

Siculatorum Gymnasium

A JOURNAL FOR THE HUMANITIES

LXXI. IV. 2018



VERITÀ E POST-VERITÀ

FORME DELLA COMUNICAZIONE E COSTRUZIONE DI IMMAGINARI



UNIVERSITÀ
degli STUDI
di CATANIA

DIPARTIMENTO DI
SCIENZE
UMANISTICHE

Siculatorum Gymnasium

A JOURNAL FOR THE HUMANITIES
LXXI, IV, 2018

Siculorum Gymnasium
A Journal for the Humanities
Anno LXXI, IV (2018)
Issn: 2499-667X

<http://www.siculorum.unict.it/uploads/articles/siculorum.pdf>
data di pubblicazione: gennaio-dicembre 2018

Dipartimento di Scienze Umanistiche
Università degli Studi di Catania
Piazza Dante, 32
95124 Catania

Il presente volume non ha fini di lucro, ma ha come scopo la divulgazione di ricerche scientifiche prodotte in ambito accademico. Le immagini contenute in questo numero, corredate dei nomi degli autori e delle fonti da cui sono tratte, rientrano nella finalità della rivista; pertanto per l'utilizzo e la diffusione di questi materiali valgono i termini previsti dalle singole licenze o, in assenza di licenze specifiche, si applica quanto previsto dalla Lda n. 633/41 e succ. mod.

in copertina:
Mariano Chelo, *Pinocchio Narciso* acrilico su tela 100x100
Copyright © Mariano Chelo
www.marianochelo.it

Impaginazione e grafica: Duetredue Edizioni

BOARD

DIRETTORE

Giancarlo Magnano San Lio

VICEDIRETTORE

Antonio Sichera

CAPOREDATTORE

Arianna Rotondo

RESPONSABILI DI SEZIONE

Giancarlo Magnano San Lio e Antonio Sichera (*Res*), Salvatore Adorno e Tancredi Bella (*BiblioSicily*), Simona Inserra e Antonio Di Silvestro (*Riletture*), Maria Grazia Nicolosi e Luigi Ingaliso (*Agorà*), Maria Rizzarelli e Arianna Rotondo (*Sito web*).

COMITATO DIRETTIVO

Salvatore Adorno, Gabriella Alfieri, Alberto Giovanni Biuso, Santo Burgio, Giovanni Camardi, Salvatore Cannizzaro, Sabina Fontana, Claudia Guastella, Gaetano Lalomia, Marco Moriggi, Maria Grazia Nicolosi, Vincenzo Ortoleva, Marina Paino, Antonio Pioletti, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Arianna Rotondo, Giuseppina Travagliante.

COMITATO SCIENTIFICO

Maurice Aymard (École des Hautes Études en Sciences Sociales et Maison des Sciences de l'Homme, Parigi; Accademia dei Lincei), Paolo Bertinetti (Università di Torino), Piero Bevilacqua (Università La Sapienza, Roma), Henri Bresc (Università di Parigi X - Nanterre), Gabriele Burzacchini (Università di Parma), Sergio Conti (Università di Torino), Paolo D'Achille (Università di Roma Tre; Accademia della Crusca), Franco Farinelli (Università di Bologna), Denis Ferraris (Università di Parigi III - Sorbonne Nouvelle), Claudio Galderisi (Università di Poitiers), Jean Pierre Jossua (Le Saulchoir, Paris) Giuseppina La Face (Università di Bologna), Pierluigi Leone de Castris (Università Suor Orsola Benincasa, Napoli), François Livi (Università di Parigi IV - Sorbonne), Alessandro Mengozzi

(Università di Torino), Antonio V. Nazzaro (Università Federico II, Napoli; Accademia dei Lincei), Giovanni Polara (Università Federico II, Napoli), Stefania Quilici Gigli (Università di Napoli II), Giuseppe Ruggieri (Fondazione per le Scienze Religiose Giovanni XXIII, Bologna), Gerrit Jasper Schenk (Università di Darmstadt), Fulvio Tessitore (Università Federico II, Napoli; Accademia dei Lincei), Gereon Wolters (Università di Costanza), Alessandro Zennaro (Università di Torino).

COMITATO DI REDAZIONE

Francesca Aiello, Giulia Arcidiacono, Salvatore Arcidiacono, Liborio Barbarino, Pietro Cagni, Marco Camera, Katia Cannata, Maria De Luca, Anita Fabiani, Maria Chiara Ferrà, Marianna Figuera, Lavinia Gazzè, Andrea Gennaro, Teresa Giblin, Laura Giurdanella, Sebastiano Italia, Fabrizio La Manna, Marco Lino Leonardi, Ivan Licciardi, Marica Magnano San Lio, Barbara Mancuso, Laura Marchesin, Adriano Napoli, Anna Papale, Maria Rosaria Petringa, Salvatore Nascone Pistone, Melania Nucifora, Orazio Portuese, Ivana Randazzo, Novella Primo, Paola Roccasalva, Pietro Russo, Federico Salvo, Federica Santagati, Giannantonio Scaglione, Simona Scattina, Maria Sorbello, Daniela Vasta, Francesca Vigo, Marta Vilardo.

INDICE

GIANCARLO MAGNANO SAN LIO E ANTONIO SICHERA Editoriale	9
RES	
LUCIANO CANFORA <i>The so-called Artemidorus Papyrus. A reconsideration</i>	15
FRANCESCO MARIA GALASSI – ELENA VAROTTO <i>La genesi del mito della fuga e sopravvivenza del tiranno tra storia e scienza: i casi di Nerone, Napoleone Bonaparte e Adolf Hitler</i>	51
ROSARIO LO BELLO <i>L'Anticristo. Una fake news della Parusia</i>	67
CARLO SINI <i>Il doppio: la costruzione dell'immaginario fondamentale</i>	85
SEBASTIANO VECCHIO <i>Il guessing come 'lume naturale'. Credenza e verità in Peirce</i>	95
ALBERTO GIOVANNI BIUSO <i>Quid est veritas? Su ermeneutica e prospettivismo</i>	113
ALBERTO DESTASIO <i>«... l'oscurità di ogni verità nascente». Su vero e veridico in Alain Badiou</i>	121
SANTO DI NUOVO <i>Che cos'è la verità? È possibile trovarla scientificamente?</i>	143
SALVATORE CARRUBBA <i>Crisi dell'informazione, giornalismo culturale e post-verità</i>	167
MAURO SERRA – SALVATORE DI PIAZZA – FRANCESCA PIAZZA <i>Retorica e post-verità: una tesi controcorrente</i>	183

DAVIDE BENNATO	
<i>Metodologie contro le fake news: il ruolo delle strategie formative</i>	207
ALESSANDRO DE FILIPPO	
<i>Lo spettacolo di Lampedusa</i>	231
LUCIA MASETTI	
<i>La verità secondo Ponzio Pilato</i>	251
GIUSEPPE PALAZZOLO	
<i>Dispositivi di falsificazione da Eco a Manzoni</i>	271
TOMMASO DI DIO	
<i>Protegete le nostre verità. Una lettura di «E questo sonno...» di Franco Fortini</i>	291
PIETRO RUSSO	
<i>Verifica incerta. Esperienze di verità nella poesia del secondo novecento e degli anni duemila</i>	315
EMILIANO ZAPPALÀ	
<i>Un impegno in chiave minore, all'epoca della post-verità</i>	333
RILETTURE	
UMBERTO ECO	
<i>Obiettività dell'informazione: il dibattito teorico e le trasformazioni della società italiana</i> in U. Eco – M. Livolsi – G. Panozzo (a cura di), <i>Informazione, consenso e dissenso</i> (atti del convegno su “Realtà e ideologia dell'informazione” indetto dalla Casa della Cultura di Milano e dall'Istituto Gramsci di Roma, Milano 15-16 aprile 1978), Milano, Il Saggiatore 1979, pp. 15-33	
ID., <i>Replica in ibidem</i> , pp. 213-220	357
ANNA MARIA LORUSSO	
<i>Su vizi e eccessi del mondo dell'informazione</i>	359
GIUSEPPE PALAZZOLO	
<i>Educare alla notizia: per una nuova missione del giornalismo</i>	365

AGORÀ

Utopics

PIETRO CAGNI E DAVIDE RONDONI
Verba e res, per una parola che sia vera 371

FILIPPO DAVOLI
Poesia, verità e verità della poesia 377

Riflessi

CHRISTIAN D'AGATA
«*Quid est veritas?*». Una riflessione ermeneutica
sulla post-verità tra Gadamer e Eco 385

NOVELLA PRIMO
«*Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili*».
Report sul Convegno ComPaLit 2018 393

PIETRO RUSSO
Il lato oscuro (e cieco) della Storia. *La ragazza di Marsiglia*
di Maria Attanasio 399

SIMONA SCATTINA
Frammenti di un ingranaggio immaginario: le marionette 402

MARICA MAGNANO SAN LIO
Karl Jaspers, sulla verità 409

MARTA VILARDO
Quine e Wright sulla verità: un confronto 417

Esperienze

MARIAGIOVANNA ITALIA
Il laboratorio come modello per agire
il cambiamento sociale 427

LIANNA D'AMATO
Fake news: proposte e soluzioni dal mondo delle
istituzioni culturali 441

Fil Rouge

- EMANUELE FRANCESCHETTI
Ascolto, dunque sono? Il canto nel teatro musicale
tra paradossso e “atto” veritativo 449
- MARIA CHIARA FERRAÙ
Comunicazione mediatica, social e verità 455

Scie

- FEDERICO SALVO
Se le parole possono (ancora) salvare dal naufragio:
la ballata dolcemara di *Tre manifesti a Ebbing, Missouri* 459
- MARIA CHIARA FERRAÙ
Avatar, un mondo alla rovescia dove l’immaginario diventa
realtà 463
- PIETRO CAGNI
Nell’agguato del cinema. Guardando *Rashōmon*
di Akira Kurosawa 467
- FLORIANA RENNA
La traduzione come censura: *gayspeak*
e traduzione audiovisiva 475
- STEFANO PIAZZESE
Friedrich Dürrenmatt: il terrore della verità 485

BIBLIOSICILY

- RECENSIONI 497



ASCOLTO, DUNQUE SONO? IL CANTO NEL TEATRO MUSICALE TRA PARADOSSO E “ATTO” VERITATIVO

di *Emanuele Franceschetti*

Proporrei, più che un *focus* centrato e circoscritto, una ‘rete’ di considerazioni in margine ad un tema a dir poco articolato e complesso, le cui premesse teoriche (e storiche, ed estetiche, etc.) costituirebbero di per sé una mole significativa di dati e materiali.

Anzitutto: da secoli, il successo riscosso dal teatro musicale (espressione piuttosto generale ed inclusiva: ma la utilizzo, in questa sede, per praticità d’uso, senza ulteriori precisazioni) non ha mai sofferto granché della consapevolezza del paradosso “a monte” del teatro musicale stesso. Vale a dire: del fatto che i personaggi in scena si relazionano, scambiano messaggi ed informazioni, scagliano minacce e maledizioni, pregano, amano, muoiono... cantando. Ma questo, si dirà, è cosa nota. Pur affermandosi a partire dal tardo Cinque / primo Seicento, dove la verosimiglianza della vicenda inscenata non era evidentemente la necessità primaria di un poeta o di un compositore (né dei raffinati e prestigiosi ambienti che ospitavano le opere), il teatro in musica sopravvive nel corso dei secoli a *querelles*, ostracismi, tentate riforme drammaturgiche, rivoluzioni, avanguardie, guerre. «Se ne scrivono ancora», per citare un verso famoso di Vittorio Sereni: mutano i sistemi produttivi, i committenti e i destinatari, gli spazi deputati, i linguaggi espressivi messi in atto, le fonti letterarie, i requisiti tecnici necessari agli interpreti, e soprattutto il successo riscosso dal pubblico. Tutto muta, ma si scrivono ancora per il teatro.

Ogni opera d'arte è, al contempo, un sistema di segni capaci di innescare una narrazione e una riflessione *in atto* sulle possibilità e modalità d'esistenza dell'opera stessa. Nonché, naturalmente, sulle modalità con cui l'opera può essere fruita. Insomma: l'opera è anche un discorso sull'opera. Si pensi al celebre, e già discusso (in Foucault) dipinto di Diego Velazquez *Las Meninas*. Il dipinto, grazie alla molteplicità di piani prospettici ed al "gioco di specchi" azionato, è la rappresentazione di una rappresentazione: è un'opera, quindi, che tematizza l'idea stessa di rappresentabilità. E ancora: è una meditazione sulla prossimità (sempre oscillante tra latenza ed evidenza) tra oggetto e sua ricostruzione, tra realtà e sua ridefinizione sulla tela (o sulla *scena*). La relazione (nel dipinto) tra pittore, tela e soggetti presenti reitera e problematizza quella fra me (osservatore), la realtà e l'opera stessa. A partire da questa suggestione/provocazione, e tenendola a mente, vorrei spostare il *focus* sul teatro musicale, e sulla possibilità di leggere certi "momenti" operistici *anche* come una tematizzazione dell'esperienza stessa dell'ascolto, del "gioco" posizionale tra avvenimenti e soggetti in scena e individui "fuori scena" (chi ascolta/vede il dramma inscenato e cantato), sui meccanismi elocutori. Essendo notevoli le implicazioni filosofiche potenziali e i percorsi attivabili, mi limiterò – come già detto – a registrare e discutere alcuni esempi concreti ed a mio avviso significativi, rimandando ad altra sede problematizzazioni più esaustive.

Il teatro in musica prevede, praticamente da sempre, episodi di canzoni, serenate, marce, balli, etc. *all'interno* della dramma inscenato: nelle *Nozze mozartiane* (1786), così come nel *Wozzeck* di Alban Berg (1925). Si badi: le due opere nominate non sono termini *a quo* e *ad quem*, ma semplicemente due esempi di lavori rappresentativi di epoche, linguaggi e contesti oltremodo distanti, che però riescono a condividere alcuni tratti di massima, tra cui il fatto di prevedere episodi musicali *nel* dramma. Il problema che subito si pone, volendo ragionare su tali momenti *diegetici*, è quello di stabilire in che modo un tratto musicale possa farsi

“marcato”, significativo e rilevante all’interno di un discorso che già, di per sé, è integralmente sviluppato musicalmente.

Quando, nel secondo atto delle *Nozze di Figaro*, Cherubino intona *Voi che sapete* per la Contessa, anche laddove si conosca nel dettaglio la vicenda (il paggio intona una canzoncina da lui composta), il brano viene percepito tale e quale ad una delle numerose arie dell’opera. La differenza sonora, semmai (perlomeno nel teatro musicale a quest’altezza cronologica) può essere avvertita tra momenti di recitativo (ancor più se *secco*, accompagnato solo dal clavicembalo) e aria, tra momento *dinamico* dell’azione e momento *statico* dell’effusione affettiva. Per poter marcare la differente funzione della canzone di Cherubino è necessaria l’esperienza visiva – partecipare all’opera in teatro – o, tutt’al più, la lettura delle didascalie in partitura e del libretto. Se nella percezione dello spettatore *Non so più cosa son, cosa faccio* e *Voi che sapete* possiedono una comune “matrice” espressiva, nel sistema “affettivo” e relazionale dei personaggi – per i quali, è evidente, il canto pareggia e sostituisce il parlato – non è così. *Voi che sapete* è una vera “performance”: il paggio ha composto una canzoncina e, rosso di timidezza, imbraccia la chitarra per farla ascoltare alla Contessa. La musica prodotta, quindi, ha la sua ragion d’essere *nella* narrazione, nonostante sia sempre la stessa orchestra (in buca) ad accompagnare il canto.

Un altro paggio “cantante” gioca un ruolo tutt’altro che secondario, dal punto di vista drammaturgico, nell’*Anna Bolena* di Donizetti (1830). Il giovane Smeton, che palpita d’amore per la regina disgraziata, alla richiesta di lei (primo atto) di essere un po’ rallegrata dalla musica, intona un canto di lusinga e tenerezza, che celebra la ‘bella tristezza’ di Anna (*Deh! Non voler costringere*). Questa però, colpita nel profondo da quelle parole e quelle melodie, interrompe bruscamente il paggio per non soffrire oltremisura dei rimpianti e della malinconia che quel canto ha ravvivato. L’interruzione e brusca modulazione armonica ritrascinano la musica al “discorso diretto” della protagonista, e l’azione ricomincia.

Siculatorum Gymnasium

Emanuele Franceschetti, Ascolto, *dunque sono?*

Cosa c'è di rilevante in questo, nel mero livello diegetico del dramma, che si limita a prevedere dei normalissimi “innesti” di musica interna? Il fatto che questo avvenga in un dramma già organizzato musicalmente, e che – nel caso appena menzionato – la risposta alla sollecitazione “canora” sia anch'essa musicale, spinge a due riflessioni. La prima, piuttosto ovvia: nel teatro musicale bisogna considerare ciascuno dei molteplici livelli sonori nella propria unicità, tentando un'operazione che sia – in momenti diversi – analitica e sintetica. La seconda, forse più ricca di implicazioni: un personaggio che reagisce ad una sollecitazione musicale (diegetica) ad esso rivolta, ipostatizza la funzione espressiva e *perlocutoria* della musica. Il mezzo musicale utilizzato (la musica *del* dramma) perde la sua opacità: dichiara, facendosi per un breve frangente musica *nel* dramma, la sua natura molteplice.

L'esperienza dell'ascolto, che pone a confronto due soggetti dotati di un proprio sistema di emozioni, memorie, desideri, viene, grazie a questo regolarissimo espediente drammaturgico, tematizzata e messa in risalto. Come nel quadro di Velasquez, anche nell'opera in musica la tematizzazione ed evidenziazione dell'atto espressivo (là pittorico, qui canoro) obbliga lo spettatore a riflettere sullo statuto stesso dell'opera, sulle sue potenzialità, sui suoi limiti, sulle sue possibilità d'esistenza. Vedo in scena un personaggio cantare e suonare (o recitare, come negli infiniti casi di opere che inscenano proprio una messinscena teatrale), e riconosco nel “faccia a faccia” tra atto performativo e uditore/spettatore (sulla scena), il mio trovarmi davanti alla finzione scenica. Che in tal modo, paradossalmente, dichiara se stessa. Attraverso la molteplicità dei piani sonori messi in atto la musica si svela, getta la maschera: lo spettatore-ascoltatore diventa parte attiva del meccanismo comunicativo ed emozionale.

L'opera di Puccini che apre il ventesimo secolo, *Tosca*, offre un altro prezioso pretesto per la riflessione che sto cercando di condurre. In *Tosca*, il *canto* svela da subito i suoi doppi (e la sua pluralità), essendo la protagonista Floria Tosca, com'è noto, una

celebre cantante. All'inizio del secondo atto, a Palazzo Farnese, Scarpia lascia che il pittore "giacobino" Cavaradossi, che sta per essere interrogato – e di lì a breve torturato – senta la voce di Tosca, che in quel momento sta esibendosi in una cantata sacra (*Sale, ascende l'uman cantico*) in onore della (presunta) vittoria di Marengo, nello stesso palazzo dove sta avvenendo l'inquisizione. La finestra aperta lascia arrivare la voce dal piano sottostante, e la cantata si sovrappone alla musica *del* dramma, al "discorso" sottostante che sta autonomamente sviluppandosi. Quando, con gesto risoluto e violento, Scarpia chiude la finestra interrompendo la sovrapposizione tra i due piani, lo "spazio" sonoro viene ricompattato. L'effetto è quasi cinematografico: la messa a fuoco sui due uomini, una volta esclusa la realtà sonora circostante, favorisce la "stretta" sul pittore Cavaradossi della morsa inquisitoria e l'accelerazione dei tempi della condanna. La voce di Tosca è traccia di un *altro da sé* che canta mentre corrono, drammaticamente, gli eventi: è un canto sacro, celebrativo, eppure ignaro della violenza che sta consumandosi a pochi metri di distanza. L'evento sonoro della cantata, pur nascosto fisicamente, non scompare nella stratificazione complessiva: si rende evidente, come evidenti sono le sue connotazioni (storiche, intenzionali, ecc.). Anche qui l'esperienza dell'ascolto è esperienza di riconoscimento, memoria, disvelamento del meccanismo rappresentazionale e, quindi, ulteriore messa in risalto della funzione/finzione canora.

Vorrei aggiungere a quelle finora menzionate (e al "brogliaccio" di appunti che ne è derivato) un'opera caduta pressoché nel dimenticatoio: il *Billy Budd* di Giorgio Federico Ghedini su riduzione/traduzione di Salvatore Quasimodo della novella di Melville, andata in scena a Venezia nel 1949, due anni prima dell'omonima (e più celebre) opera di Benjamin Britten. In questo breve atto unico, strutturato "quasi" in forma di oratorio, il canto viene connotato in maniera del tutto diversa rispetto a quanto visto finora. Né ciò può stupire granché, se si pensa alla collocazione storica dell'opera, in quel secondo dopoguerra in cui le tradi-

Siculatorum Gymnasium

Emanuele Franceschetti, Ascolto, *dunque sono?*

zionali funzioni sociali ed estetiche del melodramma sembrano oramai remote, e – semmai – lasciate in eredità al cinema. Nel *Billy Budd* di Ghedini-Quasimodo, oltre ad esser negata quasi del tutto l'azione proprio in virtù della forma oratoriale, il canto viene tematizzato come indice di incomunicabilità ed impotenza. A bordo della nave da guerra *Indomitable* (siamo nel 1797) il marinaio Billy è afflitto da balbuzie. «Billy canta, non parla», ci dicono i marinai nella scena d'apertura: ma il canto non riempie di significato il vuoto incerto prodotto dalla balbuzie che lo affligge. Al contrario: Billy, costretto dalla sua condizione a subire l'isolamento e la calunnia degli altri marinai, può solo cantare o ricorrere alla violenza, per difendersi. I lunghi commenti parlati del Corifeo e la riduzione dell'esile vicenda ad un dramma che già da subito preannuncia il suo esito, costringono il canto a “dichiararsi” vano, cifra dell'impotenza a “dire”. Nonostante anche gli altri (pochissimi) personaggi, beninteso, si esprimano cantando, il canto “in sé” è identificato, per ragioni “diegetiche”, proprio con Billy Budd, il marinaio balbuziente. L'atto canoro qui non possiede la benché minima capacità di innescare una dialettica e/o una relazione fattiva tra individui, né di tematizzare l'ascolto come “presenza” e “riconoscimento” di un *altro da sé*. Il canto/aria di Billy (come nella favoletta che Marie canticchia al figlio piccolo, nel *Wozzeck* di Alban Berg) è tutt'al più un “atto” veritativo: la denuncia del male che affligge gli uomini e il mondo, e dell'impossibilità del canto di sanarla.