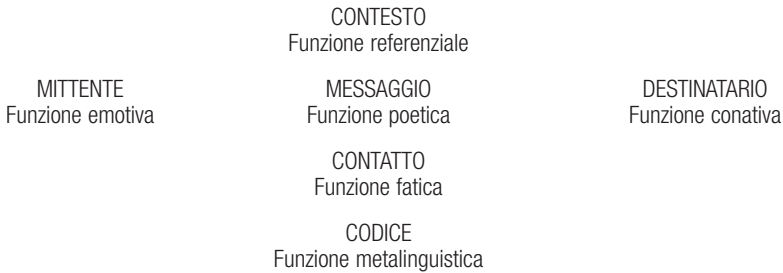


LA FILOSOFIA A TEATRO

Il rapporto tra filosofia e teatro rientra evidentemente nel tema più generale del rapporto tra letteratura e filosofia, su cui molto è stato scritto. Proprio il teatro sembra avere tuttavia con la filosofia, rispetto agli altri generi letterari, un rapporto privilegiato. Non è un caso, forse, che negli ultimi tempi la filosofia venga presentata sempre più frequentemente proprio nei teatri, nella forma dialogica della tavola rotonda oppure anche come vera e propria messa in scena di veri o inventati dialoghi filosofici: lo stesso pensiero, che è l'oggetto e lo strumento del filosofare, ha infatti nella sua qualità di "dialogo dell'anima con se stessa" (Platone) qualcosa di teatrale. Ciò spiega tra l'altro perché la forma del dialogo, a partire da Platone e poi attraverso tutta la storia della filosofia, abbia rappresentato una forma ricorrente e privilegiata della comunicazione filosofica.

Tra i molteplici e reciproci rapporti esistenti tra filosofia e teatro, la riflessione critica si è concentrata finora soprattutto o quasi esclusivamente sulla "filosofia della tragedia" o del "tragico", applicando all'intero genere e alla sua teoria l'approccio sviluppato in Germania a partire dall'Idealismo tedesco. Il tema di questo volume, che raccoglie gli atti del convegno "La filosofia a teatro", svoltosi a Milano dal 22 al 24 aprile 2009, vuole essere invece più ampio e indagare ad esempio non solo come la filosofia abbia influenzato singoli autori o persino interi generi o epoche teatrali, ma anche come il teatro stesso abbia esercitato talvolta un profondo influsso sulla filosofia. Rifacendosi al titolo del convegno, si può dire che la filosofia può assumere a teatro diversi ruoli: può prendere ad esempio la posizione dell'autore, ma anche salire sulla scena o scendere invece tra il pubblico. Fuor di metafora, è forse possibile cerca-

re di individuare e caratterizzare lo spettro di tutte le possibili modalità del rapporto tra teatro e filosofia applicando ad esse lo schema delle funzioni linguistiche elaborato da Roman Jakobson:



Da questo schema è possibile tralasciare la funzione fatica, che mira ad accertare il funzionamento del contatto o del canale di comunicazione, poiché non credo che a questo livello vi possa essere una relazione tra teatro e filosofia, come avviene invece per tutte le altre cinque funzioni. Cominciando dal MITTENTE, è invece abbastanza evidente che l'autore di un testo teatrale può essere un filosofo. Ma è facile capire come anche il DESTINATARIO possa essere un filosofo, quando egli diventa ad esempio interprete di un'opera o anche di un genere teatrale, attribuendo ad essi eventualmente una certa rilevanza nel proprio pensiero o sistema filosofico. La funzione referenziale, ovvero il CONTESTO, riguarda poi tutti gli innumerevoli contenuti filosofici che possono essere e sono stati oggetto di rappresentazione teatrale. Più difficile è forse dire che cosa possa corrispondere alla funzione poetica, che secondo lo schema di Jakobson indica un momento autoriflessivo del linguaggio, che non rimanda più a qualcosa fuori di sé, un contesto o un contenuto, bensì a se stesso, vale a dire al MESSAGGIO in quanto unità inscindibile di caratteristiche formali e di contenuto. In questa categoria possono esser fatte rientrare a mio avviso le riflessioni sul linguaggio che occupano un posto importante soprattutto nel teatro moderno. Queste riflessioni potrebbero bensì venir ascritte anche alla categoria delle tematiche teatrali (contesto), oppure a quella dell'estetica (codice), ma esse si trovano in realtà proprio nel mezzo tra queste due funzioni. A teatro non si riflette infatti sul linguaggio come su qualsiasi altro oggetto e nemmeno sul linguaggio quale elemento del teatro: il linguaggio viene piuttosto 'messo in scena' – diventando così anche linguaggio teatrale – con tutte le sue caratteristiche, aporie e contraddizioni. Nella

riflessione filosofica sul CODICE rientra invece chiaramente l'estetica teatrale, in quanto metariflessione filosofica sulle caratteristiche della rappresentazione teatrale.

Nelle riflessioni seguenti cercherò di organizzare dunque i diversi contributi secondo l'ordine qui sopra esposto, facendoli in tal modo dialogare tra loro e ottenendo per questa via anche una possibile riprova della validità euristica dello schema proposto. In alcuni casi proporrò anche alcuni esempi non trattati durante il convegno, che possono servire a supportare alcune modalità importanti del rapporto tra teatro e filosofia che nei vari interventi non hanno potuto essere sufficientemente approfondite.

MITTENTE

Il filosofo come autore

L'espressione stessa della "filosofia del tragico" sviluppata all'interno dell'Idealismo tedesco conferisce almeno implicitamente all'autore tragico il rango di filosofo. Ma sappiamo che i grandi autori tragici greci sono stati considerati realmente dei filosofi. Eschilo, in particolare, è stato definito "uno dei più grandi pensatori dell'Occidente", "uno di coloro che per primi filosofarono", portando alla luce "l'irrevocabilità della morte" e sostenendo la funzione salvifica dell'*episteme*, del riconoscimento dell'eternità del Tutto quale rimedio contro l'angoscia del divenire (Severino). Anche le tragedie di Sofocle, soprattutto *Edipo re*, *Edipo a Colono* o *Antigone*, sono state però ripetutamente interpretate alla stregua di opere filosofiche.

Com'è noto, si dice inoltre che lo stesso Platone sia stato autore di tragedie, ma poiché le bruciò dopo l'incontro con Socrate, bisogna aspettare fino all'opera di Lucio Anneo Seneca (4 a.C.-65 d.C.) per avere un filosofo e un autore drammatico nella stessa persona. L'aspetto forse più interessante di questa coincidenza personale consiste tuttavia proprio nella distanza tra l'opera del filosofo e quella del drammaturgo. Nel suo contributo *Seneca tragico vs. Seneca filosofo: nuovi approcci a una vecchia questione*, Chiara Torre ripercorre le diverse interpretazioni della differenza tra la produzione filosofica e quella teatrale di Seneca, tra l'ottimismo razionalista dello stoico e la concezione tragica della poesia, e del teatro in particolare, come espressione incontrollata dell'irrazionale. Mentre alcuni critici leggono nei drammi di Seneca il riconoscimento del superiore valore conoscitivo attribuito alle passioni rispetto alla conoscenza razionale, altri attribuiscono al teatro

senecano una funzione più direttamente didascalica di smascheramento dei *vitia*, arrivando a prospettare l'idea di una sorta di teatro brechtiano *ante litteram*, che mirerebbe alla formazione di uno spettatore critico. Prendendo spunto da entrambi gli approcci, Chiara Torre cerca piuttosto di rinvenire gli influssi della lezione aristotelica su Seneca, mettendo in parallelo gli spettatori teatrali con i frequentatori delle scuole dei filosofi e concludendo che anche la rappresentazione teatrale doveva differenziarsi secondo Seneca in funzione dei piaceri e delle conoscenze veicolati, gerarchicamente ordinati in base al livello del pubblico.

Una corrispondenza o comunque un parallelismo stretto tra la produzione teatrale e quella filosofica o meglio ancora tra le opere teatrali e l'evoluzione ideologica del loro autore si riscontra invece in Jean-Paul Sartre. Come mostra bene Paolo Bignamini nella prima parte del saggio *La tragedia della responsabilità: filosofia e teatro in Jean-Paul Sartre*, il teatro sartriano è un teatro dell'attualità concepito nel confronto con la contemporaneità, cosicché i personaggi delle sue opere sono specchi dell'autore e quest'ultimo un doppio dei suoi personaggi, che fanno spesso ciò che egli avrebbe voluto fare. Non è un caso, dunque, se nell'ultimo dramma di Sartre, *Le troiane*, non accade nulla, poiché questo congedo dal teatro dell'atto corrisponde con il congedo di Sartre dal teatro e con la sua adesione alla militanza. Mauro Carbone approfondisce e mette in discussione quindi due punti fondamentali del pensiero sartriano che sono centrali anche nella sua produzione teatrale e che andrebbero rivalutati, vale a dire la sua considerazione della libertà umana come una sorta di peccato originale e la sua concezione del ruolo dell'intellettuale quale prodotto e testimone di società lacerate.

DESTINATARIO

Il filosofo come interprete o 'interpretante'

I filosofi sono stati spesso anche grandi e profondi interpreti di opere teatrali e queste sono assurde talora a vere e proprie chiavi di volta del loro pensiero. In altre occasioni, invece, il teatro di un'intera epoca ha svolto la funzione di momento ispiratore o di catalizzatore di una serie di concezioni filosofiche che si sono poi ulteriormente sviluppate anche in maniera autonoma. Poiché tra i contributi di questo volume non figura alcun esempio di simili interpretazioni, descriverò dapprima io tre casi

che mi sembrano per molti versi significativi. In un secondo momento prenderò tuttavia in considerazione tre interventi tenuti durante il convegno, in cui non è propriamente il filosofo a fungere da interprete, bensì la sua opera, che viene utilizzata come 'interpretante', vale a dire come strumento euristico o chiave interpretativa di un'opera teatrale.

Il primo esempio di un filosofo interprete riguarda l'interpretazione data da Hegel nella *Fenomenologia dello spirito* dell'*Antigone* di Sofocle. L'importanza di questa interpretazione non deriva né dalla profondità della stessa, né dal fatto che essa costituisca una sorta di capostipite di molte altre interpretazioni della stessa tragedia da parte di altri filosofi – Kierkegaard, Heidegger, Bultmann, Ricoeur, Derrida – che più o meno esplicitamente si sono confrontati con Hegel. L'aspetto più interessante consiste invece a mio avviso nel fatto che l'interpretazione hegeliana non è né estetica – come quella presente invece nelle *Lezioni di estetica*, dove la definizione della tragedia sofoclea quale “una delle opere d'arte più eccelse e per ogni riguardo più perfette di tutti i tempi” si riferisce alla coerenza e necessità dei conflitti e delle opposizioni in essa rappresentati –, né serve semplicemente a esemplificare un'idea filosofica precedentemente illustrata, vale a dire un momento del cammino dello spirito verso la conoscenza assoluta. Leggendo il quarto capitolo della *Fenomenologia dello spirito*, che tratta appunto dello “spirito” e in particolare del “mondo etico”, si ha piuttosto l'impressione che tutta la complessa argomentazione hegeliana segua fin da principio e passo passo i conflitti presenti nell'*Antigone*, citata solo una volta e quasi di sfuggita, la quale fungerebbe in tal modo da modello o da schema generativo del pensiero. Tutte le definizioni e le opposizioni introdotte da Hegel in questo capitolo sono infatti funzionali all'interpretazione dell'*Antigone*: ciò vale ad esempio per la distinzione principale, quella tra una “legge divina” – inconsapevole, naturale, interiore e inespressa, che riguarda la famiglia e i legami di sangue e fa riferimento all'Ade, di cui è portatrice la donna (Antigone) – opposta a una “legge umana” – nota ed esposta alla luce del sole, che regola lo Stato e il bene pubblico e di cui è portatore l'uomo (Creonte). Ma anche i ragionamenti sul significato della sepoltura o sull'eccezionalità del rapporto tra fratello e sorella sono rinvii più che evidenti alla tragedia sofoclea. Il rapporto tra le due leggi, quella umana e quella divina, è molto stretto, poiché esse si condizionano e si sostengono a vicenda, ma l'armonia può durare solo finché la necessità dell'azione etica (la volontà di Antigone di seppellire il fratello) non dà luogo alla colpa, mettendo in conflitto queste due istanze che,

assolutizzando la loro posizione, non riconoscono la validità della posizione dell'altro e conducono così al declino di entrambe.

Naturalmente si potrebbero e si dovrebbero considerare anche le altre interpretazioni date da Hegel a ulteriori tragedie greche, ad esempio al finale delle *Eumenidi*, oppure le interpretazioni dell'*Antigone* o ancora quelle di altre opere o figure teatrali ad opera di altri filosofi, come ad esempio la decisiva interpretazione della figura di Don Giovanni in *Aut aut* di Kierkegaard. Mi limiterò tuttavia a indicare solo altre due possibilità, in cui il filosofo non interpreta un'opera, bensì un intero genere teatrale, appropriandosene in un certo senso e sviluppando a partire da questa interpretazione categorie centrali del suo pensiero.

Penso in prima istanza, naturalmente, a *La nascita della tragedia* (1872) di Friedrich Nietzsche. Il filosofo tedesco non nasconde affatto, e anzi dice sempre più chiaramente quanto più si avvicina alla fine della sua opera, che la sua interpretazione della nascita della tragedia attica si sviluppa a partire dalla critica della civiltà moderna e della sua "cultura alessandrina", con la sua fede nel potere incontrastato della scienza e della logica e con la sua "cultura dell'opera". Questa critica deve servire d'altra parte secondo lui a favorire una rinascita dell'epoca tragica, che lo spirito tedesco e in particolare la filosofia di Schopenhauer e la musica di Wagner sembravano già preannunciare. Nonostante il "tentativo di un'autocritica" formulato dallo stesso Nietzsche sedici anni più tardi, è possibile affermare che in quest'opera giovanile si possono ritrovare le fondamenta dello sviluppo successivo della sua filosofia. L'autocritica si limita infatti a prendere le distanze da Schopenhauer e dalle speranze riposte in Wagner, criticando soprattutto lo stile arrogante ed esaltato dello scritto giovanile con la sua "metafisica da artisti". Nietzsche vi rivendica invece – così come farà qualche anno più tardi anche nelle pagine relative a *La Nascita della tragedia* nell'*Ecce homo* (1888) – la scoperta del pessimismo proprio dell'arte e della cultura greche, la sua problematizzazione della scienza, ma ancora di più la sua scoperta del "dionisiaco", che secondo lui conteneva in sé già la futura relativizzazione di ogni morale e almeno *ex negativo* anche la critica al cristianesimo quale negazione della vita. Non è un caso che egli concluda questa "auto-critica" con una citazione dallo *Zarathustra* quale espressione dell'accettazione gioiosa di tutti gli aspetti della vita e della rinuncia a ogni consolazione metafisica. Nel principio del "dionisiaco", inteso appunto come accettazione incondizionata del divenire eracliteo, con tutta la distruzione, la lotta e il dolore che esso comporta, trova le sue radici infatti l'in-

tera filosofia della vita di Nietzsche, il suo rifiuto di ogni idealismo e di ogni trascendentalismo quali forme di nichilismo, il suo smascheramento di ogni morale, la sua riconduzione della storia, della scienza e anche della filosofia alla loro “utilità per la vita”, la sua concezione dell’essere quale infinità di interpretazioni, la sua idea dell’“eterno ritorno” e finanche la sua concezione della “volontà di potenza”.

Se l’interpretazione di un’opera teatrale aveva condizionato e indirizzato in Hegel la sua rappresentazione di uno stadio dell’evoluzione dello spirito, in Nietzsche l’interpretazione del teatro di un’epoca funge addirittura da fondamento della sua filosofia e della sua concezione della vita. Qualcosa di simile, anche se non con la stessa assolutezza, si può forse affermare dell’interpretazione fornita da Walter Benjamin del teatro barocco tedesco. È una caratteristica non solo dell’*Origine del dramma barocco tedesco* (1928), ma di gran parte della riflessione filosofica di Benjamin, quella di prendere le mosse dalla critica di testi letterari, formulando le sue tesi filosofiche sulla scorta di un’attività ermeneutica. Riprendendo nella sua analisi del fenomeno storico del dramma barocco tedesco tanto le sue riflessioni giovanili sulla “magia della lingua” quanto anche quelle sviluppate nel *Concetto di critica d’arte nel romanticismo tedesco* (1920), egli ha elaborato soprattutto una teoria dell’arte moderna: come la critica ha più volte sottolineato ed egli stesso ha esplicitamente riconosciuto, la sua analisi del dramma barocco era infatti in strettissimo rapporto con i problemi dell’avanguardia e dell’Espressionismo in particolare. Non a caso, le principali idee, strettamente correlate tra loro, che egli sviluppa nell’*Origine del dramma barocco tedesco*, vale a dire la riabilitazione dell’allegoria in opposizione al simbolo, lo sguardo del malinconico, la teoria del frammento, della rovina e della citazione, sono tutte espressioni di discontinuità – di discontinuità tra significato e significante così come di discontinuità tra momenti storici o tra oggetto e contesto – che verranno approfondite da Benjamin in quasi tutti i suoi scritti successivi, fino alle postume *Tesi di filosofia della storia* (1950) e all’opera incompiuta sui “*passages*” parigini. Ancora una volta l’interpretazione di un’epoca teatrale funge così da catalizzatore per l’elaborazione di una serie di idee e forse anche di un’intera concezione filosofica.

Venendo ora ai casi in cui l’opera filosofica serve da ‘interpretante’ dell’opera teatrale, si può partire dal contributo di Andrea Meregalli, *Donna Inger eroina del tragico moderno. Una lettura di Ibsen attraverso Kierkegaard*, in cui una delle opere giovanili di Ibsen viene interpretata a partire dalla distinzione tra il tragico antico e il tragico moderno operata dal filosofo

danese Søren Kierkegaard nella prima parte di *Aut-Aut*. Benché anche nel dramma ibseniano giochino un ruolo importante lo Stato e la famiglia, che sono secondo Kierkegaard le “determinazioni sostanziali” tipiche della tragedia antica, essi non vi svolgono in realtà un ruolo essenziale e alla colpa oggettiva della stirpe si sostituisce chiaramente quella soggettiva dell’individuo, con la sua specifica responsabilità nei confronti delle proprie azioni. Vi sono all’interno del dramma bensì molti riferimenti al fato, l’altra grande forza determinante della tragedia antica, ma questi riferimenti vengono significativamente smascherati quali illusioni fallaci. Merregalli riconduce alle determinazioni kierkegaardiane della tragedia moderna infine l’approfondimento psicologico dei personaggi del dramma ma anche la scelta di un’eroina femminile, con la sua riflessione sulla propria pena condotta in segreto e in solitudine e culminante nell’angoscia (Angst).

Giancarlo Lacchin illustra a sua volta molto bene in *Teatro, storia e filosofia delle immagini. Wedekind, Klages e “il gran teatro del mondo”* come un’opera teatrale possa venir letta produttivamente sulla base di categorie filosofiche. Friedrich Gundolf interpreta infatti il dramma di Wedekind *Frühlingserwachen* (Risveglio di primavera) da un punto di vista prettamente filosofico, prendendo a prestito il teatro e il suo mondo simbolico per raffigurare la sua nuova filosofia della storia che è poi una “filosofia delle immagini”. Lacchin mostra però in maniera convincente come questa lettura di Gundolf del dramma wedekindiano si basi sulla metafisica di Ludwig Klages e in particolare sulla sua concezione dell’“eros cosmogonico” e sulla sua “metafisica delle immagini”. La struttura stessa dell’opera, la presenza del mimo quale forma primitiva e originaria di teatro, l’autonomia di ogni singola scena e il ritmo del linguaggio vengono interpretati in questa prospettiva come un rinnovamento della forma culturale del teatro.

Nemmeno il saggio di Andrea Capra, *Teatro e libertà. Mimesi, stupore e straniamento fra Brecht e Platone* tratta di un’interpretazione filosofica del teatro, ma utilizza piuttosto la filosofia di Platone per interpretare il teatro di Brecht e la concezione teatrale di Brecht per interpretare la filosofia di Platone. Partendo dalla premessa che non risulta un’influenza diretta di Platone su Brecht, Capra mette comunque in evidenza le molte e profonde analogie esistenti tra la critica platonica del teatro e la critica mossa da Brecht al teatro ‘aristotelico’, sottolineando anche la similitudine delle ambiguità che caratterizzano simili critiche. Tanto Platone che Brecht rifiutano infatti il tipo di asservimento e di prigionia indotto dall’immedesimazione teatrale, sostenendo invece il potere liberatorio dello stupore

e dello straniamento, ma finiscono poi per asservire il teatro allo Stato, sia esso quello dei filosofi o quello che sortirà dalla rivoluzione. Capra si serve infine delle analogie messe in evidenza tra Brecht e Platone come di uno strumento euristico per cercare di rispondere a tre questioni a lungo dibattute dalla filologia platonica, vale a dire quella sulla differenza tra “dialoghi drammatici” e “dialoghi diegetici”, quella sul carattere dei dialoghi platonici quali abbozzi o letteratura compiuta e infine quella sul significato e la funzione dei dialoghi platonici “aporetici”.

CONTESTO

Questa sezione, naturalmente più ricca di varianti rispetto alle due precedenti, considerato che sono molte le tematiche filosofiche fatte oggetto in modi diversi di rappresentazione teatrale, si suddivide in tre parti. Un primo contenuto di rappresentazione teatrale, anche se non necessariamente filosofico in senso stretto, è costituito dalla figura del filosofo stesso, che compare soprattutto – ma non solo – nella commedia. Seguiranno una serie di tematiche che forse non a caso è stato possibile riunire sotto l’idea unificante di “ordine e realtà del mondo”. Concluderanno questa sezione, infine, alcuni esempi di influssi che l’opera di un filosofo ovvero le idee filosofiche di interi periodi storici o movimenti di pensiero hanno esercitato su una determinata opera oppure sulla produzione letteraria e teatrale di un’epoca.

Il filosofo come personaggio

Tra le numerose tematiche filosofiche che sono state fatte oggetto di rappresentazione teatrale può essere annoverata anche la rappresentazione del “filosofo come personaggio”, benché tale rappresentazione non implichi sempre necessariamente un reale approfondimento delle tematiche filosofiche proprie della figura messa in scena. I contributi raccolti in questo volume mostrano anzi come si possa individuare una tradizione che, partendo dalle *Nuvole* di Aristofane, mette in ridicolo e prende in giro il filosofo. Alla “filosofia della tragedia” di ascendenza idealistica si potrebbe allora forse affiancare una “commedia del filosofo”.

Nel contributo *I filosofi a teatro? Fanno ridere. “Le Nuvole” di Aristofane*, Giuseppe Zanetto mostra dapprima la provenienza dell’irrisione dell’intellettuale e del filosofo quale ciarlatano distratto e morto di fame, che viene

poi a cristallizzarsi nella figura di Socrate nella commedia *Le Nuvole* di Aristofane, la quale fungerà poi a sua volta da prototipo per la codificazione della maschera del filosofo e del sapiente che attraverserà la storia del genere comico occidentale. Le caratteristiche proprie del Socrate aristofaneo ritornano anche in altre opere dello stesso autore, così come in commedie di autori diversi, finché nella commedia del IV e III secolo la macchietta del filosofo sobrio a parole ma sensibile ai piaceri della tavola e del sesso si diffonde progressivamente, andando però incontro a un processo di annacquamento e di banalizzazione.

Rientrano in un certo senso in questa tradizione anche la maggior parte delle commedie prese in considerazione da Mariangela Mazzocchi Doglio in *Il filosofo come personaggio teatrale nel Settecento francese. Riflessioni e conversazioni in scena*. Considerato il ruolo svolto dal teatro come luogo centrale di propaganda sia a favore che contro le idee dell'Illuminismo, non sorprende che siano più di 50 gli spettacoli teatrali effettivamente rappresentati che a partire circa dalla metà del secolo hanno per oggetto la figura del filosofo. A parte le commedie e i dialoghi in cui Diderot mette in scena se stesso, Mazzocchi Doglio prende in considerazione alcune rappresentazioni critiche della figura di Diderot, di Voltaire e di Rousseau, nelle quali vengono messi alla berlina non tanto le idee dei *philosophes*, bensì, come vuole la tradizione, i loro vizi e le loro debolezze personali. Molte sono però in questo periodo anche le rappresentazioni teatrali in cui, a differenza dalle *Nuvole* di Aristofane, compare come personaggio portatore di principi morali e idee politiche positivi proprio Socrate.

Alla tradizione aristofanea si potrebbe attribuire anche l'opera di Thomas Bernhard esaminata da Gabriella Rovagnati in *La filosofia? Cosa da pazzi. "Immanuel Kant" di Thomas Bernhard*. Non è infatti forse un caso che proprio un uccello, il pappagallo che accompagna Kant nel suo viaggio in transatlantico verso l'America, venga definito "il filosofo in sé". I riferimenti all'opera o al pensiero del filosofo di Königsberg, benché presenti nell'opera, sono pochi e assolutamente inconsistenti. Lo stesso Bernhard ha affermato che Kant avrebbe potuto essere sostituito anche da Schopenhauer, ma non da Fichte, Hegel o Schelling. Nel testo compare inoltre anche Leibniz e non manca un riferimento a Wittgenstein, che funge anche da modello di altri personaggi in diverse opere sia narrative che teatrali di Bernhard. La rappresentazione farsesca del filosofo di Königsberg finisce per diventare *ex negativo* una critica alla società moderna e in particolare all'Austria, dove chiunque si permetta un pensiero indipendente finisce per indossare la camicia di forza.

Non sono invece certo una commedia e si avvicinano piuttosto al genere della tragedia i frammenti di Friedrich Hölderlin sulla morte del filosofo agrigentino Empedocle. Nel suo contributo *Empedocle figura di Hölderlin. Filosofi sulle scene del Novecento*, Marco Castellari non cerca tuttavia di ricostruire il contenuto filosofico del frammento hölderliniano, ma si concentra invece sulla sua ricezione, vale a dire sulle diverse e in parte contrastanti messe in scena dell'opera. Egli rivolge la sua attenzione, in particolare, alla trasformazione intermediale del dramma settecentesco in uno spettacolo contemporaneo attuata dal regista tedesco Klaus Michael Grüber, che sceglie soprattutto di salvaguardare il carattere frammentario e processuale della scrittura dell'autore tedesco. La lettura del regista – definito da alcuni “poeta e filosofo” – del dramma del poeta-filosofo Hölderlin sulla figura del poeta e filosofo Empedocle appare per certi versi un'elevazione alla terza potenza del rapporto tra poesia e filosofia o teatro e filosofia.

Ordine e realtà del mondo

Le tematiche filosofiche che sono state fatte oggetto di rappresentazione teatrale sono naturalmente numerosissime. Considerato il fatto che l'opera teatrale è innanzitutto *drama*, vale a dire azione, si potrebbe pensare che le problematiche affrontate siano innanzitutto quelle relative all'azione umana, cioè all'“etica” nel senso più lato del termine. Ciò è vero tuttavia solo in parte, come mostrano i contributi contenuti in questa sezione: nelle opere prese in considerazione l'azione ‘morale’ è infatti sempre solo una parte di un ordine più vasto e più generale, che riguarda la realtà o consistenza stessa del mondo e il suo significato.

Il saggio di Mauro Bonazzi, *Antigone contro il sofista* approfondisce in effetti un tema che ha a che fare con l'etica, vale a dire lo scontro tra due concezioni del *nomos* nell'*Antigone* di Sofocle, dove il *nomos* non è tuttavia solo la legge morale, ma è piuttosto quella legge umana che conferisce anche ordine, senso e valore alla *physis*, vale a dire alla realtà. La posizione di Creonte all'interno del dramma viene qui interpretata sulla base delle discussioni attorno al *nomos* che avevano occupato l'intero V secolo, trovando espressione in particolare nell'“umanesimo” di Protagora. Secondo questa interpretazione, Sofocle, pur senza dare risposte univoche, attraverso le strategie argomentative del suo dramma inviterebbe i cittadini di Atene a riflettere sui pericoli insiti nell'assolutizzazione di questo tipo di ‘umanesimo’, che troppo spesso si trasforma in *hybris* e in dit-

tatura, invece di trasmettere quella consapevolezza della fragilità umana che deve fungere da base per un'autentica solidarietà.

Di ordine del mondo quale fondamento dell'azione umana tratta anche il contributo *La vita è sogno. Contraddizioni di un'immagine*, di Mariateresa Cattaneo. Nella sua opera *La vita è sogno* Calderón de la Barca utilizza infatti scenicamente, con l'ambiguità e la contraddittorietà che sono tipiche del teatro, un tema di lunga tradizione e già molto diffuso tanto nella riflessione filosofica che in letteratura come quello dell'indistinguibilità tra sogno e realtà, per metterlo al servizio di un'altra questione cara alla sua epoca, vale a dire quella dell'educazione del buon principe. Per far questo egli scardina l'impianto del *topos*, trasformando il sogno in una burla e portando il suo personaggio al consueto, arduo crocevia delle scelte tra i desideri individuali e le richieste etiche e morali. La meditazione sul reale, sulla sua fragilità e inconsistenza non conduce al disincanto e alla rinuncia ad agire, bensì al contrario al superamento delle passioni e al riconoscimento della necessità di bene operare secondo le regole della ragione.

Anche il mio contributo su *Teodicea e filosofia della storia in "La morte di Danton" di Georg Büchner* individua, dietro al tema principale di quest'opera dello scrittore tedesco, costituito dalla problematica dell'azione politica e più precisamente dell'uso della violenza a scopi politici, una tematica squisitamente 'metafisica' che riguarda la costituzione stessa del mondo, la posizione dell'uomo al suo interno e il ruolo dell'individuo nel contesto del divenire storico e naturale. Parallelamente all'evoluzione della riflessione filosofica a cavallo tra Sette- e Ottocento, nel passaggio dalla teodicea alla filosofia della storia, Büchner denuncia in *La morte di Danton* il carattere antiumanistico e nichilistico insito in ogni teodicea, smascherando poi anche la filosofia della storia quale prosecuzione e radicalizzazione dello stesso pensiero. A ogni funzionalizzazione disumanizzante dell'uomo egli oppone il diritto intangibile dell'individuo alla felicità e una concezione realistica di un'arte basata sulla com-passione (*Mitleid*).

Per Samuel Beckett è infine proprio la perdita di realtà e consistenza del mondo, la sua inaccessibilità alla ragione, a rendere necessario un nuovo ordine, una ricostruzione del mondo attraverso l'opera d'arte, che rappresenta tuttavia solo un tentativo provvisorio e da ripetere continuamente. È quanto mostra bene Markus Ophälders nel suo saggio "*Pensa, porco! (pausa ...)*". *La filosofia sul palcoscenico di Samuel Beckett*, indagando soprattutto gli scritti poetologici dell'autore. Il teatro di Beckett è profondamente antifilosofico, pur affrontando i temi fondamentali della

riflessione filosofica moderna, vale a dire i rapporti tra soggetto e oggetto e la possibilità di dar loro espressione. L'autore irlandese denuncia la vacuità del linguaggio razionale e di ogni pretesa sistematica, opponendovi invece l'ambiguità e quindi l'apertura e la ricchezza del linguaggio poetico. La sua analisi potrebbe essere considerata per molti aspetti una conseguente antiteodicea, che mette in luce come il mondo non sia fatto né per gli uomini, né per la ragione, né tantomeno per la felicità. La modalità espressiva scelta da Beckett per dare voce a questa antiteodicea non è però la tragedia, come in molti casi prima di lui, bensì la commedia e quindi un riso "cupo", che ride della vacuità del mondo, delle nostre illusioni e anche di se stesso.

Nella sua opera *Marmi*, Josif Brodskij mette esemplarmente in pratica ciò che secondo Beckett le arti della rappresentazione si sono accanite da sempre a voler fare, vale a dire fermare il tempo rappresentandolo. Nel suo contributo *Brodskij e il problema del tempo in "Marmi"*, Fausto Malcovati definisce il testo teatrale un "dialogo filosofico", il cui unico tema è appunto la comprensione del "Tempo", con la maiuscola; di un tempo cioè assoluto, al di fuori della storia e del divenire, simbolizzato nell'opera dalla Torre in cui due personaggi sono rinchiusi. Il fatto che uno di essi riesca a fuggire dalla Torre, rientrando nel tempo storico, dimostra che il sistema non è ancora perfetto e che l'ingresso nel Tempo non è possibile a un mortale. Solo i poeti classici – e in generale la poesia, che ha per definizione a che fare col tempo – sono riusciti a sottrarsi al divenire e a entrare nel Tempo assoluto. E in questo stesso Tempo sembra vivere anche l'opera stessa di Brodskij.

Influssi filosofici sul teatro

In quasi tutti i casi trattati nei contributi della sottosezione precedente si possono individuare e sono stati spesso indicati possibili influssi diretti di singoli filosofi o di discussioni filosofiche più vaste su determinate opere teatrali. Le modalità di questa possibile influenza della filosofia sul teatro sono però molto varie: si può andare dal caso di un vero e proprio rapporto di intertestualità, quando un'opera teatrale risponde più o meno direttamente a un'opera filosofica, fino all'eventualità opposta di un influsso più indiretto, quando ad esempio un movimento filosofico come quello dell'Illuminismo si serve del teatro come mezzo di diffusione delle proprie idee, condizionando la concezione stessa del teatro e della sua funzione. Un'altra eventualità è costituita dal caso in cui

la filosofia di un singolo autore o una ben precisa scuola di pensiero influisce profondamente tanto sulla forma che sui contenuti della produzione teatrale di un intero movimento letterario.

Per il tema analizzato da Maddalena Giovannelli in *“Mettendo nell’arte pensiero e riflessione”*. *Euripide e la Sofistica*, si può parlare forse addirittura di un caso di intertestualità. Il contributo non mostra infatti solo come Euripide in molte sue opere utilizzi la retorica sofistica nell’eloquio dei personaggi e finisca quindi anche per affrontare tematiche tipicamente sofistiche come ad esempio quella del ruolo e della funzione della parola stessa. Giovannelli suggerisce invece che nell’agone tra Elena ed Ecuba nelle *Troiane*, Euripide dialoghi esplicitamente con l’*Encomio di Elena* di Gorgia. Anche a prescindere dai parallelismi tra gli artifici retorici utilizzati nei due discorsi, sono soprattutto gli argomenti addotti a propria discolta da Elena e ancor più la risposta di Ecuba, che sembra replicare più alle argomentazioni di Gorgia che a quelle di Elena, a suggerire l’esistenza di un dialogo tra il testo euripideo e quello gorgiano. Giovannelli sottolinea tuttavia a più riprese anche la sostanziale differenza che separa il poliprospektivismo e l’ambiguità propri del discorso teatrale dal discorso filosofico.

Diverso, meno immediato, forse, ma più pervasivo e profondo è l’influsso che le idee dell’Illuminismo hanno esercitato anche in Italia sia sulla la teoria che sulla prassi teatrale, come mostra Paolo Bosisio in *L’eredità dei Lumi nel teatro italiano di fine Settecento*. Le discussioni soprattutto francesi sulla nuova funzione didattica e morale del teatro, con la conseguente rivalutazione del ruolo dell’attore e una diversa idea della ricezione teatrale, che culminano nella teoria del *genre sérieux* o del “dramma borghese”, vengono recepite anche in Italia, ad esempio sulle colonne de “Il caffè”, negli scritti di Francesco Milizia e di Vittorio Alfieri. A livello di produzione teatrale, queste idee si affermano sia attraverso opere originali che attraverso traduzioni soprattutto a Venezia. Ed è proprio in riferimento a Venezia che Bosisio dimostra la penetrazione delle concezioni illuministiche soprattutto *ex negativo*, illustrando la feroce critica ironica e satirica con cui Carlo Gozzi reagisce a questa penetrazione nelle polemiche dapprima contro il teatro di Goldoni e in seguito contro il teatro serio e le traduzioni della Caminer.

Un ambito più ristretto, ma non per questo meno interessante, è poi quello preso in considerazione da Anna Linda Callow in *Aharon Halle Wolfssohn e il teatro della Haskalah*. Viene qui mostrato, infatti, come verso la fine del Settecento il pensiero dell’Illuminismo penetri anche nei quar-

tieri ebraici delle città della Prussia e si opponga con forza all'oscurantismo religioso dei rabbini, difensori della tradizione talmudica. Uno degli strumenti fondamentali dell'illuminismo ebraico (Haskalah) per condurre questa battaglia è rappresentato proprio dal teatro. La scelta dell'intellettuale illuminista, esegeta biblico, redattore e pedagogo Aharon Halle Wolfssohn di servirsi del teatro è già di per sé 'rivoluzionaria', perché contravviene consapevolmente al divieto talmudico di andare a teatro. In *Conversazione nell'aldilà* la satira dell'ignoranza del rabbino polacco si accompagna inoltre a una rivalutazione della filosofia antica e moderna, che significa allo stesso tempo un distacco dal Talmud e un tentativo di rifarsi alle radici precristiane del razionalismo moderno.

Moira Paleari indaga invece in *Friedrich Nietzsche e il dramma espressionista tedesco* l'influsso esercitato dal pensiero del filosofo tedesco in particolare su tre opere di tre autori teatrali molto rappresentativi della produzione teatrale dell'Espressionismo. Questo influsso, che è stato definito "osmotico", non è sempre rintracciabile in maniera diretta e univoca, nell'utilizzo ad esempio di determinati filosofemi, ma riguarda anche lo stile, l'utilizzo cioè di un linguaggio profetico, fortemente ritmico, metaforico e frammentario. Le idee che hanno influito maggiormente sul teatro espressionista sono comunque la dottrina nietzscheana dell'oltreuomo, la sua idea della volontà di potenza e infine il principio dionisiaco, che vanno a confluire nell'idea tipicamente espressionista dell'"uomo nuovo". Mentre sia nell'opera di Oskar Kokoschka che in quella di Franz Werfel predomina un atavistico vitalismo dionisiaco, portato fino alle sue estreme e distruttive conseguenze, Georg Kaiser mette invece in discussione la possibilità di una rinascita all'interno della società capitalista.

Può forse risultare istruttivo, a questo punto, aggiungere un ulteriore esempio, oltre a quelli trattati durante il convegno, dell'influenza esercitata da un filosofo e dal suo pensiero sulla produzione teatrale di un'intera epoca di molto posteriore. Mi riferisco qui al decisivo influsso esercitato dalla filosofia e dal teatro di Seneca – su cui ha scritto Chiara Torre – sul dramma barocco tedesco, da me già ricordato in riferimento a Walter Benjamin: tanto il Seneca moralista che quello politico così come l'autore di tragedie, filtrati naturalmente attraverso la ricezione umanistica del suo pensiero e ancora di più attraverso il neostoicismo olandese del sedicesimo secolo, hanno condizionato infatti in maniera sostanziale e decisiva le maggiori opere di questo 'genere'. Già nel 1625 Martin Opitz sviluppa non a caso nell'introduzione alla sua traduzione delle *Troiane* di Seneca una poetica della tragedia che si differenzia radicalmen-

te dalla poetica aristotelica e che può essere letta come un piccolo trattato di poetica del dramma barocco slesiano. Le disavventure e gli orrori rappresentati a teatro non devono infatti, secondo Opitz, provocare compassione, bensì piuttosto abituare lo spettatore alle peggiori catastrofi nel mondo reale, facendogli riconoscere la *vanitas mundi*, l'inconsistenza e la vacuità di tutte le cose terrene dominate dalle passioni e dalla *fortuna*, a cui egli può opporre solo una resistenza morale razionale, vale a dire la *constantia*, discernendo dietro a quei rivolgimenti imprevedibili e irrazionali del destino (*fortuna*) il disegno segreto della *providentia*.

La funzione principale della tragedia diventa allora quella di permettere una *praemeditatio malorum*, tanto che si è parlato, in analogia alla *consolatio philosophiae*, di una *consolatio tragoediae*. In un momento tragico per la vita sociale, culturale e politica della Germania, dilaniata dalle guerre di religione, la tragedia ricorre in altre parole a una rielaborazione della morale stoica quale risposta allo 'stato d'eccezione', così come era stata elaborata in particolare da Justus Lipsius (1547-1606) nella sua opera *De constantia* (1584) nel bel mezzo della guerra civile olandese.

Se i principali drammi di Andreas Gryphius, *Leo Armenius* (1660), *Catharina von Georgien* (1747), *Carolus Stuardus* (1657) e *Papinianus* (1659), possono venir interpretati in un certo senso quali esemplificazioni di questa morale stoica, l'altro grande autore tedesco di drammi barocchi, Daniel Caspar von Lohenstein (1635-1683), che scrive da una prospettiva ormai 'postconfessionale' e in funzione della fondazione dello stato assolutistico, ricorre invece nei suoi drammi "africani", "romani" e "turchi" a un altro aspetto dello stoicismo, vale a dire al Seneca 'politico', così come era stato interpretato e tramandato in un'altra opera di Justus Lipsius, il *Politicorum sive civilis doctrinae libri sex* (Sei libri di cose politiche e dottrine civili, 1589) nonché dagli spagnoli Diego Saavedra Fajardo e Baltasar Gracián, sostituendo alla virtù della *constantia*, che presuppone nella sua forma estrema l'accettazione del martirio, la virtù politica della *prudentia*.

MESSAGGIO

Riflessioni sul linguaggio

Il linguaggio, sia nella forma del dialogo che in quella del monologo, è un elemento fondamentale della rappresentazione teatrale. Non può sorprendere, allora, che anche la riflessione sul linguaggio costituisca un

punto di contatto importante tra la filosofia e il teatro. Più che riflettere sul linguaggio, tuttavia, il teatro tende a 'metterlo in scena', mostrandone così le possibilità ma smascherandone anche i limiti. Già la ripresa della riflessione sofisticata da parte di Euripide, come ha mostrato Giovannelli, implica necessariamente anche una tematizzazione del linguaggio in quanto tale. E di sicuro una simile riflessione è presente in maniera più o meno esplicita in moltissime altre opere teatrali delle diverse letterature nazionali attraverso i secoli. Non è tuttavia certamente un caso che la riflessione sul linguaggio diventi centrale soprattutto nelle opere teatrali del secolo scorso, in corrispondenza cioè con la cosiddetta 'svolta linguistica' della filosofia del Novecento.

Fausto Cercignani sottolinea ad esempio in *Hofmannsthal fra teatro e filosofia. Con particolare riguardo a "L'uomo difficile"* i parallelismi tra l'evoluzione della riflessione sul linguaggio di Hugo von Hofmannstahl e quella di Ludwig Wittgenstein, ma solo per mostrarne in definitiva le differenze. La crisi linguistica e l'approdo al misticismo tematizzati nella famosa *Lettera di Lord Chandos* somigliano bensì al percorso interno del *Tractatus logico-philosophicus*, senonché non solo è diversa la concezione del misticismo nei due autori, ma Hofmannstahl avrebbe inoltre sempre creduto, pur nella consapevolezza dei limiti del linguaggio, alla possibilità e alla necessità dell'espressione artistica attraverso la parola. Anche per questo motivo Cercignani non crede al parallelismo proposto dalla critica tra il superamento dello scetticismo linguistico di Wittgenstein attraverso l'idea del "gioco linguistico" nelle *Ricerche filosofiche* e quello di Hofmannstahl attraverso l'approfondimento del tema della conversazione nella commedia *L'uomo difficile*. Perché mentre il "gioco linguistico" deve servire a favorire la comunicazione, la conversazione salottiera, paragonata spesso al gioco, è invece solo fonte di insuperabili malintesi.

L'influenza esercitata da Wittgenstein soprattutto su *Il mondo è quello che è* (1966), di Alberto Moravia, è anche il tema di *La tautologia in scena e la morte del Fato. Il teatro di parola di Alberto Moravia*, di Gianni Turchetta. Viene qui sottolineato, innanzitutto, come la produzione teatrale di Moravia coincida significativamente con la sua inaugurazione del romanzo-saggio, che mette criticamente in discussione a livello metaletterario la propria capacità di cogliere il reale. Non diversamente, anche il teatro moraviano della parola rappresenta infatti un'operazione metalinguistica che si interroga sulla capacità di verità della parola e in particolare del linguaggio teatrale. In *Il mondo è quello che è* Moravia mostrerebbe come la ricerca di un linguaggio 'sano' e oggettivo conduca necessariamente

alla tautologia, che è – come per Wittgenstein – sì sempre vera, ma incapace di raggiungere la realtà. La distanza tra arte e reale viene riproposta anche in *Il dio Kurt*, dove la personificazione del Fato nel protagonista del dramma e quindi l'orrendo tentativo di trasformare in realtà la finzione letteraria non solo non permette una rinascita della tragedia, ma conduce anche a un'altra forma di tautologia e preclude quindi l'accesso alla conoscenza del reale.

L'opera teatrale di Peter Handke *Kaspar* (1967), di solo un anno posteriore a quella di Moravia, viene letta da Antonello Romano in "*Kaspar*" e il soggetto della conoscenza contemporanea. Un dialogo tra Peter Handke e Michel Foucault sullo sfondo della critica linguistica e gnoseologica contenuta nell'opera del filosofo francese *Le parole e le cose*, comparsa un anno prima. Nel dramma di Handke Romano individua il susseguirsi di diversi momenti del rapporto tra soggetto, lingua e realtà, che ripercorrerebbero esattamente quel passaggio dall'*episteme* classica a quella moderna così come è stato descritto da Foucault. Se il soggetto (Kaspar) si appropria in un primo momento della realtà attraverso il linguaggio, egli viene poi "des-autorato" dalla comparsa dei "Suggeritori" e deve rendersi conto che il linguaggio lo precede e determina anche le sue possibilità e modalità di esperienza. Egli scoprirà poi ancora la dipendenza della conoscenza dalla dimensione corporea, inaccessibile alla razionalità e al linguaggio, e questo riconoscimento si concretizzerà con la comparsa dei "cloni" di Kaspar nell'ultima parte del dramma, che con la loro gestualità e il loro sabotaggio della comunicazione rappresentano il rifiuto e la distorsione della significazione stessa.

Anche nel teatro di Tom Stoppard, sempre in bilico tra la farsa e la "commedia delle idee", diversi filosofi compaiono in scena, portando avanti quella tradizione che parte dalle *Nuvole* di Aristofane. Nel suo contributo *Giochi linguistici e acrobazie filosofiche nel teatro di Tom Stoppard*, Mariacristina Cavecchi si concentra tuttavia sui diversi modi in cui l'autore ceco-inglese mette letteralmente in scena, trasformandole in gesto o addirittura in trama e inserendole in una fitta rete di rimandi intertestuali, le riflessioni sul linguaggio delle *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein. Centrali sono nel teatro di Stoppard le idee wittgensteiniane di gioco linguistico, quella di significato ricondotto all'"uso" nonché l'idea dell'apprendimento linguistico inteso come addestramento. Ma anche nelle acrobazie onomastiche presenti in molte opere di Stoppard non è difficile riconoscere l'influenza del filosofo austriaco. Soprattutto nel testo *Cahoot's Macbeth* Cavecchi individua infine una lucida e spietata analisi delle strumentalizzazioni politiche e dei soprusi del linguaggio autoritario di regime, a cui si può oppor-

re, come apertura verso nuove forme di vita, l'invenzione portata avanti da Stoppard di un linguaggio 'folle', 'altro' rispetto all'ufficialità della comunicazione sociale.

CODICE

La metariflessione sul codice teatrale costituita dall'estetica può essere suddivisa in due sottocategorie corrispondenti alle due tendenze dell'estetica che nel corso della storia si sono talora opposte e altre volte sovrapposte, vale a dire quella 'platonico-neoplatonica', che ha per oggetto il bello e le modalità della sua conoscenza, e quella 'aristotelica' che si occupa dell'oggetto artistico, delle sue caratteristiche e finalità. Rientrano dunque in questa sezione da una parte le riflessioni filosofiche sul tipo particolare di conoscenza propria del messaggio teatrale, dall'altra quelle più 'tecniche' sull'attore e sullo spettatore.

Il teatro come conoscenza

Il percorso disegnato dai tre contributi seguenti assomiglia a una sorta di anti-climax, poiché prende le mosse da una concezione della tragedia come tramite di conoscenza di "un assoluto" per passare poi alla funzione attribuita da Aristotele alla tragedia quale espressione di una "filosofia pratica minore" e concludersi infine con l'idea del teatro quale metafora o simbolo di una conoscenza filosofica 'debole', vale a dire plurale e dialogica. Questo andamento rispecchia però forse almeno in parte anche l'evoluzione dei paradigmi gnoseologici nel passaggio dalla pretesa di un sapere assoluto a quella di un sapere particolare e limitato.

Secondo Simona Chiodo, in *Rappresentare un assoluto*, la tragedia eschilea rappresenta il tramite di una conoscenza dell'"assoluto etico", inteso come necessità di compiere un'azione *ab-soluta*, che non concede cioè la possibilità del ritorno. Questo tipo di rappresentazione si affievolisce già nelle tragedie di Sofocle e Euripide per scomparire poi completamente con l'avvento del cristianesimo, che prevede in un certo senso la possibilità di un 'ritorno' e di una mediazione tra l'individuale e l'universale. L'"assoluto etico" non scompare però completamente e continua a manifestarsi nel sublime: benché il sublime sia il regno della libertà e il tragico invece quello della necessità, anche il sublime è caratterizzato infatti come il tragico eschileo da un'eccedenza dell'universale sul particolare, della dimensione

etica su quella estetica. Nella contemporaneità si potrebbe riconoscere, inoltre, nell'“estetica della scomparsa” ovvero nel “sublime artefattuale” un ritorno all'irreversibilità del tragico greco. La visibilità dell'azione nel suo corso, la presenza di un pubblico e la ricerca quasi ossessiva della fissità rappresentano secondo Chiodo le costanti morfologiche che uniscono il tragico greco, il sublime e l'estetica della scomparsa.

Di ben diversa natura, vale a dire di carattere meno assoluto, è il tipo di conoscenza attribuito da Aristotele alla tragedia, come mostra Pierluigi Donini in *Aristotele, il mito, la tragedia e la filosofia*. Data l'impossibilità di determinare in cosa consista l'analogia esistente tra mito e filosofia a cui Aristotele allude nella *Metafisica*, Donini cerca una risposta nella concezione di “mito” presente nella *Poetica*, distinguendo tra i due significati ivi presenti di mito, inteso come “racconto tradizionale” e come “struttura narrativa”. Ciò che Aristotele attribuisce come caratteristica specifica alla tragedia, in cui si fonda anche la sua superiorità sulla storia, è proprio la rielaborazione del “racconto tradizionale” secondo uno schema logico-razionale che permetta il riconoscimento dei rapporti di causalità. In questo senso la tragedia, che assolve un compito educativo insegnando ciò che insegnano le *Etiche* di Aristotele, vale a dire la saggezza pratica (*phronesis*), diventa espressione di un “filosofia pratica minore”, che può tutt'al più fungere da precursore della riflessione filosofica. Non è possibile invece secondo Aristotele alcun passaggio dai miti cosmo- e teogonici alla filosofia, anche se tali miti vengono intesi in alcuni passi della *Metafisica* come resti di antiche concezioni filosofiche scomparse.

Elio Franzini sposta l'attenzione sull'epoca dei Lumi e traccia nel saggio *Rappresentazione e coscienza simbolica* uno stretto parallelismo tra il teatro e la conoscenza filosofica. Già l'idea stessa di conoscenza che sta alla base dell'*Encyclopédie* conterrebbe una ‘metafora teatrale’, intendendo il sapere come interpretazione da più punti di vista della rappresentazione del reale. Per questo motivo, così come la rappresentazione dei sentimenti presuppone da parte dell'attore, secondo il noto ‘paradosso’ diderotiano, distanza e controllo razionale, allo stesso modo anche la conoscenza delle cose deve mettere quest'ultime a distanza, mediando esperienza e riflessione, ‘studio’ e ‘sensibilità’. Questo parallelismo tra la rappresentazione teatrale e la conoscenza serve però a Franzini anche per garantire in un certo senso il carattere produttivo e creativo della conoscenza filosofica. Anche il filosofo, infatti, così come l'attore e l'artista, pur nel distacco che gli viene richiesto, deve penetrare attraverso il *wit*, l'immaginazione e l'ironia anche gli strati più profondi e perturbanti dell'esistenza,

guardando al di là della rappresentazione e rifiutando di limitarsi alla concettualizzazione del sapere.

Mi sembra significativo il fatto che questa rivalutazione di un sapere filosofico dialogico e aperto alla pluriprospeccività dei sensi, dedotta dal parallelismo statuito tra la conoscenza filosofica e le regole della rappresentazione teatrale, riprenda e in un certo senso trasvaluti la contrapposizione proposta da Platone nel V libro della *Repubblica* tra filodoxia e filosofia. Platone, che come è noto esclude dalla repubblica ideale le arti e in particolare il teatro perché imitazioni di quell'imitazione delle idee che è la realtà, intende affidare il governo della repubblica ai filosofi e per dimostrare la necessità di un tale passo li oppone ai "filodoxi", cioè agli amanti delle "opinioni" e quindi della "molteplicità delle cose mutevoli", a coloro che non a caso sono appassionati delle arti, dei concerti e degli spettacoli, perché amano il mondo delle apparenze, "le belle voci, i bei colori, le belle forme e tutto ciò in cui si manifestano", mentre le "nature filosofiche", al contrario, mirano unicamente alla conoscenza delle essenze eterne, delle idee supreme di bellezza, giustizia e verità. Proprio per questo motivo questi ultimi non sono interessati alla realtà e sono quindi equilibrati, privi "di avidità, di meschinità, di superbia, di vanità" e risultano di conseguenza più adatti per governare.

Il confronto tra la netta contrapposizione di filosofia e teatro in Platone e il parallelismo tracciato invece da Franzini tra conoscenza filosofica e rappresentazione teatrale permette di misurare la profondità della rivoluzione gnoseologica portata avanti dall'Illuminismo con la sua "Rehabilitation der Sinnlichkeit" (rivalutazione della sensibilità/sensualità) e quindi con la rivalutazione di un sapere del particolare necessariamente prospettico, molteplice e dialogico.

Il paradosso dell'attore e dello spettatore

La filosofia e più in particolare l'estetica si è occupata anche di due degli elementi principali della rappresentazione teatrale, vale a dire della funzione e delle caratteristiche per molti aspetti paradossali sia dell'attore che dello spettatore.

Delle teorie dell'attore a cavallo tra Sei- e Settecento in Francia si occupa Maddalena Mazzocut-Mis nel suo contributo *L'ombra del 'paradosso' nell'estetica attoriale di Jean-Baptiste Du Bos*, sottolineando il paradosso almeno apparente per cui proprio il fondatore di un'estetica emozionalistica Du Bos si trova a essere, contemporaneamente, il rifondatore di una

retorica del gesto e della voce. Du Bos sa benissimo che la ‘verità’ o la cosiddetta ‘naturalità’ della recitazione che deve colpire ed emozionare lo spettatore dipende in realtà da una serie di convenzioni, abitudini, tradizioni e codici non solo nazionali ma anche sociali. Per questo egli recupera le teorie della retorica classica, per cercare di codificare e sviluppare addirittura una notazione delle passioni e dei sentimenti, rifacendosi allo studio della musica degli antichi, vale a dire alla *melopea* e alla *saltatio*. In questo modo, però, egli anticipa la rottura dell’automatismo passione-espressione formulata da Diderot nel celebre *Paradosso*, privilegiando l’espressione quale consapevole interpretazione della passione.

Andrea Pinotti approfondisce in *“Personanza”*. *Georg Simmel e il teatro* la riflessione del filosofo tedesco sulla “contraddizione interna” che contraddistingue la performance attoriale. Proprio nel ruolo dell’attore, nella sua relativa libertà tanto di fronte alla soggettività, all’irriducibile singolarità e autonomia del suo essere come individuo quanto anche rispetto all’oggettività ed eteronomia del ruolo di personaggio letterariamente immaginato, Simmel rinviene quella “dinamica terzietà” che egli ha cercato anche come filosofo morale, sociologo e psicologo. In accordo con la sua concezione anti-mimetica dell’arte, l’attore non deve secondo lui imitare la realtà, bensì creare un mondo nuovo, trasformando creativamente o ‘personificando’ il testo all’interno di una struttura spazio-temporale autonoma e separata dalla realtà. Per far questo l’attore si trasforma in “immagine sensibile”, accettando in un certo senso la propria “parzialità” e rivolgendosi a uno spettatore che è a sua volta solo parziale ovvero “ideale”. Proprio questa “parzialità” dell’attore, che sembra opporsi alla totalità della vita reale, viene poi però elevata da Simmel a “fenomeno originario” e quindi ad *analogon* della modalità dell’uomo di stare nel mondo e di farne conoscenza.

Il contributo di Chiara Cappelletto intitolato *Estetica della fruizione teatrale. La virtualità della scena e l’esperienza dello spettatore* attira infine l’attenzione sugli aspetti estesiologicamente sensibili della concreta realizzazione scenica e attoriale dell’opera teatrale, a lungo marginalizzati nell’estetica teatrale dominata dalla poetica e dalla retorica. Dopo aver sottolineato il carattere fondante rivestito dallo spettatore affinché sia possibile parlare di teatro, Cappelletto illustra il rapporto di “irresponsabilità” reciproca e nei confronti del personaggio esistente tra attore e spettatore. Si ha a questo riguardo un ulteriore ‘paradosso del teatro’, dato dal fatto che la ‘realtà’ del teatro si esaurisce tutta nella sua apparenza, cosicché il ‘vero irreale’ all’interno della ‘cornice scenica’ viene

disturbato dall'irrompere del reale. Questa 'virtualità' della scena, che significa "sospensione della posizione di esistenza", non vale solo per gli oggetti di scena, ma anche per l'attore e per lo spettatore, che devono separarsi dal loro "corpo attuale", per assumere l'uno la maschera del personaggio, l'altro la complementare 'postura del disinteresse'. Questa posizione 'estetica' dello spettatore fa sì che egli si avvalga dei due soli 'sensi della distanza', vale a dire della vista e dell'udito, che vengono qui ulteriormente approfonditi nei loro reciproci rapporti.

Non vi è dubbio che possano esservi ancora ulteriori esempi del rapporto tra teatro e filosofia. Il fatto stesso che tutte le categorie individuate seguendo le funzioni linguistiche di Jakobson siano state riempite, dimostra tuttavia ad un tempo la validità euristica dello schema proposto ma anche la varietà delle tematiche trattate nei contributi raccolti in questo volume, che riescono a coprire un vasto spettro delle possibili interazioni tra teatro e filosofia.

Credo si possa affermare, in conclusione, che la filosofia e il teatro abbiano sicuramente linguaggi diversi e che il teatro, anche quando affronta tematiche prettamente filosofiche, lo faccia con l'ambiguità e talvolta anche la contraddittorietà che sono proprie dei suoi mezzi espressivi, senza quindi mai fornire risposte univoche, ma invitando proprio per questo tanto più fortemente alla riflessione.

L'ambiguità o addirittura la contraddittorietà del messaggio teatrale, che potrebbero sembrare a prima vista un aspetto negativo, si rivelano invece a ben guardare – come suggeriscono molti contributi –, una ricchezza e una chance importante, in quanto rappresentano una possibilità di 'uscire dal sistema' e di vedere e criticare dunque anche gli 'angoli ciechi' della filosofia, quelle contraddizioni cioè che dall'interno del sistema non è possibile riconoscere. Persino la satira, spesso assai poco filosofica, può adempiere a questa funzione critica. Ma è soprattutto attraverso la libertà creativa e quindi la ricchezza e l'apertura del linguaggio poetico, che il teatro si libera dagli schematismi del linguaggio razionale, smascherando spesso i meccanismi di potere, le strumentalizzazioni politiche e i soprusi che in esso si nascondono.

Il teatro sembra quindi essere lo strumento più adatto per sottolineare i limiti della conoscenza e favorire la consapevolezza della fragilità umana, che dovrebbe poi fungere da base per un'autentica solidarietà. Anche i parallelismi istituiti in diversi contributi – paragonando il filosofo vuoi all'attore vuoi allo spettatore – tra la rappresentazione teatrale e la cono-

scenza filosofica si muovono tutti in questa stessa direzione: essi tendono infatti a riconoscere da un lato la parzialità e la limitatezza della conoscenza umana, ma solo per rivalutare dall'altro la produttività e creatività di un sapere filosofico dialogico e aperto alla pluriprospeccività.

Ordine dei contributi nel volume

Durante il convegno i contributi si susseguivano in ordine cronologico, ma è sembrato più produttivo ordinarli in base all'aspetto saliente del rapporto tra teatro e filosofia da essi tematizzato. Sarebbe stato quindi possibile raggrupparli anche nell'indice secondo le funzioni linguistiche, come avviene in questa introduzione, ma l'ordine sarebbe risultato troppo complicato e non immediatamente intellegibile. Per questo si è preferito semplificare l'indice, riducendo i raggruppamenti ai tre seguenti: "Il filosofo a teatro", "Tematiche filosofiche" e "Estetica teatrale". Questi raggruppamenti sono poi a loro volta suddivisi in sottogruppi, che pur scavalcando i raggruppamenti relativi alle funzioni linguistiche individuati nell'introduzione, ne conservano il titolo e anche l'ordine. Anche se non immediatamente riconoscibile, l'indice attuale sottende quindi l'ordine svolto in questa introduzione.

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare in conclusione tutti quelli che hanno contribuito a rendere possibile il convegno e la pubblicazione degli atti. Un primo sentito ringraziamento va al Rettore dell'Università degli Studi di Milano, Professor Enrico Decleva, al Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia, Professor Elio Franzini, nonché al Direttore del Dipartimento di Filosofia della stessa Università, Professor Franco Trabattoni, che hanno sostenuto l'iniziativa sia finanziariamente che mettendo a disposizione aule e strutture dell'Università. Ringrazio inoltre per il lavoro preziosissimo che hanno svolto, aiutandomi con solerzia, competenza e precisione nell'opera di redazione e uniformazione dei contributi, la Dottoressa Moira Paleari e il Dottor Marco Castellari. Un aiuto importante hanno dato all'organizzazione pratica del convegno gli studenti di ArtEstetica e altri studenti che ringrazio di cuore. Un ringraziamento sentito spetta anche alla Dottoressa Mariacristina Cavecchi, per aver letto

e controllato dal punto di vista linguistico gli *abstract*, al Professor Renato Pettoello, che in qualità di membro del comitato scientifico dei “Quaderni di Acme” ha letto e giudicato positivamente il lavoro, alla Professoressa Isabella Gualandri, per aver accolto, in quanto direttrice dei “Quaderni di Acme”, la pubblicazione degli Atti del convegno in questa collana, e non da ultimo alla Dottoressa Marilena Jerrobino, che ha seguito con professionalità la pubblicazione di questo volume.

Alessandro Costazza

EXECUTIVE SUMMARY

This book presents the proceedings of the interdisciplinary conference “La filosofia a teatro” (“Philosophy at the Theatre”, University of Milan, April 22th-24th, 2009) and consists of twenty-eight papers investigating the mutual relations between philosophy and theatre from several different perspectives. The time span covered in the book ranges from Ancient Greece to the present day. The contributions focus on major representatives of both disciplines: poets and playwrights like Aeschylus, Euripides, Aristophanes, Seneca, Calderón, Hölderlin, Büchner, Ibsen, Hofmannsthal, Wedekind, Brecht, Sartre, Moravia, Bernhard, Handke and Stoppard, and philosophers like Gorgias, Plato, Aristotle, Seneca, Diderot, Kierkegaard, Nietzsche, Simmel, Klages, Wittgenstein and Sartre.

The papers have been grouped in three areas: the first, **THE PHILOSOPHER AT THE THEATRE**, includes the subsections: “The Philosopher as a Dramatist”; “The Philosopher as a Reader”; “The Philosopher as a Character”; the second, **PHILOSOPHICAL ISSUES**, has the following subsections: “Order and Reality of the World”; “The Influence of Philosophy on Theatre” and “Reflections on Language”; the third is devoted to **AESTHETICS OF THE THEATRE** and includes two subsections: “Theatre as a Form of Cognition” and “The Actor’s and the Audience’s Paradox”. Alessandro Costazza, the editor of the volume, argues in his introduction that this thematic division actually discloses a more complex and somewhat more challenging internal organization, based on the five components of human communication: sender, receiver, context, message, code. This may help to provide a comprehensive panorama of the mutual interactions between philosophy and theatre.

As an overall tendency, the various contributors seem to suggest that philosophy and theatre still have different languages. Even when theatre deals with purely philosophical topics, the inherent ambiguity and, one would dare say, the inconsistency of its expressiveness do not allow one to draw univocal conclusions, which, in turn, promotes further reflection. Ambiguity and contradiction may at first glance be regarded as negative aspects of theatrical communication; still, after a closer look, they prove to be a plus, as they grant playwrights an opportunity to go beyond the frames of systematic thinking and to call our attention to “blind alleys” that cannot be fully grasped inside the philosophical system. Even satire, which is usually deemed not to be at all philosophical, may play this critical role. It emerges, moreover, that especially poetic language, with its creative freedom, richness and openness, may lead drama to break the chains of schematic rational language. In some of the papers a parallel is drawn between theatrical representation and philosophical knowledge: this underlines the partiality and limited nature of human knowledge on the one hand; still, it allows us, on the other, to revalue the productive and creative function of philosophy based on dialogue and multi-perspectives.

Alessandro Costazza