



Tra filosofia e teatro A proposito di un libro di Rosario Diana*

Priscilla Bavieri

Università degli Studi di Firenze

Migrations of Concepts. From Philosophical Text to Scene di Rosario Diana si presenta come un caso abbastanza raro nel panorama degli studi filosofici, perché predilige un ambito tematico non così frequentato dagli studiosi: il problema delle modalità trasmissivo-comunicative della filosofia. Rosario Diana con questo volume, e per esteso con la sua ricerca, si propone non solo di mettere a tema la comunicabilità dei concetti con gli strumenti propri della scienza filosofica, ma di porre addirittura in discussione che la forma argomentativa sia l'unica chiave di accesso ai contenuti filosofici.

Già il titolo è ricco di suggestioni, visto che vi troviamo sintetizzati l'intero progetto del libro e il nucleo stesso del metodo peculiare dell'autore: *Migrazioni di concetti*. Eppure rimane non esplicitato il grado di compiutezza di questo movimento migratorio – non compaiono infatti verbi con rispettivi tempi verbali. Questo movimento di migrazione è compiuto? È solamente cominciato? È un compito per la filosofia? Un compito per le arti? Questa taciuta precisazione potrebbe ricoprire un ruolo funzionale, come si vedrà più avanti. Sono, d'altra parte, ben dichiarati nel sottotitolo i rispettivi poli di questo movimento, vale a dire il luogo da cui i concetti provengono e quello verso cui migrano: *Dal testo filosofico alla scena*.

I soggetti coinvolti perciò cominciano a farsi chiari. Notiamo che è il testo filosofico il punto di partenza di questa migrazione; non la filosofia in generale, ma propriamente quella filosofia che si identifica con il testo scritto – quasi a lasciarci intendere che la filosofia che non coincide totalmente con il testo non ha bisogno di migrare alla scena. Il cuore della questione è il seguente: il testo filosofico non deve più essere destinato unicamente a una lettura in solitaria e immersa nel silenzio meditativo e appartato del *lógos*, lettura che solitamente collima con la classica fruizione dei testi di filosofia. Scrive infatti l'autore:

“Trasportare” i saperi umanistici al di fuori delle mura universitarie verso la *polis* era ed è per me un atto *politico*, nel senso etimologico e dunque più ampio del termine. Significa – dal mio punto di vista – strappare, anche solo momentaneamente, la riflessione filosofica alla sua consueta solitudine... e collocarla *nella città*, tentando in questo modo di renderla *anche* “pubblica” e di sollecitare nei partecipanti al processo un pensiero critico, a sua volta in grado di promuovere quelle forme di cittadinanza consapevole che sono la condizione di possibilità per una democrazia, se non compiuta... almeno incessantemente perfettibile.¹

Dunque, strappare la filosofia alla pagina scritta come atto politico. E che cosa bisogna fare per rompere con la solitudine murata del *lógos*? È necessario, secondo Diana, rivolgerci alle arti, a quella modalità che lui stesso definisce più ostensiva e diretta del saggio filosofico.² Eccoci giunti alla seconda parte del sottotitolo: il testo filosofico deve farsi scena, rivolgersi a una comunità cittadina che non si

* R. Diana, *Migrations of Concepts. From Philosophical Text to Scene*, Brepols, Turnhout, 2023.

¹ *Ivi*, p. 9 (l'autore mi ha gentilmente fornito il testo del libro italiano sul quale è stata condotta la traduzione in inglese e da cui sono tratte le citazioni in questo lavoro).

² Cfr. *ibid.*



riduca più alla ristretta cerchia scientifica di specialisti. Tuttavia, una tale migrazione di concetti non è semplicemente un trapianto estrinseco dell'opera di filosofia *sulla* scena, lasciando intatta la forma del linguaggio filosofico – e in tal senso è significativo il complemento di moto a luogo che indica proprio una spinta direzionale, una processualità: *Dal testo filosofico alla scena* appunto, non “il testo filosofico sulla scena” o “in scena”. In gioco è un atto traduttivo, che implica un processo autoriale: bisogna operare quella che Diana chiama «trasposizione interformale». ³ Trasporre un testo di impianto filosofico nel mondo dell'arte implica portare il *lógos*, che ha una struttura tendenzialmente argomentativa e mediata, in una dimensione di immediatezza; insomma, si tratta di linguaggi con sintassi e sistemi comunicativi completamente diversi. ⁴ Il *lógos* è costretto alla trasferta, e la strada indicata da Diana è la lettura pubblica per musica, atto performativo basato su un fitto e puntuale dialogo di parola e musica (una musica di repertorio oppure scritta *ad hoc* dalla compositrice Rosalba Quindici). ⁵

Il discorso quindi non può più fare da unico signore, ma deve consegnarsi a una forma di ostensività a cui non è abituato: deve tendere alla scena. Tuttavia, esso non viene totalmente espulso *dalla* scena. Anche in questo volume infatti – come solitamente avviene nelle sue pubblicazioni – la ricerca di Diana procede su due fronti: da una parte il fronte filosofico, lasciando intatto l'aspetto formale del concetto e rimanendo all'interno della scrittura saggistica, ma dimostrando comunque la stretta connessione tra filosofia e arti – penso ad esempio a due saggi che si trovano nella prima parte del libro e che affrontano il tema della dis-appartenenza dell'Io nella poetica di Samuel Beckett a partire dalle influenze filosofiche che hanno avuto rispettivamente l'occasionalista Arnold Geulincx sul romanzo *Murphy* ⁶ e la filosofia dell'«*esse est percipi*» dell'empirista George Berkeley sulla sceneggiatura beckettiana di *Film*; ⁷ d'altra parte, si lavora su un fronte più propriamente formale in cui si mette in discussione che il *lógos* sia l'unica via d'accesso ai contenuti filosofici. E qui entra in scena – nel vero senso della parola – il teatro in quanto forma e non più soltanto come contenuto tematizzato nel linguaggio filosofico (come avveniva nella prima parte). La seconda e terza parte del libro sono assimilabili sotto questo secondo fronte, perché entrambe di stampo esemplificativo: nella seconda, sono presenti due *reading* da teatro, uno che rielabora

³ Cfr. *ivi*, p. 190.

⁴ Tale trasposizione è qualcosa di diverso dal riadattamento – pensiamo ad esempio all'adattamento teatrale o cinematografico di un romanzo. Questi tipi di traduzione conservano una qualche comunanza strutturale di fondo, ossia la matrice narrativa (cfr. *ibid.*).

⁵ Rosalba Quindici ha realizzato, a partire dal 2013, una serie di melologhi su temi filosofici – su libretto di Rosario Diana – in collaborazione con l'Istituto per la storia del pensiero filosofico e scientifico moderno (Consiglio nazionale delle ricerche) e altri importanti enti artistico-culturali. Nel processo di composizione musicale attuato *ad hoc* per i testi di Diana, la musica non è mai qualcosa che possa essere derubricato a elemento di secondo piano rispetto alla parola, ma diviene «un vero e proprio personaggio» che interagisce con la parola attraverso un suo linguaggio specifico (cfr. *ivi*, p. 125).

⁶ Il riferimento è al saggio *Conceit and Collapse of the I. Beckett and Geulincx* (*ivi*, pp. 21-38). In un modo inatteso, è Beckett stesso ad attingere a un filosofo come Geulincx (1624-1669) che sembra rappresentare ciò che c'è di più distante dal XX secolo, in cui Beckett risulta ben radicato. Questa inconsueta vicinanza viene indagata da Rosario Diana alla luce del tema comune del tracollo dell'Io: nel caso del filosofo fiammingo, tale tracollo si declina come dis-appartenenza dell'Io a se stesso, poiché interamente radicato in Dio; nel caso del drammaturgo irlandese, essendo assente ogni divinità, la disillusione di un Io agente si rivela invece «una sorta di saggia acquiescenza alla catastrofe dell'inattività», la quale si traduce spesso in una «degenerazione delle capacità motorie dei protagonisti» (*ivi*, pp. 33-34) – si pensi appunto a *Murphy* e alla sua sedia a dondolo, che lo mostra simbolicamente come un «antieroe dell'inattività» (*ivi*, p. 36).

⁷ Il saggio è intitolato *The Ontopoietic Eye. Beckett and Berkeley* (*ivi*, pp. 39-48). L'utilizzo beckettiano di un principio filosofico quale l'«*esse est percipi*» nella sceneggiatura di *Film* risulta una feconda esemplificazione delle contaminazioni tra filosofia e arti. Anche in questo caso è fondamentale il tema della dis-appartenenza dell'Io, un Io che in *Film* risulta «condannato a percepirsi e a essere percepito» (*ivi*, p. 48). Tale inaggrabilità dell'autopercezione è ciò che porta al massimo sviluppo lo strutturale conflitto dell'Io con se stesso, un Io costretto a soccombere al peso dell'esistenza (cfr. *ibid.*).



l'orazione *De mente heroica* di Giambattista Vico e uno che riformula il famoso *Encomio di Elena* gorgiano, che diventa una scrittura a due voci, in cui a rispondere al sofista è Elena stessa; la terza e ultima parte del volume, di matrice più musicale, contiene esempi di trasposizione del testo filosofico nella forma del melologo, di cui un entusiasmante esempio è *Autobiografia di un servo*, diramazione hegeliana tratta dai celebri passaggi di *Signoria e servitù* della *Fenomenologia dello spirito*.⁸

Si può forse prendere spunto proprio da queste famose pagine fenomenologiche per tentare di inquadrare il metodo di Rosario Diana, nonché l'ideale di *Bildung* sotteso al suo progetto. L'autore, con la sua operazione traspositiva, mette in atto una metodologia all'insegna di ciò che potremmo definire "un'artigianalità disciplinata del concetto". L'intento è quello di richiamare il concetto puro del testo filosofico, assicurato ostinatamente dalla solida argomentazione scritta, al lavoro infaticabile del *Formieren*, del darsi sempre e di nuovo una forma, anche a costo di dismettere quella concettuale. Tuttavia, a differenza della *Fenomenologia*, in questo caso non è più il servo che deve lavorare incessantemente per potersi formare (*Bilden*), ma è il concetto stesso che, irrigidito nel proprio essere solo pensiero astratto, deve abbandonarsi a una forma inedita, che gli permetta di ricordarsi dell'artigianalità da cui proviene. Questa messa in forma (*Formieren*) del concetto dà vita a un prodotto che non sembra poter rimanere più nella propria purezza concettuale, ma che è oramai contaminato con l'arte – si tratta insomma di un prodotto performativo, ossia dell'esecuzione di una drammaturgia tanto musicale quanto verbale.⁹ Per quanto risulti hegelianamente problematica questa diade contenuto-forma, questioni hegeliane a parte, bisognerà capire come mai proprio la scena è scelta come *terminus ad quem* di questa migrazione di concetti. Perché il palcoscenico come ulteriore mezzo espressivo per la filosofia?

La scena è un amplificatore di significati e simboli, risponde Diana. E un'immagine potente a tal proposito è a mio parere quella della maschera. Nei teatri dell'antichità, tra le diverse funzioni che si ipotizza potesse avere la maschera, vi era anche quella di strumento amplificatore della voce: la voce di un solo attore era in rapporto a 15 mila spettatori. In questo modo l'attore si faceva personaggio (*prósopon*).¹⁰ Ecco che, a dispetto del rapporto privato e individuale (1 a 1) del testo scritto con il suo

⁸ Il testo scritto da Rosario Diana dialoga con la musica per pianoforte preparato composta da Rosalba Quindici.

⁹ Nei passaggi della *Fenomenologia dello spirito* (G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 3, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1970; a cura di G. Garelli, *La fenomenologia dello spirito*, Einaudi, Torino, 2008) dedicati a *Signoria e servitù*, se la componente dell'angoscia (*Angst*) che ha provato il servo nel mettere a repentaglio la vita è ciò che lo ha reso servo e che continua a riconfermarlo nel ruolo servile, «il fare che dà-forma (*das formierende Tun*)» (*ivi*, p. 154; tr. it. cit., p. 135) è l'elemento in cui si attua il passaggio dal senso estraneo al senso proprio, e dunque in cui si ha propriamente formazione (cfr. «*sie [die Arbeit] bildet*», *ivi*, pp. 153; tr. it. cit. p. 135), perché il lavoro di trasformazione dell'oggetto è ciò in cui la coscienza riconosce come propria essenza non più il soddisfacimento dei desideri del signore, ma piuttosto la propria negatività come elemento del permanere. Mi pare interessante l'elemento dell'"artigianalità disciplinata", perché nell'operazione della «trasposizione interformale» sembra essere in gioco la materialità di un concetto che lavora con la propria forma (nel senso del *Formieren*), per potersi dare a una nuova forma e che in questa negatività di sé riconosce il proprio formarsi (nel senso della *Bildung*). Se però nella *Fenomenologia* il lavoro materiale del servo è proprio il fattore che permetterà al servo di divenire stoico e dunque di potersi affidare unicamente alla purezza astratta del concetto, qui invece è proprio il concetto che, abbandonando la sua purezza astratta, deve divenire artigiano di se stesso, in quanto richiamato a una *Bildung* che non sia solo concettuale, ma che sia radicata piuttosto in un «fare che dà-forma» (*ivi*, p. 154; tr. it. cit. p. 135), vale a dire in questo caso: il fare artistico.

¹⁰ Cfr. S. Mazzoni, *Maschera: storie di un oggetto teatrale*, in M.G. Profeti (a cura di), *La maschera e l'altro*, Alinea Editrice, Firenze, 2005 (pp. 59-73). Svariate sono le ragioni ipotizzate per l'uso della maschera nei teatri antichi, tra cui ad esempio la facilitazione del riconoscimento dei personaggi, vista l'ampia distanza tra attori e pubblico, e l'interpretazione di più parti assunte da uno stesso attore, in virtù della regola fissa dei tre attori. Inoltre, l'immobilizzazione della mimica facciale implicava un potenziamento dei gesti corporei che arrivavano chiaramente molto più lontano della sola espressività del volto. Tuttavia, «fu la voce, chiara potente duttile, il fattore decisivo della *téchné hypokritikè*» (*ivi*, p. 72).



lettore, la scena si offre alla filosofia come precisa cassa di risonanza, come maschera appunto, come occasione per riscoprire la propria dimensione pubblico-politica e per ricordarsi della propria non-purezza: contaminandosi con un linguaggio estraneo, come quello della scena, il concetto filosofico scopre una corporeità a cui non può sottrarsi se vuole mantenere il proprio ruolo sociale e non arroccarsi in libri che assumono la consistenza di macigni. Dunque: come approdo la scena artistica e come metodo un'artigianalità del concetto.

Un'"artigianalità disciplinata", come dicevo, che – analogamente al servo fenomenologico – ha bisogno di un duro sforzo autoriale e traduttivo:¹¹ il *lógos* che avanza nel suo mediarsi con se stesso si fa materiale di lavoro per la scena teatrale, concedendosi all'immediatezza dell'accadimento. Tale rimodulazione artigianale di linguaggi si configura come lineare, perché non si possono conoscere i frutti precisi di questa disseminazione (proprio come suggerisce la metafora della semina utilizzata dall'autore).¹²

Alla luce di tutto ciò, si può intuire a quale tipo di *Bildung* Rosario Diana voglia richiamare il pubblico. In gioco sembra esserci una *Bildung* della dis-appartenenza (anziché dell'Io) del concetto. Se le cose stanno così, è proprio come esemplificazione di un concetto disappartenente a se stesso e ai propri confini che si può forse intendere il mantenimento del doppio fronte, a cui si accennava sopra, che rimane sempre presente nelle opere di Diana: un concetto che deve enunciarsi in quanto concetto (saggi di matrice più propriamente teorico-filosofica) e un concetto che, proprio dopo aver demarcato i propri contorni formali (che abbiamo visto essere tuttavia tematicamente contaminati in partenza), deve sconfinare, dandosi all'arte, e ricordarsi di essere per una comunità (fronte artistico-esemplificativo).

Dunque, quello che si auspica è un lasciare gli ormeggi da parte di quel sapere filosofico troppo radicato nel testo scritto e un arrendersi alla temuta evanescenza dell'evento artistico. Afferma a tal proposito l'autore:

Un copione o una partitura... sono cose che hanno in sé l'evento, e vi tendono come alla loro naturale realizzazione... Una commedia o una sinfonia (ri)vivono nell'effimero, nei molteplici eventi che ce le riconsegnano; esse non semplicemente "accadono", esse "sono"... nell'accadere. Al contrario, un pensiero filosofico vive solitamente in un libro e solitamente rivive... nelle interpretazioni che se ne sono date e se ne daranno, le quali – a loro volta – trovano la loro naturale collocazione in altri libri. Diversamente da un testo teatrale o una partitura musicale, i libri di filosofia, pur avendo bisogno di lettori per guadagnare un senso, non hanno in sé un evento né vi tendono. Sono cose che preferiscono emulare la solidità di un macigno, senza nulla concedere alla (temuta?) evanescenza dell'evento. E tuttavia, proprio facendosi (forzatamente) evento, idee e concetti filosofici possono rivivere una sera e ogni sera per una comunità più ampia e aperta.¹³

Per quanto, presa di per sé, questa distinzione possa apparire definitoria e polarizzante, suggerendo quasi un'identificazione dell'arte con l'effimero e del pensiero filosofico con il libro di filosofia,¹⁴ tuttavia – se ne cogliamo l'aspetto lecitamente provocatorio – possiamo comprendere una tale

¹¹ Come il servo si mette alla scuola del signore, il quale – dando ordini – lo costringe all'obbedienza e alla disciplina dei propri desideri nel lavoro delle cose-oggetto, altrettanto il concetto filosofico si mette alla scuola dell'arte che lo aiuta a disciplinare la propria astrattezza e a renderla qualcosa di immediato.

¹² Cfr. R. Diana, *Migrations of Concepts. From Philosophical Text to Scene*, cit., p. 189.

¹³ *Ivi*, pp. 83-84.

¹⁴ È chiaro che in tal caso l'intento di Diana non è certamente quello di affermare che la verità dell'opera d'arte sta solo nel carattere di evanescenza né viceversa che il sapere filosofico può essere ri(con)dotto solo al libro di filosofia; piuttosto questa netta divisione sembra funzionale a un certo tipo di discorso che ora andremo ad affrontare nel testo.



polarizzazione del sapere filosofico e del linguaggio artistico proprio nell'ottica della *Bildung* di un concetto che, qualora si irrigidisca nelle frontiere del proprio discorso, si scopre invece bisognoso di forme di oggettivazione che non siano riconducibili all'autotrasparenza di un sapere astratto. Il libro-cosa necessita di essere riportato a un presente, di sgretolare la propria granitica solidità, di rendersi «vibrazione di una *gola di carne*», come suggerisce Diana con le parole di Italo Calvino.¹⁵ È proprio la specifica caratteristica della voce dell'interprete, la sua irripetibilità, e tutto quello che implica il paraverbale, che permette di ricollocare il testo in un "qui e ora", che ci "costringe" a un ascolto che non sia soltanto il nostro, ma quello *di e per* una comunità.

L'autore giustifica la scelta della lettura ad alta voce appellandosi ad un passo di *Verità e metodo* dove Hans-Georg Gadamer afferma: «la lettura ad alta voce di un testo è... la riattualizzazione e la collocazione del testo in una nuova immediatezza».¹⁶ È proprio la dimensione dell'oralità, quindi, che permette questa riattualizzazione del testo scritto e una sua fruizione in una nuova immediatezza, consentendo al testo filosofico di inserirsi in un orizzonte ermeneutico che sposti il testo dalla sua monumentalità reificante e che gli restituisca vivezza attraverso la voce al leggio.

Tuttavia – aspetto a mio parere non secondario –, tale immediatezza è una «riattualizzazione» del testo scritto, è appunto «una *nuova* immediatezza»,¹⁷ come scrive Gadamer. Essa è proprio ciò che si guadagna come risultato: una seconda, una rinnovata immediatezza. Sotto il segno di questa migrazione, l'evento performativo si rivela l'esito di un processo di mediazione tra linguaggi, di una «trasposizione interformale»: il carattere effimero dell'esperienza estetica e in questo caso dell'oralità non è perciò qualcosa di fine a stesso né tantomeno qualcosa di avulso da una storia,¹⁸ ma piuttosto è rapporto del presente con se stesso attraverso il passato, è automediazione ermeneutica, come Gadamer, ma ancor prima Hegel, ci ricordano.¹⁹ Quindi, oltre che seme, l'evento e la sua immediatezza sono frutto di un'epoca, di un pensiero che è storia.²⁰ Così, l'orizzonte culturale di questa trasposizione diviene qualcosa di complesso e stratificato se pensiamo che essa coinvolge non solo un sapere interno alla filosofia, ma anche un sapere delle arti. Ecco che il processo disseminativo messo in atto da Diana sembra coinvolgere plurimi livelli e ambiti, proprio in virtù di un'eteronomia dei saperi. Può essere allora utile inquadrare la nozione di "disseminazione" oltre che sotto un aspetto sincronico, di comunione tra i saperi umanistici e le arti, anche in un senso diacronico, come rapporto tra le diverse tradizioni dei linguaggi

¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 82.

¹⁶ H.-G. Gadamer, *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano, 2000, p. 815.

¹⁷ Corsivi miei.

¹⁸ Il carattere storico della coscienza estetica viene tematizzato criticamente da Gadamer in connessione con la problematica esclusione dell'esperienza artistica da ogni possibile forma di partecipazione alla verità: l'arte è così condannata a rivestire il ruolo di mondo apparente che procede parallelamente al mondo reale. «L'arte – domanda Gadamer – non ha davvero nulla che fare con la conoscenza? Non c'è nell'esperienza dell'arte una rivendicazione di verità, diversa certo da quella della scienza, ma altrettanto certamente non subordinabile ad essa?» (*ivi*, p. 219).

¹⁹ Cfr. *ivi*, p. 361: «Hegel enuncia qui una verità decisiva, in quanto l'essenza dello spirito storico non consiste nella restituzione del passato, ma nella *mediazione, operata dal pensiero, con la vita presente*. Hegel ha ragione a non vedere tale mediazione pensante come un fatto esteriore e accidentale, ma a porla invece allo stesso livello della verità dell'arte stessa. In ciò, egli ha radicalmente superato l'idea schleiermacheriana di ermeneutica. Anche noi, attraverso il problema della verità dell'arte, siamo stati condotti a una critica della coscienza estetica come di quella storica, giacché il problema che abbiamo posto riguarda la *verità* che si manifesta nell'arte e nella storia».

²⁰ Cfr. *ivi*, p. 625: «*Essere storico significa non poter mai risolversi totalmente in autotrasparenza*. Ogni sapere di sé sorge in una datità storica, che possiamo chiamare, con Hegel, "sostanza", in quanto costituisce la base di ogni riflessione e comportamento del soggetto, e quindi definisce e circoscrive anche ogni possibilità, da parte del soggetto, di capire un dato storico trasmesso nella sua alterità».



che sono in gioco. La comunità – non più intimorita dalla *cosa* che è il testo filosofico – giunge a partecipare a una memoria che è storia, e di cui comincia realmente a sentirsi parte attraverso il grimaldello dell'immediatezza dell'evento. D'altronde è Gadamer stesso a dire che «il portatore della tradizione non è ovviamente il manoscritto, che come tale è anch'esso un resto del passato, ma la continuità della memoria».²¹ È infatti per partecipare a una qualche «continuità della memoria» che il pubblico va a teatro.

Ecco perché la scena si propone come strumento privilegiato per la migrazione dei concetti nelle arti: essa comporta tanto una solida tradizione risalente ai teatri dell'antichità quanto la componente di effimero che permette di far risuonare nel pubblico qualcosa a cui altrimenti non si potrebbe prendere parte in veste di comunità. Nuovamente è l'immagine della maschera a venirci incontro, dal momento che essa è caratterizzata da questo doppio aspetto di solidità fisica e di componente effimera: nella ricerca di Diana si scorge l'intento di far *ri-suonare* la filosofia, nel senso etimologico del “darle nuovamente un suono”, tanto attraverso la voce dell'interprete quanto attraverso la sonorità della musica, che – a loro volta in dialogo – risuonano l'una con l'altra. Un risuonare alla seconda potenza, dunque.

Proprio perché non è scindibile dal radicamento in una storia che è tradizione, la migrazione dei concetti alla scena non sembra essere qualcosa di definitivo, che si può compiere una volta per tutte. Piuttosto, è in atto la continua poiesi di questa migrazione: forse non è un caso che nel titolo si parli di “migrazioni” al plurale e forse è per questo che – come accennavo in apertura – non viene specificato alcun verbo né di conseguenza alcun grado di compiutezza temporale di questo movimento migratorio; insomma, siamo in presenza di costanti migrazioni dei saperi filosofici verso le arti.²²

Sotto questo riguardo, l'aspetto maggiormente problematico è l'unidirezionalità lineare di tale movimento migratorio, unidirezionalità che sembra suggerita dalla stessa metafora della semina: si sa cosa si semina, ma ciò che si andrà a raccogliere è qualcosa di imprevedibile. Sembra trattarsi di una dialettica senza movimento di ritorno. L'assenza di *feedback* nel progetto di migrazione dei concetti alla scena investe tanto la filosofia quanto il pubblico. Per quel che riguarda la filosofia, la domanda che sorge è se essa, dopo essersi contaminata con le arti nella *polis*, torni a essere parlata da specialisti per specialisti nella forma dell'autotrasparenza del concetto. Per quanto concerne il pubblico invece, l'intento è quello di generare curiosità, smottare preconetti, ridestando insomma un'inquietudine tipicamente filosofica. Se si pensa, tuttavia, a un pubblico non propriamente formato agli studi filosofici, vien da chiedersi a che cosa si va incontro una volta generati nella *polis* desiderio di conoscenza e curiosità verso la filosofia. Interessi e curiosità «saranno soddisfatti successivamente e in autonomia (*later and independently*)», risponde Diana.²³ Da un certo punto di vista è importante ribadire questo aspetto di

²¹ *Ivi*, p. 797.

²² Questa costante e unitaria poiesi che si rigenera nel suo procedere, e che è dunque al contempo differenziata al proprio interno, è d'altronde il senso stesso del processo ermeneutico che si sviluppa intorno a un testo: l'evento ermeneutico è un accadere, poiché ri-colloca il testo in una storia che non è circoscrivibile solo al testo in quanto oggetto del passato. Gadamer a tal proposito sottolinea come «attraverso la riattualizzazione subita nell'atto dell'interpretazione, i testi vengono inseriti in un autentico accadere allo stesso titolo per cui gli eventi storici permangono vivi nei loro effetti e sviluppi. È questo ciò che abbiamo voluto indicare con la messa in evidenza del riferimento alla storia degli effetti implicito nell'esperienza ermeneutica. Ogni attualizzazione operata nell'interpretazione ha la capacità di riconoscersi come una possibilità storica del suo oggetto. È costitutivo della finitezza storica della nostra esistenza l'esser consapevoli che, dopo di noi, altri interpreteranno in modo sempre diverso. Ma altrettanto indubitabile, per la nostra esperienza ermeneutica, è il fatto che sempre una e identica è l'opera la cui ricchezza di significati si dispiega nelle vicende mutevoli delle interpretazioni, come sempre una e identica è la storia che, attraverso i suoi sviluppi, si viene di continuo ulteriormente determinando e definendo» (*ivi*, p. 769).

²³ R. Diana, *Migrations of Concepts. From Philosophical Text to Scene*, cit., p. 78.



autonomia, proprio perché ricorda allo spettatore la sua natura attiva, come insegna Rancière;²⁴ d'altra parte, la questione che rimane aperta è se l'unico intento del progetto sia lo smottamento di preconcetti verso la filosofia – in modo che essa cominci ad apparire avvicicabile nell'immaginario di coloro che non ne sono propriamente studiosi – o se vi sia invece l'intenzione di suscitare un desiderio più strutturato di conoscenza dei testi filosofici. Dopo l'evento, la comunità teatrale si sfalda e ritorna a ciascuno la responsabilità di conoscere o meno. Sicuramente, si stimolano «nei singoli soggetti riflessioni personali» e si promuove «qualche incremento di consapevolezza intellettuale ed emotiva», precisa l'autore.²⁵ Unico *caveat* da non sottovalutare: la possibilità di un ritorno al “libro-cosa”, a quella lettura silenziosa e solitaria da cui si è preso le mosse e che si voleva infrangere. Ma – se così fosse, perché il processo dialettico della comprensione non è qualcosa a cui si può porre fine – con quali strumenti il pubblico può farsi «avvocato della... pretesa di verità» del testo filosofico?²⁶ Come la cittadinanza può attuare il compito ermeneutico verso il sapere umanistico? Per un'azione politica tanto radicale, basta la scena?

²⁴ Per quanto riguarda la natura attiva dello spettatore, Diana riprende il filosofo Jacques Rancière, in particolare la sua opera *Le spectateur émancipé* (J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris, 2008; a cura di D. Mansella, Derive e Approdi, Roma, 2018) dove, nell'omonimo primo capitolo, si tematizza il paradosso dello spettatore, secondo Rancière ancora più importante di quello dell'attore: non si può infatti fare teatro senza pubblico, ma al contempo essere spettatori è solitamente sinonimo di ignoranza e passività. Questo paradosso offre l'occasione a Rancière per spostare lo spettatore dallo stato di passività classicamente attribuitogli a una dimensione di autorialità e di attorialità, vista la storia che egli inevitabilmente costruisce. In ciò ha un ruolo politico emancipatore proprio la nozione di comunità, perché revoca il punto di vista privilegiato dalla scena teatrale e lo rimette nelle mani di una collettività radunatasi per raccontare una storia, che si tradurrà a sua volta in storie eterogenee e differenziate. Una tale posizione ci permette di spostarci dalla classica categoria concettuale di causa-effetto, proprio perché – se ciascun spettatore si rivela autonomo e attivo nel recepire la storia e soprattutto nel ritradurla in qualcosa di nuovo – i risultati del processo autoriale non possono che essere imponderabili.

²⁵ R. Diana, *Migrations of Concepts. From Philosophical Text to Scene*, cit., p. 190.

²⁶ H.-G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 805.