Roma, 2018<sup>5</sup>.

F. Li Vigni, *Figure del riconoscimento. Milton, Hegel, Camus*, in J.M.H. Mascat – S. Tortorella (a cura di), *Hegel & Sons. Filosofie del riconoscimento*, ETS, Pisa, 2019, pp. 211-222.

P. Martinetti, *Hegel* (1943), Celuc, Milano, 1985.

P. Ricoeur, *Percorsi del riconoscimento* (2004), a cura di F. Polidori, Raffaello Cortina, Milano, 2005.



## Scene del riconoscimento: Milton, Hegel, Camus

una trilogia di opere-reading scritte e dirette da Rosario Diana

a partire da un saggio di Fiorinda Li Vigni

con musica di Rosalba Quindici e scenografia di Nera Prota\*

### I.

#### Gli Archetipi

##### *Paradiso perduto* di John Milton

opera-reading per due voci recitanti e percussioni (2018)

*testo liberamente tratto da Paradiso perduto di John Milton*

*elaborato con aggiunte e integrazioni*

Rosario Diana

*musica*

**Rosalba Quindici**

Hochschule der Künste Bern

PARTITURA\*\*

---

\* Nel suo insieme la trilogia è una produzione e realizzazione dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici in collaborazione con l'Accademia di Belle Arti di Napoli, l'ISPF-CNR (Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico Moderno – Consiglio Nazionale delle Ricerche) e l'Associazione QUIDRA (Ricerca e sperimentazione sui linguaggi delle scienze umane e delle arti audiovisive e musicali). Per ognuna delle tre opere-reading è prevista un breve lezione introduttiva di Fiorinda Li Vigni. Le prime due di queste letture per musica, *I. Gli Archetipi. "Paradiso perduto" di John Milton* (per visionarne un estratto audio-video: [www.youtube.com/watch?v=Gi7mnO9urTk](http://www.youtube.com/watch?v=Gi7mnO9urTk)) e *II. Diramazioni da Hegel. Dall'"Autobiografia di un servo"* (per visionarne un estratto audio-video: [www.youtube.com/watch?v=\\_gSveHbqETo](http://www.youtube.com/watch?v=_gSveHbqETo)), sono andate in scena a Palazzo Serra di Cassano, nella cornice del Teatro della Filosofia, rispettivamente il 15 novembre 2018 e l'8 marzo del 2019. La terza, dedicata ad Albert Camus, è in programma nella stessa sede per l'aprile 2020. Vi hanno preso parte finora, in qualità di attori-lettori: Valentina Acca e Lino Musella; in veste di interpreti musicali: Ciro Longobardi (pianoforte preparato) e Lucio Miele (percussioni). Quella che si pubblica qui è la partitura della musica composta da Rosalba Quindici per la prima opera-reading: *I. Gli Archetipi. "Paradiso perduto" di John Milton*.

\*\* La partitura segue una numerazione di pagina autonoma rispetto a quella del Quaderno *Think Tank* nel suo insieme.

## Legenda

### Organico:

- lastra
- 2 cymbal<sup>1</sup> (da 14 e 22 pollici, indicati rispettivamente come cymb. 1 e cymb.2)
- rin
- 2 cimbolini a dita
- wind chimes
- 2 tom (alto e basso)
- grancassa
- tamburo irlandese
- vibrafono
- spring drum (come quello indicato nella foto<sup>2</sup> n. 1)
- 2 sassi
- 2 catene di ferro di medie dimensioni, una delle quali deve essere posizionata sulla grancassa già prima di iniziare la performance
- conchiglia (come quella indicata nella foto n. 2)

Nel corso della performance l'interprete dovrà utilizzare:

- 4 mazzuole morbide per il vibrafono
- 1 mazzuola di legno per il rin
- 1 superball (bacchetta caratterizzata da un manico di ferro e da una pallina di gomma semi dura, come quella indicata nella foto n. 3)
- 1 archetto da contrabbasso
- 1 doppia presa (come quella indicata nella foto n. 4)

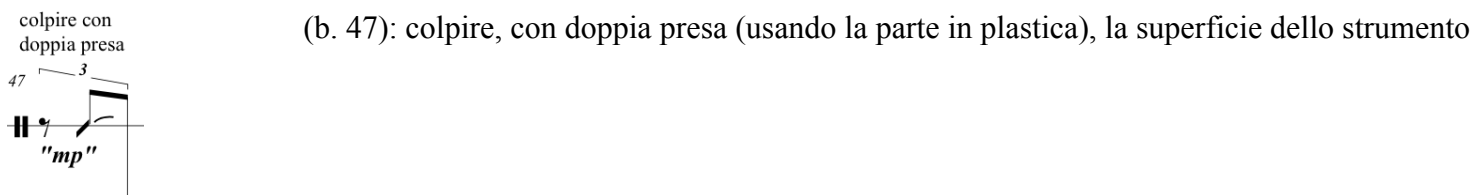
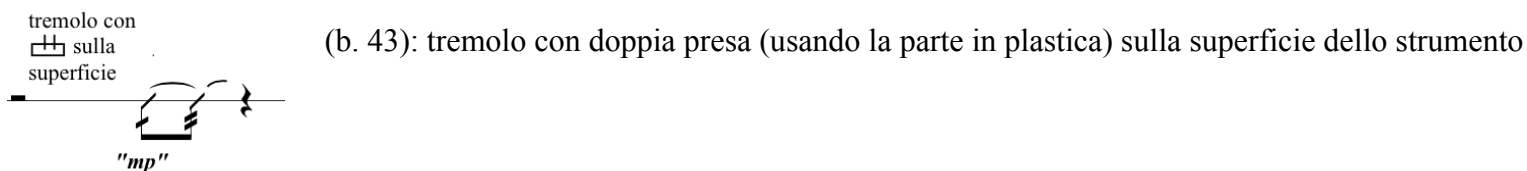
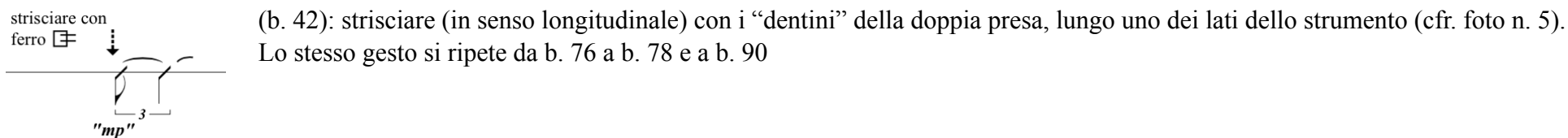
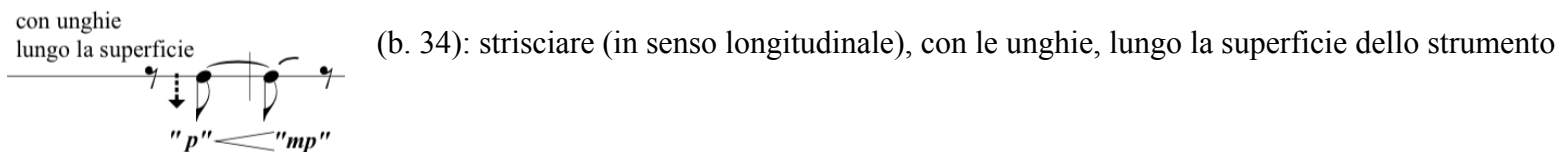
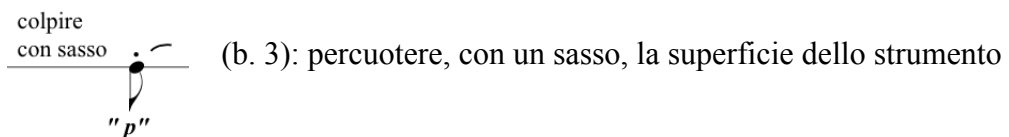
---

<sup>1</sup> Dove è indicato cymbal senza specificare il numero, il percussionista è libero di scegliere su quale dei piatti eseguire il gesto

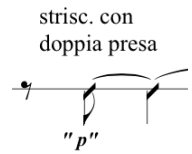
<sup>2</sup> Tutte le foto a cui si rinvia sono riportate a p. IX della legenda

## Gesti specifici

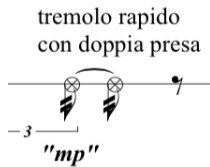
– Lastra:



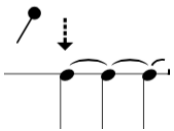




(b. 89): strisciare con doppia presa (usando la parte in plastica) lungo la superficie dello strumento



(b. 91): tremolo rapido (usando la parte in plastica della doppia presa) su una sezione della superficie dello strumento

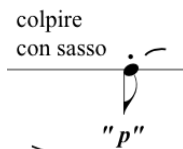


(b. 109): strisciare con la superball, in senso longitudinale, sulla superficie dello strumento in modo da produrre un armonico

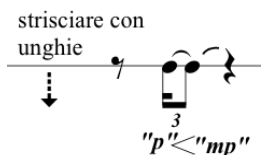


(b. 114): colpire con la testa della superball su una sezione della superficie dello strumento

– Cymbal:



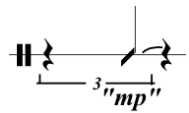
(b. 2): colpire, con un sasso, la sezione dello strumento compresa tra la cupola e il bordo



(b. 11): strisciare con le unghie sulla superficie dello strumento lungo la sezione compresa tra la cupola e il bordo. Il gesto torna anche nelle sezioni successive, indicato con la sola freccia discendente

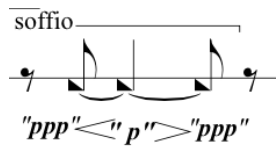


(b. 14): tremolo, con le dita, sul bordo dello strumento



(b. 47): colpire, con doppia presa (usando la parte in plastica), la superficie dello strumento

– Conchiglia:



(b. 10): soffiare dentro l'imboccatura dello strumento con un movimento di avvicinamento e di allontanamento della bocca verso la conchiglia

– Tom

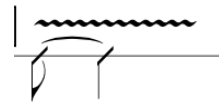


(bb. 12-13): tremolo, con le dita, sulla superficie dello strumento



(b. 19): ruotare, con il cimbolino a dita, strisciando lungo la superficie dello strumento

– Wind chimes



(b. 16): strisciare con la mano lungo le campane in modo da produrne la risonanza

– Cimbalerini a dita

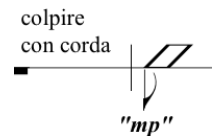


(b. 18): colpire i cimbalerini uno contro l'altro

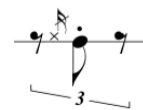
– Grancassa



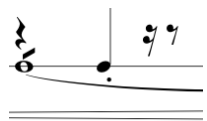
(b. 23): strisciare con la catena (posizionata sullo strumento) ruotando lungo la superficie. Porre attenzione al fatto che i punti coronati, privi di durata specifica, sono relativi al tempo impiegato dagli attori per declamare le parole di cui è indicata una guida nei riquadri riportati al di sopra del rigo musicale. Il movimento della catena, dunque, va interrotto quando si ode la parola indicata in maiuscolo cui segue l'inizio di un altro gesto musicale. La catena, mossa sulla grancassa, torna nell'ultima sezione del brano, a partire da b. 209



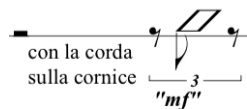
(b. 51): colpire la superficie dello strumento con la corda dello spring drum (tenendo scoperta l'apertura del tamburo)



(b. 54): colpire, con dita, prima sulla cornice e poi sulla superficie dello strumento



(b. 65): colpire (con le dita) sulla superficie dello strumento nel corso del tremolo con le dita



(b. 114): colpire con la corda dello spring drum la cornice della grancassa e la sezione ad essa attigua

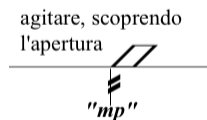


(b. 201): strisciare con la mano lungo la superficie dello strumento

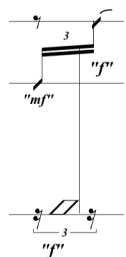
### – Spring drum



(b. 41): tenendo coperta, con la mano, l'apertura del tamburo, agitare lo strumento in modo da ottenerne la risonanza. Lo stesso gesto va ripetuto da b. 42 a b. 50



(b. 51): agitare lo strumento, lasciando scoperta l'apertura del tamburo. Lo stesso gesto si ripete alle bb. 113-115



(b. 52): la terzina va eseguita utilizzando, in ordine di successione, la doppia presa sul cymbal 1, la corda dello spring drum sulla grancassa e la doppia presa sulla lastra

– Rin

(b. 119): colpire il bordo con una mazzuola di legno

STOP subito dopo la parola SILENZIO!

(b. 120): ruotare con la mazzuola di legno lungo il bordo, stoppando il gesto dopo aver ascoltato la parola silenzio

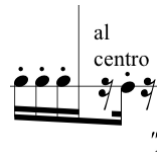
– Tamburo irlandese

(b. 169): tenendo lo strumento in una delle mani – attraverso il manico di legno – colpire con la superboll (tenuta nell'altra mano) la sezione del bordo indicata nella foto n. 6

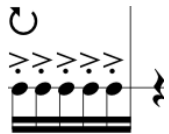
(bb. 172-173): tenendo lo strumento in una delle mani – attraverso il manico di legno –, colpire con la superboll sul bordo (come nel gesto precedente), spostandosi progressivamente verso il legno da percuotere prima con la testa della superboll e poi, dove indicato, con il ferro della mazzuola. La sezione in legno da colpire è indicata nella foto n. 7 della legenda

strisc. lungo superficie

(b. 171): strisciare, con la mano che tiene la superboll, lungo la superficie dello strumento



(b. 184): colpire con la superball la sezione centrale dello strumento



(b. 185): usando la superball, percuotere la superficie dello strumento, seguendo la traiettoria di un cerchio immaginario

### Annotazioni per il testo attoriale

Considerato lo stretto rapporto che, in questo lavoro, sussiste tra musica e testo, la partitura è stata divisa in quattro quadri.

Diverse battute contengono pause sormontate da punti coronati di cui non è specificata la durata perché rappresentano momenti di ascolto e di attesa degli attori da parte del percussionista.

In quelle e altre battute, inoltre, sono riportate guide di sezioni del testo che servono a orientare il percussionista e a indicargli il preciso momento in cui “riprendere” l’esecuzione e performare uno specifico gesto. Tale indicazione è ricavata dall’interprete attraverso il carattere maiuscolo in cui è riportata di volta in volta la parola-chiave immediatamente dopo la quale deve essere eseguito quanto indicato in partitura.

In alcuni casi (specificamente alle bb. 23, 24, 53 e 214), invece, sono gli attori a dover attendere l’esecuzione di uno specifico gesto e quindi il momento in cui declamare le parole del testo; quando ciò avviene, al gesto musicale in questione segue una freccia, direzionata verso l’alto, che rimanda al riquadro testuale degli attori, come indicato alla b. 53, di seguito riportata:

3.

S.: «Il Padre gode [...] Mi ripresi PRESTO»

POSARE PRESA E SPRING DRUM

Tom (alto basso)

con dita ↑

"mf"

Foto n. 1



Foto n. 2



Foto n. 3



Foto n. 4



Foto n. 5



Foto n. 6



Foto n. 7







16 soffio

Conchiglia

WIND CHIMES

CIMBALINI A DITA

Tom (alto basso)

ruotare cimbolino sulla superficie

colpire sul bordo

"p"

"p" "p" "p"

"p" "p" "mp"

**II. Quadro**  
*Libero arbitrio*

«Se non ci avesse [...], l'UOMO»

«quale prova di vera lealtà [...], nostro Padre CELESTE?»

«Se avessimo agito per COSTRIZIONE»

«senza [...] mai MERITATO?»

«Non LIBERE»

«vestite [...] Da SOLO»

«giudicando [...], della sua stessa CADUTA»

«L'uomo invece CADDE»

«Ecco perché l'UOMO»

«[...] l'uomo troverà la grazia che il demone non AVRÀ»

22

Lastra

Cymbal 1

Grancassa

CATENE

lancio catena sulla lastra

strisciare con unghie

tremolo con dita

tremolo con dita

STOP!

"p" "mp"

"p" "mp"

"p" "mp"

"p" "mf"

"p" "pp" "mf"

**III. Quadro** Mefistofelico (stesso tempo)

1.

S.: «Ero fiero della mia BELLEZZA»

26

Lastra

Cymbal

Tom (alto basso)

ARCHETTO

con archetto

con archetto

con dita

con dita

tremolo con dita

(Cymb. 1)

(Cymb. 2)

(Cymb. 1)

(Cymb. 2)

"mp" "mf"

"mp" "mf"

"p" "pp" "mf"

con dita

"p"

3

3

"p"

\* Ripetere le battute comprese tra i segni di ripetizione, fino a quando non si ode declamare «figure grandiose». Riprendere quindi da b. 21





60

Lastra

Cymbal 2

Tom (alto basso)

Grancassa

"p" 5 "p" 5 "mp" 3 "p" 3 "p" 5 3 "p" 3

strisciare con unghie

"p" < "mf"

65

Lastra

Cymbal 2

Tom (alto basso)

Grancassa

3 5 3 3

strisciare con unghie

"mp" "mf" "mp" 3 "p" 3 "p" 3

4.

S.: «Quando il Padre celeste generò il Figlio,[...] Lo consacrò viceré del CIELO»

70

Lastra

Cymbal

Grancassa

(Cymb. 1) strisciare con dita "p" < "mp"

(Cymb. 2) "p" < "mp"

(Cymb. 1) "p" < "mp"

tremolo con dita "p" < "mf"

DOPPIA PRESA

"mp" 3 "p" 3

\* Ripetere le battute comprese tra i punti di ripetizione fino a quando non si ode l'attore declamare «aspirazioni negate». Riprendere quindi da b. 71

5.

E.: «Tutto osserva [...] con un solo SGUARDO»

76

Lastra

strisc. con ferro

"p" < "mp"

con dorso della mano

tremolo con dita, pp

Cymbal

(con dita)

"p" < "mp" > "p"

"pp"

"mf"

GRANCASSA

con dita

"p" sempre

81

Lastra

"pp"

"pp"

"mp"

"p"

Cymbal

Tom (alto basso)

Grancassa

84

Lastra

"mp"

"p"

"mp"

Cymbal

Tom (alto basso)

Grancassa

"mp"

"p"

"mp"

"p"





IV. Quadro

Sospeso (come fuori dal tempo) (♩ = 84-86)

E.: «Vivevamo beati nell'EDEN»

Vibrafono

121

*pp sempre*  
Ped.

Vibrafono

128

*mp p* *pp*  
— (Ped.)

Vibrafono

135

*mp p* *ppp* *ppp* *p* *mp p* *ppp* *pp* *pp* *ppp*  
— (Ped.)

Vibrafono

140

*mp p* *ppp* *p* *mp p* *pp* *mp p* *ppp*  
— (Ped.)

RIN

Lastra

Rin

Cymbal

Vibrafono

145

*mp p* *ppp* *p* *p* *dead stroke* *mp p* *ppp* *p* *dead stroke*  
— (Ped.)



151

Lastra

Cymbal 2

Grancassa

Vibrafono

*mp* *p* *pp* *p* *pp* *pp* *p* *pp*

(Ped.)

156

Lastra

Cymbal 2

Grancassa

Vibrafono

*p* *p* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *pp* *pp* *pp*

1. Più veloce (♩ = 98 circa)

5" con mano

5"

(Ped.)

161

Lastra

Cymbal 2

Grancassa

*pp* *pp* *pp* *pp* *p* *pp* *pp* *p* *pp* *p* *pp*

2.

166

Lastra

Cymbal I

Grancassa

166

"pp" "p" "pp" "pp" "p" "mp" "mf" "mf"

TAMBURO

sul bordo

"ppp" < "pp" > "ppp"

"ppp" < "pp" > "ppp"

171

Lastra

Cymbal

Tamburo

171

strisc. lungo superficie

sul bordo

sul legno

col ferro della superb.

sul bordo

sul legno

sul bordo

sul bordo

sul legno

sul bordo

"p" "ppp" < "mp" > "ppp" < "mp" > "p" "ppp" "mp" "p"

176

Lastra

Cymbal

Tamburo

176

sul bordo

sul bordo

sul legno

sul bordo

sul bordo

sul legno

sul bordo

"ppp" "pp" > "ppp" "ppp" "mp" "pp" > "p" "ppp" < "mp" > "ppp" < "mp" > "ppp" < "mp" > "mf"

181

Lastra

Cymbal

Tamburo

181

sul bordo

sul legno

sul bordo

sul bordo

sul legno

sul bordo

al centro

sul bordo

al centro

sul bordo

al centro

"ppp" < "mp" > "pp" "ppp" < "pp" > "ppp" < "mp" > "ppp" < "p" > "mp" "mf"

Incalzante (♩ = 115 circa)

186 \*  
Lastra  
Cymbal  
Tamburo  
col ferro della superb. sul bordo sul legno sul bordo  
"ppp" < "mp" "pp" > "ppp"  
"mf" "mp" "mf" "mp"  
190  
Lastra  
Cymbal  
Tamburo  
"mf" "ppp" "p" "ppp" "mp" "p" "ppp" sul bordo sul legno col ferro della superb.  
"mp" "p" "ppp" < "pp" > "ppp"

Più lento (♩ = 96 circa)

196 \*\*  
Lastra  
Cymbal  
Tamburo  
"p" < "mp"  
"mf" "p" "ppp" "mp" "mf" "p" "mp" "p" "p" "p" "p"  
POSARE TAMBURO  
GRANCASSA con dita  
"p" "p" "p"

\* Ripetere le battute comprese tra i segni di ripetizione fino a quando non si ode Eva declamare «Eh sia!». Riprendere quindi da b. 188.

\*\* Ripetere le battute comprese tra i segni di ripetizione fino a quando non comincia l'audio (voce fuori campo). Riprendere quindi da b. 199.

\*\*\* Ripetere le battute comprese tra i segni di ripetizione per tutta la durata della voce fuori campo (Adamo). Riprendere quindi da b. 203

E.: «Il frutto  
MOSTRÒ»

202

Lastra

Cymbal

Grancassa

206

Cymbal

Tom (alto basso)

Grancassa

210

Cymbal

Tom (alto basso)

Grancassa

Vibrafono

215

Lastra

Cymbal

Vibrafono

"p" < "mp"

"p" < "mp"

"p" < "mp"

con dita

"p" sempre

(Cymb. 1)

(Cymb. 2)

(Cymb. 1)

"p" < "mp"

"p" < "mp"

"p" < "mp"

"p"

CATENA

Melanconico  
(♩ = 84 circa)

E.: «Allora ci  
VOLGEMMO»

"mp"

"mp"

"mp"

"p"

con dita

"pp" < "p"

"p"

"p" < "mp"

"p" < "mp"

"p"

"pp"

"ppp"

"ppp"

"p" sempre  
(Ped.)

\* Ripetere le battute comprese tra i segni di ripetizione fino a quando non si ode Eva declamare «Ti prego... rispondimi». Riprendere quindi da b. 214



## **Scene del riconoscimento: Milton, Hegel, Camus**

una trilogia di opere-reading scritte e dirette da Rosario Diana  
a partire da un saggio di Fiorinda Li Vigni  
con musica di Rosalba Quindici e scenografia di Nera Prota\*

### **II.**

#### **Diramazioni da Hegel**

##### **Dall'Autobiografia di un servo**

opera-reading per voce recitante e pianoforte preparato (2019)

*testo in due quadri e dieci stanze*  
Rosario Diana

*musica*

**Rosalba Quindici**

Hochschule der Künste Bern

PARTITURA\*\*

\* Nel suo insieme la trilogia è una produzione e realizzazione dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici in collaborazione con l'Accademia di Belle Arti di Napoli, l'ISPF-CNR (Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico Moderno – Consiglio Nazionale delle Ricerche) e l'Associazione QUIDRA (Ricerca e sperimentazione sui linguaggi delle scienze umane e delle arti audiovisive e musicali). Per ognuna delle tre opere-reading è prevista un breve lezione introduttiva di Fiorinda Li Vigni. Le prime due di queste letture per musica, *I. Gli Archetipi. "Paradiso perduto" di John Milton* (per visionarne un estratto audio-video: [www.youtube.com/watch?v=Gi7mnO9urTk](http://www.youtube.com/watch?v=Gi7mnO9urTk)) e *II. Diramazioni da Hegel. Dall'Autobiografia di un servo* (per visionarne un estratto audio-video: [www.youtube.com/watch?v=\\_gSvEHbqETo](http://www.youtube.com/watch?v=_gSvEHbqETo)), sono andate in scena a Palazzo Serra di Cassano, nella cornice del Teatro della Filosofia, rispettivamente il 15 novembre 2018 e l'8 marzo del 2019. La terza, dedicata ad Albert Camus, è in programma nella stessa sede per l'aprile 2020. Vi hanno preso parte finora, in qualità di attori-lettori: Valentina Acca e Lino Musella; in veste di interpreti musicali: Ciro Longobardi (pianoforte preparato) e Lucio Miele (percussioni). Quella che si pubblica qui è la partitura della musica composta da Rosalba Quindici per la seconda opera-reading: *II. Diramazioni da Hegel. Dall'Autobiografia di un servo*.

\*\* La partitura segue una numerazione di pagina autonoma rispetto a quella del Quaderno *Think Tank* nel suo insieme.

## Legenda

Note di carattere generale:

- le alterazioni valgono solo per la nota davanti alla quale si trovano, tranne nel caso di immediata ripetizione di una nota o di un gruppo di suoni
- a volte, per questione di ordine pratico, si è fatto ricorso a una scrittura enarmonica; è quindi possibile che la stessa altezza sia segnata con due notazioni differenti
- nel corso dell'esecuzione il pianista premerà, senza suonare, diversi accordi (tenuti, poi, col pedale tonale). Nello specifico gli accordi sono, in ordine di apparizione:

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 


6. 



7. 

- a partire dal secondo quadro, il pianista deve utilizzare una superball – di gomma rigida – come quella indicata nella foto n. 1<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Tutte le foto a cui si rinvia sono riportate a p. VII della legenda


## Preparazioni

Tastiera  (b. 1): queste note vanno preparate collocando gomma pane sulle relative corde (cfr. foto n. 2), in modo da emettere, durante l'esecuzione, i seguenti armonici:




questa nota va preparata inserendo un chiodo, come quello indicato nella figura n. 3, tra la prima e la seconda corda. L'effetto timbrico deve essere simile a quello di una campana


## Gesti specifici



(b. 2): battere, con la destra, la sezione compresa tra le note indicate (cfr. foto 4)



(bb. 3-4): battere, con la destra, le corde delle note indicate, chiudendo il gesto con un glissando tra i suoni segnati. La sezione delle corde da colpire è quella indicata nella foto n. 4



(b. 5): suonare con la sinistra in tastiera, stoppando contemporaneamente la relativa corda – con la destra – lungo la sezione indicata nella foto n. 5

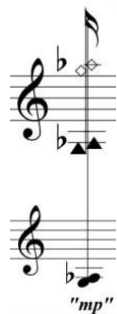
"p"



(b. 17): percuotere le corde, con il polpastrello o le unghie (a seconda dell'indicazione), lungo la sezione indicata nella foto n. 6



(b. 19): suonare con la sinistra in tastiera, stoppando contemporaneamente le relative corde – con la destra – lungo la sezione indicata nella foto n. 5



(b. 28): suonare con la sinistra in tastiera, stoppando contemporaneamente le relative corde con la destra, in maniera da ottenere l'emissione degli armonici indicati. La sezione delle corde da stoppare è indicata nella foto n. 7



(b. 40): suonare con la sinistra in tastiera, stoppando contemporaneamente le relative corde – con la destra – lungo la sezione indicata nella foto n. 6



Musical notation for exercise (b. 53). The top staff shows a glissando with an upward arrow and the word "gliss.". The bottom staff shows a trill with dynamics "p" and "mf".

(b. 53): seguendo la direzione della freccia, glissare con la destra (facendo “scorrere” le dita) lungo le corde dei suoni indicati, ribattuti contemporaneamente in tastiera con la sinistra. La sezione lungo cui deve muoversi la destra è quella indicata nella foto n. 8, partendo dal “segmento” vicino al martelletto. L’effetto acustico che deve crearsi è l’emissione di alcuni degli armonici dei suoni indicati

Musical notation for exercise (b. 66). The top staff shows a glissando with an upward arrow and the word "gliss.". The bottom staff shows a trill with dynamics "p" and "mp".

(b. 66): seguendo la direzione della freccia, glissare con la destra (facendo “scorrere” le dita) lungo le corde dei suoni indicati, percorsi contemporaneamente in tastiera, sotto forma di trillo, con la sinistra. Chiudere il gesto arrestando il glissando in corrispondenza dell’altezza delle corde che, sfiorate, devono emettere gli armonici indicati. La sezione lungo cui deve muoversi la destra è la stessa indicata nel gesto precedente (cfr. foto n. 8)

Musical notation for exercise (b. 77). The top staff shows a glissando with arrows pointing up and down and the word "gliss.". The bottom staff shows a trill with dynamics "p", "mp", and "p".

(b. 77): stesso gesto precedente ma tenendo presente la diversa direzione delle frecce e l’armonico di arrivo

(b. 148): questa battuta va ripetuta dodici volte e prevede, insieme al pianista, l'intervento dell'attore che – a partire dalla terza ripetizione e per tutta la durata della quarta – deve poggiare le mani in cordiera, premendo le corde dei suoni contemporaneamente eseguiti in tastiera. Il gesto deve modificare lentamente e progressivamente il timbro dei suoni fino ad ottenere un effetto di suoni stoppati (quasi percussivo) la cui durata deve coprire la quinta e sesta ripetizione. Successivamente l'attore deve progressivamente togliere le mani dalla cordiera, “permettendo” ai suoni di “recuperare” il loro timbro iniziale che va fatto percepire per la durata delle ultime due ripetizioni. Porre attenzione, infine, al fatto che il pedale di risonanza va alzato solo dopo aver udito l'attore declamare (prima in cordiera poi in direzione del pubblico) le parole «la ragione per cui noi siamo servi e loro signori»

(b. 152): battere con la mano in direzione delle note segnate, in corrispondenza della la sezione indicata nella foto n. 9

strisc. con il manico della superball \_\_\_\_\_

(bb. 158-159): strisciare con il manico della superball lungo lo spazio che intercorre tra le corde

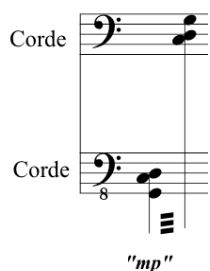
«di soverchiarci l'un l'altro»

171

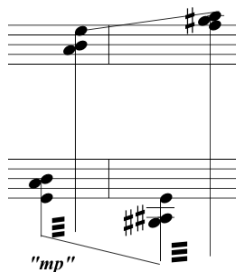
(b. 171): strisciare con le unghie sulle corde indicate fino a quando non si ode l'attore declamare le parole indicate nel riquadro riportato sopra la battuta



(b. 182): strisciare con le unghie lungo le corde



(b. 193): tremolo ottenuto battendo le mani in direzione delle corde lungo le sezioni indicate nelle foto n. 9 e n. 7



(bb. 193-194): tremoli ottenuti battendo e spostando le mani in direzione delle corde indicate

## Annotazioni per il testo attoriale

Considerato lo stretto rapporto che, in questo lavoro, sussiste tra musica e testo, la partitura è stata divisa in dieci sezioni, indicate attraverso la relativa numerazione dei paragrafi del testo attoriale.

Diverse battute contengono pause sormontate da punti coronati di cui non è specificata la durata perché rappresentano momenti di ascolto e di attesa dell'attore da parte del pianista.

In quelle e altre battute, inoltre, sono riportate guide di sezioni del testo che servono a orientare il pianista e a indicargli il preciso momento in cui "riprendere" l'esecuzione e performare uno specifico gesto. Tale indicazione è ricavata dall'interprete attraverso il carattere maiuscolo in cui è riportata di volta in volta la parola-chiave immediatamente dopo la quale deve essere eseguito quanto indicato in partitura.

Foto n. 1



Foto n. 2

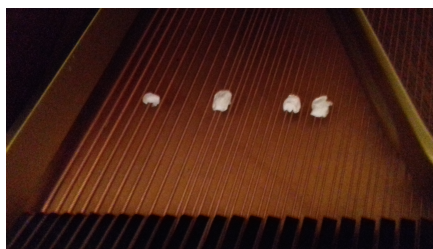


Foto n. 3

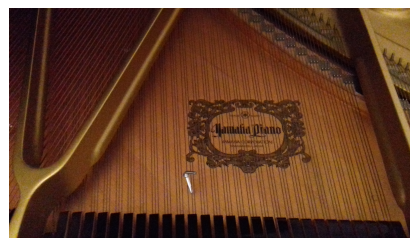


Foto n. 4



Foto n. 5

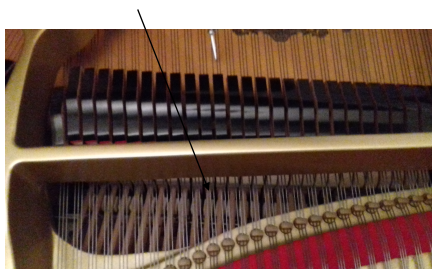


Foto n. 6

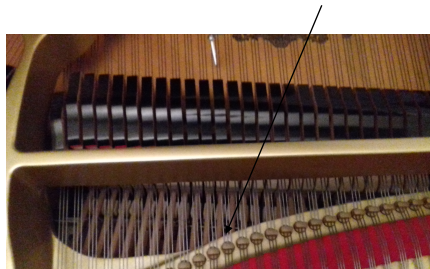


Foto n. 7

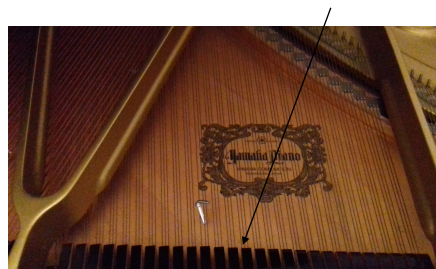
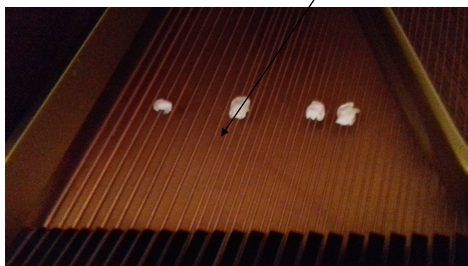


Foto n. 8



Foto n. 9



# Diramazioni da Hegel

Dall' *Autobiografia di un servo*

## I. Quadro

1.

Interlocutorio (♩ = 60)

«Il mio nome è Friedrich e sono un servo. "Sono" un SERVO?!»

«No questo è troppo! [...] La verità è che la vita mi ha voluto SERVO»

«ma non è riuscita a fare di me un SERVO»

«[...] E' facile [...] Ma IO»

Corde

Pianoforte

Tastiera

(Suoni muti) (Ped. ton.)

«[...] preferisco rispondere: "faccio" il SERVO»

«[...] ma così ALMENO»

Corde

Tastiera

(Ped. ton.)

«senza però "essere" un servo e "pensare" da SERVO»

«Dove e quando [...] le circostanze di tempo e di luogo – per quanto diverse – hanno qui ben poca IMPORTANZA»

Corde

Tastiera

TASTIERA

(suoni muti) (Ped. ton.)



«Dove incontra [...] dinanzi al vassoio con i suoi PASTI?»

Corde  
Tastiera  
Tastiera

(Ped. ton.)

Con rabbia (♩ = 54-56) 3. Calmo (♩ = 100)

Corde  
Tastiera  
Tastiera

(Ped. ton.)

«Mi chiamo Friedrich [...]. Il buon VECCHIO»

Corde  
Tastiera  
Tastiera

(Ped. ton.)

\* Ripetere le battute comprese tra i segni di ripetizione, fino a quando non si ode l'attore declamare: «Il giorno dopo tutto daccapo». Riprendere quindi da b. 32

44

Corde

Tastiera

Tastiera

*pp* sempre

*pp*

*mp*

*p* *mf*

*pp*

*pp*

(Ped. ton.)

8va -

49

Corde

Tastiera

Tastiera

*p*

*p*

*p*

*p*

*p* *mf*

*pp*

*pp*

*p*

*p* *mf*

(Ped. ton.)

gliss.

54

Corde

Tastiera

Tastiera

*pp*

*pp*

*p*

*p* *mf*

*pp*

(Ped. ton.)

gliss.



59

Corde

Tastiera

Tastiera

*p* *p* *pp* *p*

"p" < "mf" "p" < "mf"

(Ped. ton.)

*gliss.* *gliss.*

\*

3 3

4. Sospeso (♩=100)

«Contro il volere  
di mia MADRE»

64

Corde

Tastiera

*p* *p* *mp* *p* < *mp* *p* *mp* *p* < *mp* *p* < *mp*

(Ped. ton.)

*gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

72

Corde

Tastiera

*p* *p* < *mp* *mp* *p* < *mp* *p* < *mp* *p*

(Ped. ton.)

*gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

\*\*

\*\* Ripetere le battute comprese tra i segni di ripetizione, fino a quando non si ode l'attore declamare: «Consuetudine della casa». Riprendere quindi da b. 64

\*\* Ripetere le battute comprese tra i segni di ripetizione, fino a quando non si ode l'attore declamare «l'impegno costante negli studi». Riprendere quindi da b. 79

6

«Ebbi come maestro [...].  
Nella sua casa c'era  
uno scaffale con una  
dozzina di VOLUMI»

5.

Sognante (♩ = 63)

79

Tastiera

79

Tastiera

(Ped. ton.)

*pp sempre*

*pp sempre*

3

5

3

3

3

89

Tastiera

89

Tastiera

(Ped. ton.)

*p*

*pp sempre*

*p*

*pp sempre*

6

5

5

5

3

5

6.

98

Tastiera

98

Tastiera

(Ped. ton.)

*p*

*pp sempre*

*p*

*pp sempre*

5

6

5

3

5

3

5

105

Tastiera

105

Tastiera

(Ped. ton.)

5

3

6

3

6

3

5

5

5

111

Tastiera *pp sempre*

Tastiera *pp sempre*

(Ped. ton.)

118

Tastiera

Tastiera

(Ped. ton.)

Ped.

7.

«Il dolore intenso di quel momento, [...] e il rancore che si tirava dietro non mi hanno più ABBANDONATO»

«[...] il BASSO»

«[...] quel DOLORE»

«Ne ebbi conferma [...]. Ma questo l'ho già RACCONTATO»

126

Corde

Tastiera

Tastiera

(suoni muti)

(Ped. ton.)

\* Ripetere le battute comprese tra i segni di ripetizione, fino a quando non si ode l'attore declamare «per quello che non potevo avere [...]». Riprendere quindi da b. 126

\*\* Togliere il pedale di risonanza dopo aver udito le parole: «trasudassero dalla mia pelle di servo»

\*\* Ped.

131 Deciso (♩=46-48)

Tastiera

131 *mp* *f* *ff* *mp* *f* *mf*

— (Ped.ton.)

Tastiera

134 *sfz* *p* *mp* *mp* *mf* *p* *mp* *mp* *p* *mp*

— (Ped.ton.)

Tastiera

137 *p* *p* *mp* *p* *mp* *p* *mp* *p* *mp* *p* *mp*

— (Ped.ton.)





166

trem. con superball

«[...]uomini d'altri tempi»

«[...] incapaci di pensare [...]un EQUILIBRIO»

Corde

Corde

(Ped. ton.)

\* Ped.

171

«di soverchiarci l'un l'altro»

«[...]E se cadrò ucciso, che me ne farò più di queste VANITA'?»

trem. con superball

«Ma sul punto di dare inizio al DUELLO»

Corde

Corde

(Ped. ton.)

Ped.

175

«il dubbioso lasciò cadere l'arma, [...] Il signore poté vivere nell'OZIO»

con superball

trem. con superball

9. «Non c'è che dire [...] il futuro SIGNORE»

Corde

Corde

(Ped. ton.)

Ped.

\* Alzare il pedale di risonanza dopo aver udito l'attore declamare le parole indicate nel riquadro riportato sopra la battuta

180

trem. con superball

con superball

Corde

Corde

"p" < "mp" "p" "p" < "mp" "p" "p"

con unghia

striscia con unghie

"mp" "mp" "mf" "mp" "p" < "f" "p" "p" "mp"

(Ped. ton.) Ped.

184

trem. con superball

con unghia

Corde

Corde

"mp" "p" < "mp" "p" "mp" "mp" "mp"

con unghia

trem. con superball

"mp" "mp" < "mp"

(Ped. ton.) Ped.

188

con unghie

Corde

Corde

"p" "mp" "mp" "mp" "f"

trem. con superball

strisc. con il manico della superball

trem. con superball

"p" "p" "mp"

(Ped. ton.) Ped.

\* Ped.

«[...]rinunciare a sé, sottoponendosi all'altra»

\* Alzare il pedale di risonanza dopo aver udito l'attore declamare le parole indicate nel riquadro riportato sopra la battuta



10.

«Nel ricercare di continuo

[...] Quindi, non "perché

ci sono padroni e SERVI"»

192

battere, a mo' di tremolo in direzione delle corde

4"

strisciare con unghia

5"

battere, a mo' di tremolo in direzione delle corde

5"

Corde

Corde

"mp"

"mp"

"p" < "mp"

"mp"

(Ped. ton.)

Ped.

197

battere, a mo' di tremolo in direzione delle corde

5"

strisciare con unghia

5"

battere, a mo' di tremolo in direzione delle corde

5"

Corde

Corde

"mp"

"mp"

"p"

"mp"

"mf"

"mp"

(Ped. ton.)

Ped.

«[...] Lotta per il riconoscimento può essere dunque la RIVENDICAZIONE»

202 \*

Corde

Corde

"p"

"mf"

"mp"

(Ped. ton.)

\*\*

\* Eseguire il ritornello più volte, crescendo progressivamente e arrivando al fortissimo non appena si odono le parole «servo come me in faccia al suo padrone»

\*\* Togliere il pedale tonale dopo aver esaurito tutta la risonanza



## Scene del riconoscimento: Milton, Hegel, Camus

una trilogia di opere-reading scritte e dirette da Rosario Diana  
a partire da un saggio di Fiorinda Li Vigni  
con musica di Rosalba Quindici e scenografia di Nera Prota\*

### Progettare per fuga di idee

**Nera Prota**

Accademia di Belle Arti di Napoli

#### 1. Alcune considerazioni generali

Tutta l'esperienza progettuale svolta in questi anni in collaborazione con l'Ispf-Cnr<sup>1</sup>, intorno alle modalità di allestimento e messa in scena di spettacoli reading, ha rappresentato e rappresenta per la didattica del corso di Scenografia, da me tenuto presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, una preziosa occasione per sperimentare diverse metodologie di allestimento e di scenografia.

In particolare, come vedremo, la trilogia del riconoscimento ci offre la possibilità di ragionare sulla creazione di oggetti astratti, secondo una metodologia che deriva in qualche modo all'esperienza specifica della tradizione scenografica televisiva.

La progettazione nei programmi televisivi, così come per gli allestimenti espositivi o talvolta le installazioni artistiche, spesso sconfinava nel territorio del design prendendo a prestito modalità progettuali tipiche dell'architettura.

È abbastanza frequente in questo tipo di allestimenti l'uso di elementi modulari o strutture, che si reggono da sole e che possiedono una fisicità affidata più a principi ingegneristici che non propriamente scenografici in senso stretto, ovvero, che non si avvalgono né di un *dietro le quinte*, né di una struttura di corde e supporti non visibili da uno spettatore che abbia – come a teatro – un punto di vista bloccato.

Va ricordato, infatti, che se a teatro e nel cinema esiste un solo punto di osservazione della scena, nella televisione, così come negli allestimenti percorribili e immersivi, i punti di vista si moltiplicano svelando anche ciò che è tecnico o di servizio.

Erano tutti strappi non piccoli della genesi teatrale. La rottura con il teatro era stata ulteriormente consumata dalle scenografie con i tubi innocenti, i fari attaccati con le pinze, le telecamere e le giraffe in vista, che scendevano davanti ai cantanti che non cantavano in playback, come Mina o Shirley Bassey.<sup>2</sup>

---

\* Nel suo insieme la trilogia è una produzione e realizzazione dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici in collaborazione con l'Accademia di Belle Arti di Napoli, l'ISPF-CNR (Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico Moderno – Consiglio Nazionale delle Ricerche) e l'Associazione QUIDRA (Ricerca e sperimentazione sui linguaggi delle scienze umane e delle arti audiovisive e musicali). Per ognuna delle tre opere-reading è prevista un breve lezione introduttiva di Fiorinda Li Vigni. Le prime due di queste letture per musica, *I. Gli Archetipi. "Paradiso perduto" di John Milton* (per visionarne un estratto audio-video: [www.youtube.com/watch?v=Gi7mnO9urTk](http://www.youtube.com/watch?v=Gi7mnO9urTk)) e *II. Diramazioni da Hegel. Dall'"Autobiografia di un servo"* (per visionarne un estratto audio-video: [www.youtube.com/watch?v=\\_gSvEHbqETo](http://www.youtube.com/watch?v=_gSvEHbqETo)), sono andate in scena a Palazzo Serra di Cassano, nella cornice del Teatro della Filosofia, rispettivamente il 15 novembre 2018 e l'8 marzo del 2019. La terza, dedicata ad Albert Camus, è in programma nella stessa sede per l'aprile 2020. Vi hanno preso parte finora, in qualità di attori-lettori: Valentina Acca e Lino Musella; in veste di interpreti musicali: Ciro Longobardi (pianoforte preparato) e Lucio Miele (percussioni).

<sup>1</sup> Istituto per la storia del pensiero filosofico e scientifico moderno – Consiglio nazionale delle ricerche, sede di Napoli.

<sup>2</sup> M. Costanzo – F. Morandi, *Lo chiamavano Varietà*, Carocci, Roma, 2004, p. 65.



La scenografia televisiva inizia da subito, già dagli anni '60, a costituirsi come linguaggio autonomo rispetto al teatro da cui si generava. Questo nuovo linguaggio di scena ben presto risuona nel mondo dello spettacolo che a sua volta già ricercava nuove collocazioni e nuove visioni: basti pensare alla spinta delle rivoluzionarie rappresentazioni scaturite dal laboratorio di Prato e dal lavoro di Luca Ronconi e Gae Aulenti, ad esempio il celebre allestimento ronconiano dell'*Orlando Furioso* del 1969.

La sovrapposizione tra architettura temporanea e paesaggio generava nelle intenzioni del Laboratorio una realtà urbana ideale, non illusoria, contemporaneamente effimera ma caratteristica del luogo prescelto, determinando riflessioni valide principalmente per quello specifico contesto e portando, in ultima analisi, a una riflessione sociale attraverso l'azione teatrale.<sup>3</sup>

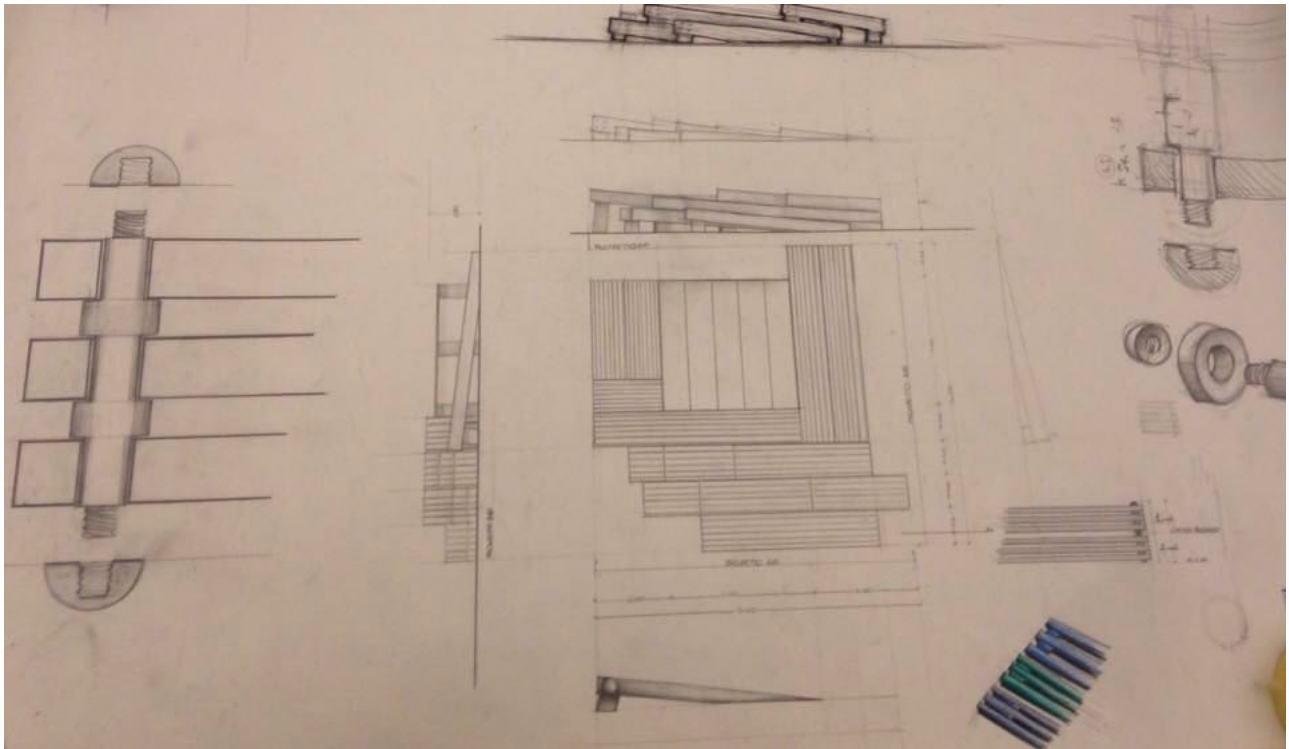
Queste brevi riflessioni ci aiutano a capire quante aperture, trasformazioni e ibridazioni ci siano state tra i linguaggi dello spettacolo dalla seconda metà del Novecento in poi. Il teatro-reading, per come in questi anni lo abbiamo inteso, possiamo considerarlo un erede di queste nuove visioni del mondo dello spettacolo.

Tutto questo procedere per derive estranee alla tradizione del teatro classico sollecita gli studenti, attraverso i necessari approfondimenti culturali e storici, ad ampliare la loro concezione del lavoro dello scenografo, vedendone infinite altre applicazioni e sperimentando metodologie progettuali differenti rispetto alle consuete esercitazioni della didattica di base.



Rebecca Carlizzi, allieva di Scenografia, definisce elementi di scena durante la fase di realizzazione

<sup>3</sup> S. Cattodoro, *Architettura scenica e teatro urbano*, Franco Angeli, Milano, 2007, p. 37.



Studi di Rebecca Carlizzi per la realizzazione dell'installazione scenica destinata a *Il buio sulla Zattera*, teatro-reading di Rosario Diana

Per gli studenti del corso di Scenografia si tratta di un'esperienza molto diversa rispetto ai normali processi per la creazione di una scena. Solitamente si parte da un testo drammaturgico e si cerca di procedere verso una documentazione e una soluzione di tutte le necessità della messa in scena seguendo, da un lato i suggerimenti derivati dalla lettura del testo, dall'altro interpretando le direttive del regista. Un simile procedimento può avvenire anche nel caso di uno spettacolo reading, tuttavia lo spazio scenico del racconto è piuttosto diverso da quello dell'azione. Il lettore/attore nel teatro reading è spesso legato alla postazione del leggio e questo di per sé rende minimale e simbolica l'azione e astratto il contesto.

Nel progettare la trilogia del riconoscimento, peraltro, non avevamo ancora i testi drammaturgici per cui abbiamo dovuto procedere, nell'ideazione dell'allestimento, come si farebbe per uno studio tv immaginando un ambiente con dei segni che rendessero riconoscibile il *format*.<sup>4</sup>

Allo stesso modo, infatti, succede che nei programmi televisivi non si ha una drammaturgia e i suggerimenti di regia succedono di volta in volta nel corso delle diverse puntate.

Esistono, infatti, scenografie *contenitore* all'interno delle quali può avvenire di tutto (dal *talkshow* alla canzone) sotto il segno distintivo proprio dell'allestimento e di chi conduce la trasmissione.

Il concetto di *format* può essere inteso come una metodologia esportabile in contesti diversi.

La stessa serata può contenere nel proprio svolgimento una lezione, uno spettacolo, un dibattito, in sintesi, un momento complesso di disseminazione di saperi filosofici e umanistici.

<sup>4</sup> Paolo Taggi descrive il format come «un testo audiovisivo, quindi, costruito come una gabbia virtuale, uno stampo preciso nel quale si inseriscono di volta in volta moduli differenti, ma rispettando un preciso percorso drammaturgico, rituale e narrativo» (Id., *Il manuale della televisione. Le idee le tecniche i programmi*, Editori Riuniti, Roma, 2003, p. 386).



Dal punto di vista scenografico si tratta di un'operazione piuttosto complessa, nella quale abbiamo voluto procedere recuperando un senso che potesse mettere insieme e dar valore alla scelta del luogo architettonico, tenendolo in relazione a ciò che sarebbe successo durante i tre episodi della trilogia.



Durante l'allestimento di *Diramazioni da Hegel*. Dall'“Autobiografia di un servo” di Rosario Diana

## 2. Una partenza incerta

Di sicuro sapevamo che ci sarebbe stato l'inferno.

Leggendo il saggio di Fiorinda Li Vigni, *Figure del riconoscimento. Milton, Hegel, Camus*, che fu il punto di partenza per la nostra progettazione, proprio Milton offriva suggestive visioni di carattere scenografico trovando anche nelle illustrazioni di William Blake e di Gustave Doré un immediato supporto visivo.

L'immagine battagliera di Satana che sventola i suoi macabri vessilli guidando i demoni ad una guerra impossibile urlando i suoi slogan ribelli *better to reign in hell than serve in heav'n*, in un primo momento, ci invitava a riflettere sulla possibilità di investire in una progettazione che avesse in sé qualcosa di rappresentativo, che fosse portatrice di visioni specifiche.

Tuttavia il nostro mandato era un altro, ci trovavamo a dover progettare un segno, qualcosa che potesse tenere insieme i tre spettacoli reading che sarebbero stati scritti in corso d'opera da Rosario Diana e musicati da Rosalba Quindici, sulla traccia del saggio della Li Vigni.



Dunque se la suggestione delle visioni miltoniane ci spingeva a rappresentare, i contenuti hegeliani e le riflessioni su Camus ci ricordavano che occorreva affidarsi alla parola e alla potenza dei suoi contenuti piuttosto che alle immagini.

Il fatto di progettare un unico intervento senza avere ancora chiara la visione di ciò che avremmo messo in scena nei successivi mesi, se da un lato ci ha svincolati da un'idea di rappresentazione scenica, dall'altro ci ha subito evocato l'idea di un cantiere in costruzione, impalcature per un edificio immaginario.



Foto di scena dell'allestimento per *Diramazioni da Hegel*. Dall'“Autobiografia di un servo”

L'ambiente in cui debutta la trilogia è il salone d'ingresso del palazzo Serra di Cassano già in precedenza riadattato in luogo performativo da una nostra installazione permanente dal titolo “Il Teatro della Filosofia”.

Tale installazione consiste in un segno grafico di estrema sintesi e semplicità, un segno nero, un rettangolo che disegna nello spazio e nel tempo una sorta di arco scenico, un simbolo leggibile e riconoscibile che vuole sollecitare il visitatore a immaginare in quello spazio un'azione, una qualsiasi azione, come se la chiedesse, la pretendesse.

Nel tempo questa sollecitazione ha generato numerosi interventi di artisti e di intellettuali ed è stata cornice di alcuni nostri spettacoli reading.

Dunque si tratta di un ritorno in questa stazione artistica, in questa agorà tutt'altro che anonima.



Foto dell'allestimento de “Il Teatro della Filosofia”



Due strade che si sarebbero sovrapposte, due tracce.

La narrazione precisa e attenta che sarebbe stata scritta da Rosario Diana - che descrive con le parole a volte in modo talmente minuzioso da mostrarci oggetti, ambienti, luci e suoni - si sarebbe svolta nella cornice di un luogo storico, carico di segni architettonici, addirittura scenografici, incancellabili. Alle parole si sarebbero sovrapposte, come su una vecchia pergamena riscritta, le immagini della mente sollecitate dalla narrazione e dalla maestria degli attori/lettori e dalla musica che registra e mette a punto la condizione di presenza nello spazio, quello spazio, del pubblico, dei performer, delle parole e dei suoni.

Questa sovrapposizione tra quel luogo architettonico e parola narrante, per fuga di idee, ci ricorda un film che, nella sequenza iniziale, sembra essere il paradigma di questo effetto di eco e di sovrascrittura, che quasi mette in evidenza una sorta di ridondanza o di eco, tra ciò che ascoltiamo e ciò che vediamo, il film è *L'anno scorso a Marienbad*, sceneggiato da Alain Robbe-Grillet e diretto da Alain Resnais.

L'interminabile elenco degli elementi architettonici, delle visioni dell'ambiente, e dei significati ad esso collegati, che nel film è affidato alla voce di Giorgio Albertazzi, nel nostro caso è inevitabilmente vissuto nelle menti degli spettatori che, entrando nel salone di ingresso e prendendo posto, non possono che soffermarsi con lo sguardo su ogni singolo elemento di quello spazio.

E questo elenco, che è osservazione e memoria, agisce forse come una specie di ipnosi portando il pubblico in un luogo immaginario in cui frammenti di decorazioni, di stucchi, di ornamenti si ordinano e si dispongono in una filastrocca, proprio come nella sequenza iniziale del film che riporto qui fedelmente:

quest'albergo immenso, lussuoso, barocco, lugubre, dove corridoi senza fine succedono ad altri corridoi, silenziosi, deserti, gelidamente decorati da intarsi in legno, stucchi, pannelli intagliati, marmi, specchi neri, quadri dalle tinte scure... decorazioni d'altri tempi, in sale silenziose in cui i passi di colui che le attraversa sono assorbiti da tappeti così pesanti, così spessi che nessun rumore di passi arriva alle sue orecchie, come se persino le orecchie di chi cammina, ancora una volta lungo questi corridoi attraverso questi saloni, queste gallerie, in questo palazzo d'altri tempi... stucchi, pannelli intagliati, marmi, specchi neri, quadri dalle tinte scure, colonne, riquadri scolpiti delle porte, prospettive di porte, gallerie, corridoi trasversali che sboccano a loro volta in saloni deserti, saloni sovraccarichi di una decorazione di altri tempi, in sale silenziose dove i passi di colui che le attraversa sono assorbiti da tappeti così pesanti, così spessi, che nessun rumore di passi arriva alle sue orecchie, come se perfino le orecchie fossero lontane, molto lontane, molto lontane dal suolo, dai tappeti, lontanissime dagli ornamenti pesanti, lontanissime dai fregi complicati... come se il suono fosse ancora di sabbia o di ghiaia o pilastri di pietra su cui mi inoltravo ancora una volta lungo quei corridoi, attraverso quei saloni, quelle gallerie in quel palazzo d'altri tempi, in quell'albergo immenso, lussuoso, barocco, lugubre, dove corridoi senza fine succedono ad altri corridoi, silenziosi, deserti, gelidamente decorati da intarsi in legno, stucchi, pannelli intagliati, marmi, specchi neri, quadri dalle tinte scure, colonne, riquadri scolpiti delle porte, prospettiva di porte, di gallerie, di corridoi trasversali che sboccano a loro volta in saloni deserti, in saloni sovraccarichi di una decorazione di altri tempi, in sale silenziose dove i passi di colui che le attraversa sono assorbiti da tappeti così pesanti, così spessi che nessun rumore di passi.





Fotogramma del film *L'anno scorso a Marienbad*

Ecco un elemento del nostro cantiere filosofico che non potevamo ignorare e che non poteva che essere parte fondamentale del nostro progetto. Lo spazio architettonico.

La parola avrebbe scatenato ulteriori visioni, come molteplici e ondegianti proiezioni scaturite dalle visioni del pubblico.

L'antico potere evocativo della parola infatti è, nello spettacolo reading, elemento cardine. Il processo disseminativo dei saperi filosofici attraverso l'azione di teatro reading utilizza proprio il pubblico come parte attiva.

Nella tradizione teatrale il testo shakespeariano insegna il grande potere della parola che è in grado di coinvolgere in un gioco costruttivo gli spettatori:

E perciò, vi ripeto, perdonateci;  
ma se può un numero, in breve spazio,  
con uno sgorbio attestare un milione,  
che sia concesso a noi, semplici zeri  
d'un sì grande totale, stimolare  
col nostro recitar le vostre menti.<sup>5</sup>

Con queste parole geniali, Shakespeare, nel prologo dell'*Enrico V*, chiede al pubblico di partecipare all'atto creativo, chiede di poter sollecitare le loro menti ed è ciò che accade quando si racconta o si narra qualcosa.

Negli anni di collaborazione alla creazione dei progetti di teatro e opera reading con Rosario Diana abbiamo sempre lavorato su una scarnificazione della scenografia dividendo la struttura scenica dalle componenti iconografiche utili alla disseminazione dei contenuti.

Questa esigenza di spogliare la scenografia dai contenuti narrativi propri del testo nasce già all'inizio del secolo nella grande rivoluzione del regista e scenografo Gordon Craig, che proprio lavorando su Shakespeare, inizia a definire lo spazio come luogo astratto, nudo, strutturale e che continuerà per tutto il Novecento passando dalla spoliatura giacomettiana della scenografia di *Aspettando Godot* di Beckett fino a Peter Brook che inizia il suo *The empty space* con queste parole:

Posso scegliere uno spazio vuoto qualsiasi e decidere che è un palcoscenico spoglio. Un uomo lo attraversa e un altro lo osserva: è sufficiente dare inizio ad un'azione teatrale.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> W. Shakespeare, *Prologo*, in Id., *Enrico V* (1598-99), a cura di G. Baldini, Rizzoli, Milano, 1985, pp. 25-27.

<sup>6</sup> P. Brook, *Lo spazio vuoto*, a cura di I. Imperiali, Bulzoni, Roma, 1998, p. 21.



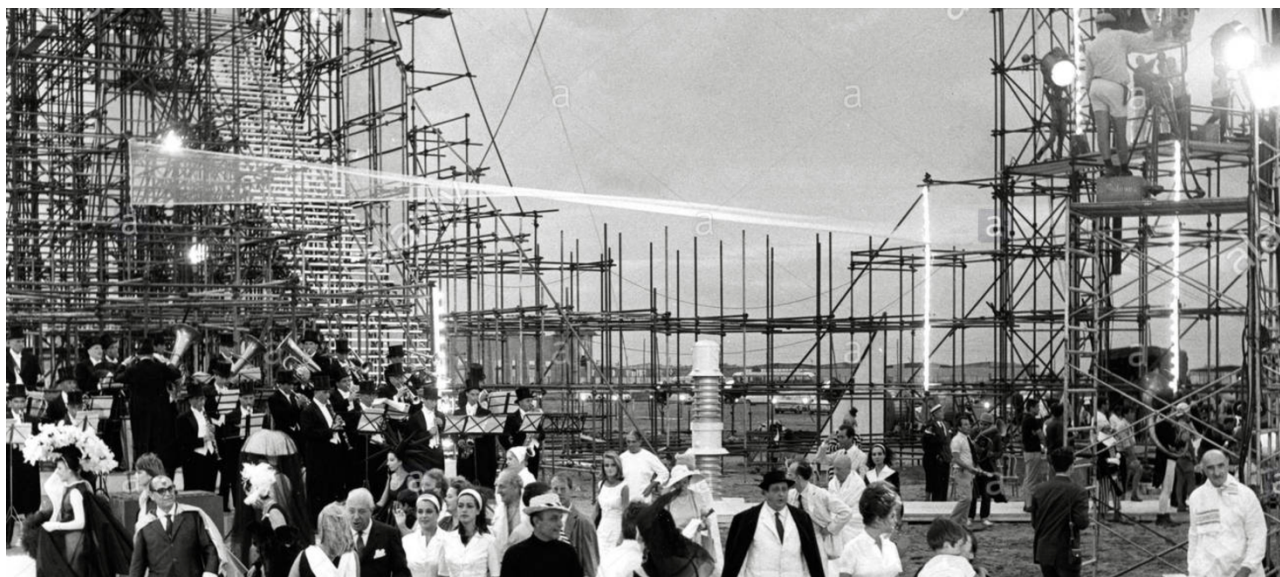


Viene da pensare che la mente ricostruisce per sua natura. Penso alla venere di Milo e di quanto si è scritto sulla necessità di lasciarla priva di alcune parti, viene in mente il ragionamento di Nicola Gardini che inizia il capitolo *Il corpo*, del suo bellissimo libro *Lacuna. Saggio sul non detto* con queste parole:

la lacuna, che è omissione evidente e autoannunciata, mira non alla diminuzione, ma allo sviluppo. La sottrazione chiama di necessità il completamento, il danno il restauro. Non c'è sistema – le narrazioni lo sono – che tolleri privazioni irrimediabili. Quel che si perde si deve recuperare, in letteratura come in fisica o in neurologia.<sup>7</sup>

E sempre per fuga di idee questo lavorare sull'incompleto, sul mancante, sul cantiere delle idee in divenire, ci fece rimbalzare la mente ad un altro film straordinario e folle, *8 e ½* di Federico Fellini.

Quel caos organizzativo, quelle sovrapposizioni continue tra ciò che si deve fare e ciò da cui si fugge, trovano l'apoteosi nella bellissima scenografia di Piero Gherardi. Nella scena finale esplose il delirio narrativo di Fellini sotto le impalcature di quella che sarebbe dovuta essere l'astronave (di cui si vede in un tratto del film il modellino, l'intenzione del progettista), ma che non diventa altro che impalcature, strutture di tubi innocenti che reggono altri tubi innocenti diventando un paesaggio di scheletri in una periferia del pensiero.



Fotogramma del film *8 e ½* di Fellini

E da lì non potevamo che finire a Tecla, nella Tecla delle *Città invisibili* di Calvino.

Chi arriva a Tecla, poco vede della città, dietro gli steccati di tavole, i ripari di tela di sacco, le impalcature, le armature metalliche, i ponti di legno sospesi a funi o sostenuti da cavalletti, le scale a pioli, i tralicci. Alla domanda: – Perché la costruzione di Tecla continua così a lungo? – gli abitanti senza smettere d'issare secchi, di calare fili a piombo, di muovere in su e giù lunghi pennelli: – Perché non cominci la distruzione – rispondono.

E richiedi se temono che appena tolte le impalcature la città cominci a sgretolarsi e a andare in pezzi, soggiungono in fretta, sottovoce: – Non soltanto la città. Se, insoddisfatto delle risposte, qualcuno applica l'occhio alla fessura d'una staccionata, vede gru che tirano su altre gru, incastellature che rivestono altre

<sup>7</sup> N. Gardini, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Einaudi, Torino, 2014, pp. 115.



incastellature, travi che puntellano altre travi. – Che senso ha il vostro costruire? – domanda. – Qual è il fine d’una città in costruzione se non una città? Dov’è il piano che seguite, il progetto? – Te lo mostreremo appena terminata la giornata; ora non possiamo interrompere, – rispondono. Il lavoro cessa al tramonto. Scende la notte sul cantiere. È una notte stellata. – Ecco il progetto, – dicono.<sup>8</sup>

E ci trovavamo infatti a ragionare di impalcature, strutture, gru e cavalletti, le stesse parole che rappresentano Tecla potremmo usarle per definire la nostra scena.

Una scena in costruzione oppure la costruzione di una scena che forse non c’è, oppure le impalcature di un ragionamento o di più racconti che si affiancano come visitatori curiosi o come sostenuti pensieri.

Impalcature alte oltre 5 metri che desiderano oltrepassare la zona di costruzione del racconto sovrastare come gru, il palco, l’azione, la parola.

Questi segni sottili e complessi tradotti in forma e in linguaggio architettonico come progetti di design, di un design inutile, come macchine inutili che sembrano fare il verso a Bruno Munari.

Sì, giocattoli visivi, in cui ogni fantasia resta intrappolata senza trovare il senso, fanno da filtro tra il parlato dell’attore/lettore e il fondo scenografico e meraviglioso del palazzo in cui si racconta, avvolti nelle ombre e nei tagli di luce tra queste impalcature silenziose e astratte si svolge la storia del riconoscimento.

### 3. La costruzione

Nei processi creativi, generalmente vi è un momento in cui ci si riempie di concetti e idee, ci si documenta e si cerca di comprendere il senso del proprio agire, al culmine di questo processo di indagine vi è un momento in cui diventa necessario dimenticare tutto, spegnere la macchina del ragionamento e abbandonarsi al progetto inteso nel senso più proprio del termine, tirare fuori, in una forma che sia precisa, unica, e propria e soprattutto apparentemente dimentica di ogni riferimento.

In quel momento di slancio e di azione ogni informazione si rimescola con tutto il nostro piccolo universo conoscitivo questo fa sì che il risultato ci sia spesso incomprensibile, illeggibile, che ci sfuggano i significati e il senso esatto dei segni che abbiamo proiettato fuori, quasi non ci appartenesse più.

Solo dopo, togliendo con attrezzi da archeologo le polveri dell’oblio in cui ci si è lanciati, è possibile ricostruire e ritrovare i significati, i rimandi, le strutture logiche che dall’interno ci hanno guidati al progetto.

Se nel cinema l’elemento costruttivo che sostiene le scene spesso è costituito da carpenteria in ferro come ad esempio i tubi innocenti nel teatro è il legno ad essere il mattone di ogni costruzione.

La cosiddetta *cantinella* è il singolo elemento in legno con cui si costruisce, l’elemento che assemblato con chiodi o viti da luogo alle quinte, ai praticabili, ai telai.

Si tratta di un’asta di legno di abete lunga 4 metri che ha una sezione di solo 2,5 centimetri per 4,5 centimetri. Pur essendo così esile consente di produrre un’ottima carpenteria di base.

Abbiamo da subito deciso di usare solo questo elemento mostrandolo chiaramente, spogliato di ogni elemento di rivestimento, ma abbiamo deciso di usarlo in modo completamente differente da come normalmente lo si usa a teatro.

Assemblando le *cantinelle* tra di esse a mezzo di bulloni e perni passanti abbiamo ottenuto una forma esile e articolata che supera i 5 metri di altezza con una base in ferro che ne assicura la stabilità.

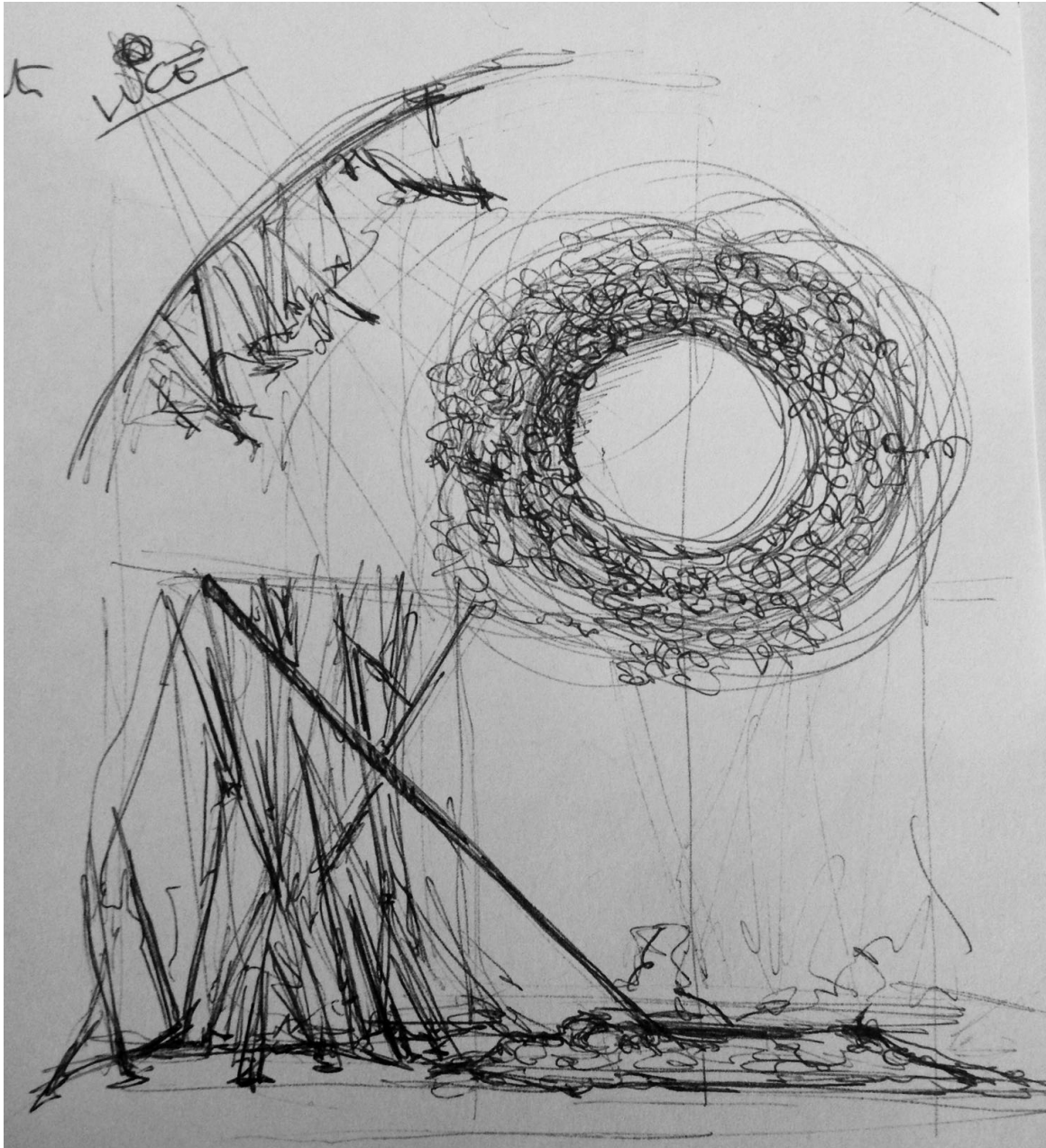
<sup>8</sup> I. Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1972, p. 60.



Ogni modulo è simile all'altro, come se fossero oggetti di produzione industriale. Essendo liberi l'uno dall'altro, possono essere disposti in diversi modi, costruendo diversi impatti visivi nell'ambiente in cui vengono allestiti.

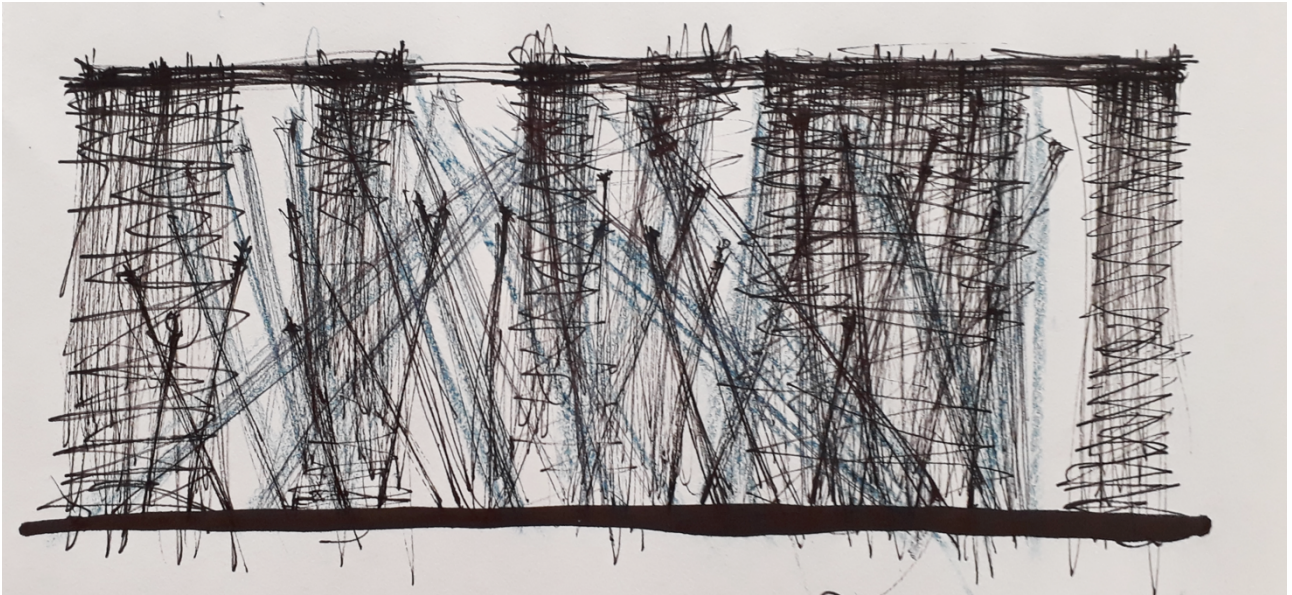
Siamo partiti da schizzi e disegni piuttosto veloci in un ambiente laboratoriale e condiviso nell'area di lavoro della classe di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, nell'ambito della nostra attività di ricerca. Mi sono avvalsa in particolare dell'aiuto di Marianna Russo e Rebecca Carlizzi cofirmatarie del progetto.

Passando dalla matita al prototipo e al modellino – con estrema rapidità – per poi terminare la fase progettuale – prima con il disegno CAD (Computer-Aided Design) e infine con simulazioni 3d – abbiamo fissato in una forma precisa tutto quel caos di spunti e di riflessioni che solo attraverso le modalità progettuali di una scenografia più vicina possibile all'architettura e al design era possibile sintetizzare.



Schizzo di Marianna Russo





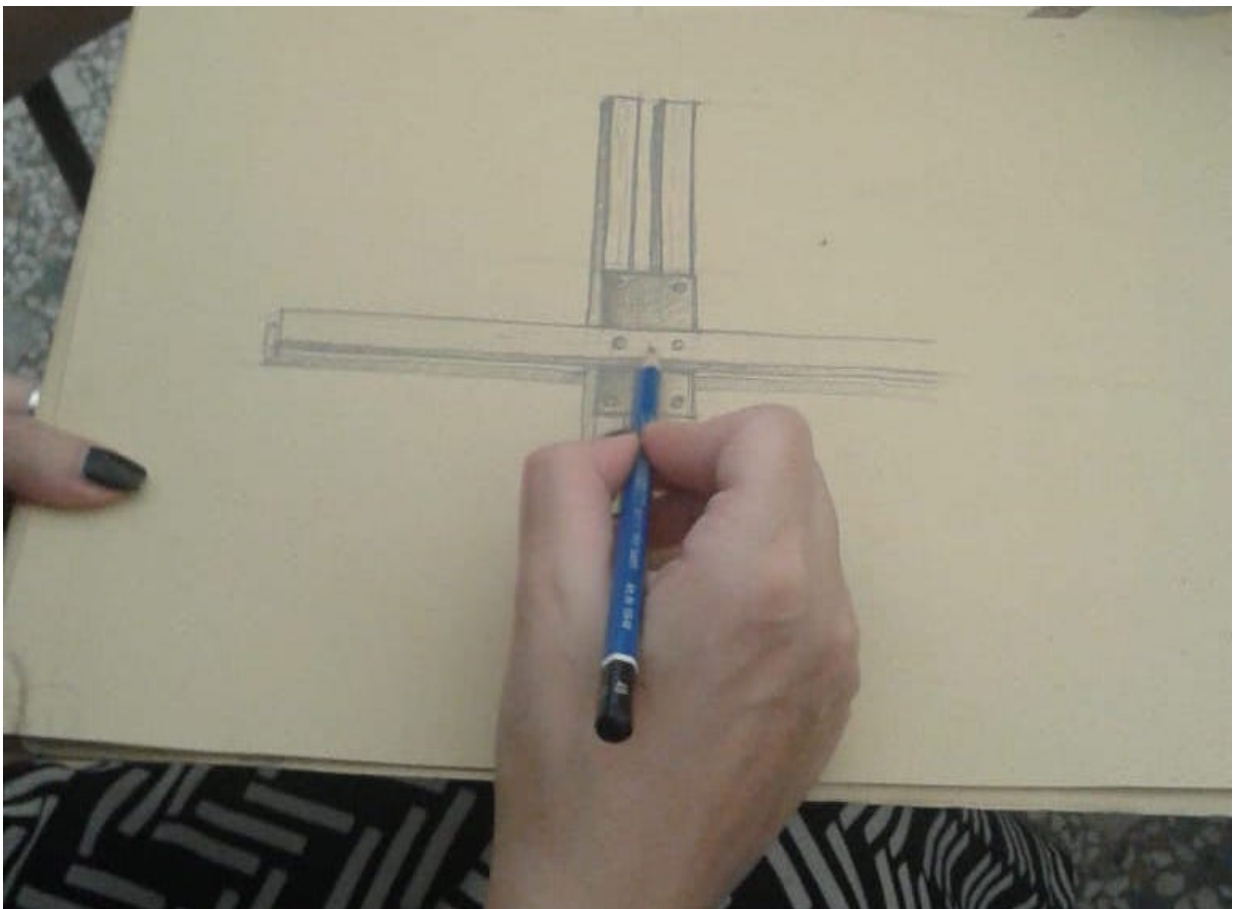
Schizzo di Rebecca Carlizzi



Prime riunioni con Rosario Diana e fasi di progettazione condivisa



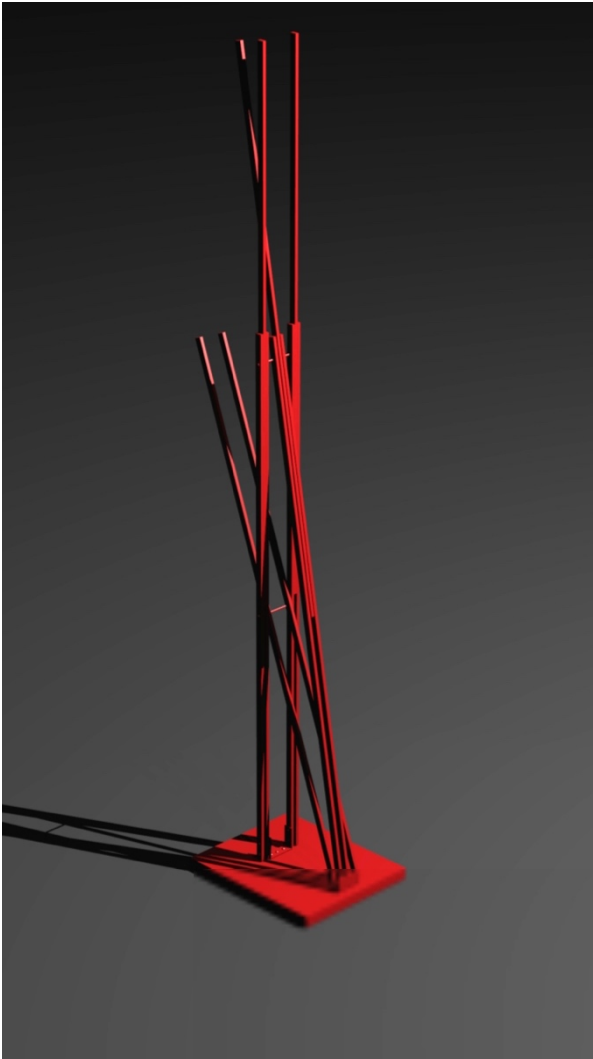
Prove su prototipo



Disegni e prototipi







Modello 3d e prototipo scala 1 a 1







Prove di colore acquerellato su cantinelle in abete



Simulazione di utilizzo delle strutture per *I. Gli Archetipi. "Paradiso perduto" di John Milton* nell'Auditorium di Città della Scienza a Napoli



Simulazioni di utilizzo delle strutture nel salone di ingresso di Palazzo Serra di Cassano a Napoli  
per *I. Gli Archetipi. "Paradiso perduto" di John Milton*





Lezione introduttiva di Fiorinda Li Vigni su Hegel in apertura dello spettacolo



Lino Musella legge *II. Diramazioni da Hegel. Dall' "Autobiografia di un servo"* di Rosario Diana. Al pianoforte preparato Ciro Longobardi esegue la musica composta da Rosalba Quindici



Istallazione vista dall'ingresso