

L'incontro fecondo tra educazione e teatro assume forme che ne amplificano le rispettive potenzialità: quando il teatro entra nello spazio educativo può esprimersi come strumento formativo o didattico, ma anche come modalità espressiva specifica e come linguaggio trasversale, o ancora come oggetto di studio e di approfondimento culturale, come metafora dell'apprendimento o come dispositivo esperienziale.

Il volume attraversa la relazione tra le forme del teatro e quelle dell'educare grazie al contributo di molteplici sguardi disciplinari, dalla pedagogia alla didattica, dalla sociologia alle scienze dell'organizzazione, dall'arte alle poetiche del teatro.

Con i contributi di Jurij Alschitz, Francesca Antonacci, Antonio Attisani, Pierangelo Barone, Claudio Bernardi, Barbara Bisetto, Marco Bricco, Maria Buccolo, Francesco Cappa, Jiorgos Christakis, Maddalena Colombo, Maia Cornacchia, Vincenza Costantino, Marco Dallari, Ilaria De Lorenzo, Silvia Demozzi, Emanuele Ferrari, Ivano Gamelli, Monica Guerra, Emanuela Mancino, Raffaele Mantegazza, Andrea Maurizi, Silvia Mongili, Raoul C.D. Nacamulli, Matteo Ripamonti, Gabriella Seveso, Alessandro Tolomelli, Sergio Tramma, Gian Maria Zapelli, Franca Zuccoli.

Francesca Antonacci, Monica Guerra e Emanuela Mancino sono ricercatrici e docenti presso il Dipartimento di Scienze Umane per la Formazione dell'Università di Milano-Bicocca.

DIETRO LE QUINTE

Pratiche e teorie tra educazione e teatro

a cura di

Francesca Antonacci, Monica Guerra,
Emanuela Mancino



Educazione e politiche della bellezza

collana diretta da Francesca Antonacci, Monica Guerra, Emanuela Mancino e Maria Grazia Riva

Comitato scientifico

Jurij Alschitz, *European Association for Theatre Culture, Minnesota (USA)*
Maresa Bertolo, *Politecnico di Milano*
Cheryl Charles, *Children & Nature Network, Berlin (Deutschland)*
Mariagrazia Contini, *Università di Bologna*
César Donizetti Pereira Leite, *Universidade Estadual de São Paulo (Brasil)*
Maurizio Fabbri, *Università di Bologna*
Marcello Ghilardi, *Università di Padova*
Ana Lucia Goulart de Faria, *Universidade Estadual de Campinas (Brasil)*
Elena Luciano, *Università di Parma*
Susanna Mantovani, *Università di Milano-Bicocca*
Paolo Mottana, *Università di Milano-Bicocca*
Marisa Musaio, *Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano*
Silvia Nogueira Chaves, *Universidade Federal do Pará (Brasil)*
Lola Ottolini, *Politecnico di Milano*
Chiara Panciroli, *Università di Bologna*
Pier Giuseppe Rossi, *Università di Macerata*
Michela Schenetti, *Università di Bologna*
María Ainoa Zabalza-Cerdeiriña, *Universidad de Vigo (España)*
Franca Zuccoli, *Università di Milano-Bicocca*

L'educazione è espressione di una sensibilità politica capace di trasformare il mondo a partire dalle sue molteplici possibilità. La bellezza è intesa come apertura di responsabilità, non solo teoretica ma soprattutto espressiva, di quelle parti che fuori o dentro al soggetto ancora possono nascere o mutare, producendo cambiamento, senza incorrere in pretese di gradevolezza, completezza o modellizzazione.

Al fine di intercettare e promuovere pensieri e pratiche che testimoniano l'interdipendenza delle dimensioni etica ed estetica, la collana accoglie studi e ricerche che esplorano le questioni e gli eventi educativi come espressioni di quella vitalità creativa e poetica capace di far affiorare nel mondo le connessioni tra i singoli, le comunità e i contesti.

Educazione e politiche della bellezza percorre itinerari metodologici, ermeneutici e teorico-filosofici lungo i quali il pensiero e la prassi possano essere sempre più capaci di progettarsi e progettare trasformazioni sensibili come orizzonti dell'educare.

La collana si rivolge a studenti, educatori, insegnanti, formatori, studiosi, professionisti della relazione e a quanti vivano e intendano proporre, per sé e per gli altri, la bellezza come forma vivente dell'apprendimento.

Tutti i volumi pubblicati sono sottoposti a referaggio in doppio cieco.

DIETRO LE QUINTE

Pratiche e teorie
tra educazione e teatro

a cura di

Francesca Antonacci, Monica Guerra,
Emanuela Mancino

Educazione e politiche della bellezza

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati
possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page
al servizio "Informatemi" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

FrancoAngeli

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Scienze Umane per la Formazione "Riccardo Massa" dell'Università di Milano-Bicocca.

A Riccardo Massa

In copertina: rielaborazione grafica da Anna che si nasconde, Carlo Mattioli 1986, per gentile concessione di Anna Zaniboni Mattioli

Copyright © 2015 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Ristampa	Anno
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9	2015 2016 2017 2018 2019 2020 2021 2022 2023 2024

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Sono vietate e sanzionate (se non espressamente autorizzate) la riproduzione in ogni modo e forma (comprese le fotocopie, la scansione, la memorizzazione elettronica) e la comunicazione (ivi inclusi a titolo esemplificativo ma non esaustivo: la distribuzione, l'adattamento, la traduzione e la rielaborazione, anche a mezzo di canali digitali interattivi e con qualsiasi modalità attualmente nota od in futuro sviluppata).

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale, possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali (www.clearedi.org; e-mail autorizzazioni@clearedi.org).

Stampa: Geca Industrie Grafiche, Via Monferrato 54, 20098 San Giuliano Milanese

Indice

Introduzione, di <i>Francesca Antonacci, Monica Guerra, Emanuela Mancino</i>	» 9
--	-----

L'incontro tra educazione e teatro

1. Pratiche e teorie nell'incontro tra educazione e teatro, di <i>Francesca Antonacci, Monica Guerra, Emanuela Mancino</i>	» 13
2. Il teatro come formazione dell'uomo, di <i>Jurij Alschitz</i>	» 26
3. Il teatro nel setting educativo, di <i>Marco Dallari</i>	» 30
4. La metafora teatrale in educazione, di <i>Francesco Cappa</i>	» 38
5. Il teatro per-formazione, di <i>Claudio Bernardi</i>	» 47
6. Teatro come principio attivo per le politiche formative, di <i>Maddalena Colombo</i>	» 53

Teatro, infanzia e adolescenza

1. Il teatro del nido, il nido del teatro: pensieri, suggestioni ed esempi di lavoro, di <i>Marco Bricco</i>	» 59
2. Gioco di ruolo, teatro e adolescenza, di <i>Pierangelo Barone</i>	» 65
3. Quel che insegnano le maschere. Gioco di ruolo e teatro a confronto, nella pratica educativa con adolescenti di <i>Matteo</i> <i>Ripamonti</i>	» 70
4. Corpi vitali e immaginazione poetica: soglie di libertà e passione, di <i>Ilaria De Lorenzo</i>	» 76

Poetiche del teatro nella storia

1. **Il teatro privato e la formazione dell'attore in epoca Ming**, di *Barbara Bisetto* » 85
2. **L'educazione degli attori secondo Yoshizawa Ayame**, di *Andrea Maurizi* » 91
3. **La dimensione formativa nel teatro greco**, di *Gabriella Seveso* » 97
4. **L'antinomia pedagogica nella relazione educativa e in quella teatrale**, di *Vincenza Costantino* » 104
5. **Nel teatro come nell'educazione. L'eredità pedagogica di Jerzy Grotowski**, di *Ivano Gamelli* » 110
6. **Ripartire da Aristotele. Per riflettere sul rapporto tra teatro e processi educativi**, di *Antonio Attisani* » 115
7. **"Quel che più ci commuove nel bambino"**, di *Maia Cornacchia* » 120

Teatro, organizzazione e società

1. **Teatro e adulti: l'impresa**, di *Raoul C.D. Nacamulli* » 127
2. **Il teatro e il gioco per favorire i cambiamenti nelle organizzazioni**, di *Maria Buccolo e Silvia Mongili* » 132
3. **La vocazione teatrale nella formazione aziendale**, di *Gian Maria Zapelli* » 142
4. **Teatro sociale e politiche del teatro**, di *Sergio Tramma* » 151
5. **La metafora dell'albero di Cajou. Teatro dell'Oppresso tra etica, estetica e cambiamento**, di *Silvia Demozzi e Alessandro Tolomelli* » 154
6. **Il teatro della strage. Teatro politico e pedagogia della resistenza**, di *Raffaele Mantegazza* » 162

Oltre il teatro

1. **L'arte contemporanea come pratica performativa**, di *Franca Zuccoli* » 169
 2. **L'"Aria del catalogo" come mito fondativo del Don Giovanni**, di *Emanuele Ferrari* » 179
 3. **È solo danza**, di *Jiorgos Christakis* » 187
- Gli autori** » 189

Introduzione

di *Francesca Antonacci, Monica Guerra, Emanuela Mancino*

L'intreccio tra educazione e teatro ha contraddistinto sia le pratiche sia le riflessioni teoriche del Dipartimento di Scienze Umane per la Formazione di Bicocca sin dalla sua nascita, nel 1998. È a partire da tale fecondo legame che nasce il bisogno ed il desiderio di darne visibilità, restituendone i tratti principali nella forma concreta di una pubblicazione. Al tempo stesso questo bisogno e desiderio può porsi come testimonianza grata e vivificante della straordinaria figura di filosofo, pedagogista e appassionato, nonché studioso, di teatro che ha seminato tale legame tra mondo dell'educazione e mondo del teatro: Riccardo Massa.

L'incontro tra educazione e teatro assume forme che ne amplificano le rispettive potenzialità: quando il teatro entra nello spazio educativo può esprimersi come strumento formativo o didattico, ma anche come modalità espressiva specifica e come linguaggio trasversale, o ancora come oggetto di studio e di approfondimento culturale, come metafora dell'apprendimento o come dispositivo esperienziale. Il volume attraversa la relazione tra le forme del teatro e quelle dell'educare grazie al contributo di molteplici sguardi disciplinari, dalla pedagogia alla didattica, dalla sociologia alle scienze dell'organizzazione, dall'arte alle poetiche del teatro.

Abbiamo chiesto a studiosi provenienti dal mondo del teatro, dell'università, dell'azienda, della scuola, dei servizi educativi di contribuire a questo volume perché assumesse la forma di una ricerca, con piste di approfondimento, abbondanti bibliografie tematiche e affondi disciplinari. E abbiamo proposto a studiosi provenienti da mondi differenti di offrire il loro contributo per mantenere un tono polifonico, ricco, amplificante che sapesse rendere conto della ricchezza educativa e formativa emergente dalle forme e dai linguaggi del teatro e al contempo che sapesse rendere conto delle potenzialità espressive e performative dell'educazione e della formazione.

Dopo la sua morte, sopravvenuta nel 1729, Fukuoka Yagoshirō (1700-1730 ca.) registrò in *Ayamegusa* (Le parole di Ayame) gli insegnamenti “segreti” che Ayame era solito impartire ai suoi allievi.² L’opera rappresenta il primo e più importante documento incentrato sulla preparazione e sulla filosofia necessaria per diventare un *onnagata* di livello eccelso. Grazie agli sforzi compiuti da Ayame, nel corso del periodo Genroku le donne divennero una parte importante del pubblico degli spettacoli di *kabuki*. Sul palcoscenico Ayame rivestì i ruoli di madre, moglie, amante, ancella e nobildonna samuraica, dando vita a personaggi realistici e credibili dal punto di vista storico e psicologico.

Bibliografia

- Brandon J. R., *Kabuki. Five Classic Plays*. University of Hawaii Press, Honolulu, 1992.
- Dunn C. J., Torigoe B., *The Actors' Analects*. University of Tokyo Press, Tokyo, 1969.
- Ernst E., *The Kabuki Theatre*. The University Press of Hawaii, Honolulu, 1974.
- Gabrovska, Galia Todorova, “Gender and Body Construction in Edo Period *Kabuki*”, *Core Ethics*, 2009, Vol. 5, pp. 71-87.
- Kominz L. R., *The Stars Who Created Kabuki. Theirs Lives, Loves and Legacy*. Kodansha International, Tokyo, New York, London, 1997.
- Konishi J., *A History of Japanese Literature. Volum Three: The High Middle Ages*. Translated by Aileen Gatten and Mark Harbison, Edited by Earl Miner. Princeton University Press, Princeton, 1991.
- Maurizi A. (trad.), Mishima Yukio, *Onnagata* (1957). In *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di M. T. Orsi, Mondadori, Milano, 2004, pp. 1115-1144.
- Muccioli M., *Il teatro giapponese*. Feltrinelli, Milano, 1962.
- Nakamura M., *Kabuki. Backstage, Onstage. An Actor's Life*. Translated by Mark Oshima. Kodansha International, Tokyo and New York, 1990.
- Ortolani B., *Il teatro giapponese. Dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, a cura di Maria Pia D’Orazi. Bulzoni Editore, Roma, 1998.
- Robertson J., “The Politics of Androgyny in Japan: Sexuality and Subversion in the Theater and Beyond”, *American Ethnologist*, 1992, Vol. 19, No. 3, pp. 419-442.
- Snyder R. (), *The Androgyne Patriarchy in Japan. Contemporary Issues in Japanese Gender*. Unpublished thesis, The University of Texas at Arlington, 2010.

² *Ayamegusa* fu pubblicata a Ōsaka nel 1776 in un volume intitolato *Yakushabanashi* (Dialoghi per attori), una raccolta di istruzioni e ammonimenti che drammaturghi o affermati attori erano soliti rivolgere agli attori che muovevano i loro primi passi nell’arte della recitazione. *Yakushabanashi* contiene, oltre ad *Ayamegusa*, le seguenti opere: *Butai hyakugejō* (Cento voci per il palcoscenico), *Geikagami* (Lo specchio dell’arte teatrale), *Mimijinshū* (Raccolta di polvere nelle orecchie), *Zoku Mimijinshū* (Seguito a *Raccolta di polvere nelle orecchie*), *Kengai* (Raccolta di Kengai) e *Sadoshima nikki* (Il diario di Sadoshima).

La dimensione formativa nel teatro greco di Gabriella Seveso

L’esperienza del teatro nella *polis* classica dell’antica Grecia è un fenomeno talmente complesso e affascinante che ha dato luogo, nel corso dei secoli successivi, a dibattiti, ricerche, considerazioni numerosissimi, profondi e di vario orientamento: nonostante ciò, esso appare ancor oggi un oggetto di studio ricco di significati e che offre a noi tutti infiniti spunti di riflessione.

In questa sede intendiamo proporre alcune parziali e sintetiche considerazioni sugli aspetti formativi di tale esperienza e su quanto essi possano testimoniare della ricchezza di possibilità insite nell’uso di questo dispositivo.

Il teatro classico nasce e si consolida divenendo evento regolamentato, con forme, tempi, modalità proprie e codificate proprio in coincidenza con l’affermazione della *polis* democratica e, di conseguenza, di quella isonomia, ovvero uguaglianza di cittadini di fronte alla legge, che rappresenta una delle caratteristiche portanti di quel sistema politico e sociale (Green, 1996). La *Poetica* di Aristotele (*Poetica*, IV, 1449 a) giunge a descriverci il passaggio da una forma primordiale di intrattenimento, connessa con festività agricole, fondata sull’improvvisazione, a quella forma di rappresentazione ben individuata, collocata all’interno di particolari riti, e regolamentata da un complesso iter che si afferma tra il VI e il V secolo a.C..

Come molti autori di vario orientamento ricordano, è comunque difficile per noi ricostruire con esattezza quale fosse l’esperienza teatrale nella città antica, in quanto essa differiva da quella attuale, sia per gli spazi e i tempi sia per le modalità di rappresentazione (Baldry, 2001; Bergmann, Kondoleon, 1999): basti pensare che gli aspetti più interessanti di tale esperienza, quali le scenografie, la recitazione, la collocazione all’interno di particolari riti non possono essere da noi ricostruiti se non con estrema parzialità (Moretti, 2001). Il dato sul quale noi possiamo fondarci è costituito per lo più dal testo, ma anche in questo caso si tratta, come sottolinea J. De Romilly di «ciò che è sopravvissuto da un enorme naufragio», poiché la maggior parte delle

opere sono andate perdute. Non dobbiamo dimenticare, inoltre, che l'esperienza teatrale non interessava esclusivamente la città di Atene, ma anche altre città della Grecia e della Magna Grecia, sia perché le recitazioni venivano ripetute più volte in luoghi diversi, sia perché molti degli autori ateniesi più conosciuti soggiornarono in altre città (Todisco, 2002). Questo fatto ha prodotto una vivace circolazione di idee e di rappresentazioni diffondendo la cultura teatrale e confermando l'intreccio profondo fra dispositivo teatrale e regimi democratici delle città antiche, ma è anche difficilmente ricostruibile per gli studiosi contemporanei.

Un ulteriore aspetto, inoltre, si rivela estremamente significativo dal punto di vista dello storico dell'educazione, ma al tempo non facile da valutare: esso è costituito dal fatto che le trame delle principali opere teatrali non erano solamente estremamente conosciute, ma divenivano oggetto di rappresentazioni molto accurate nelle arti figurative. Ci riferiamo, in particolare, alla ceramografia di epoca classica, che attinse abbondantemente agli intrecci e ai personaggi delle tragedie riproducendole in numerosissime tipologie di vasi. O. Taplin (Taplin, 2007) si è dedicato allo studio dell'interessante rapporto fra rappresentazioni teatrali e raffigurazioni degli stessi soggetti sui vasi di epoca classica, giungendo a sottolineare quanto ci fossero richiami molto puntuali e molto articolati. Questo fenomeno, molto complesso e affascinante, dimostra anche quanto il teatro abbia svolto una funzione di diffusione capillare di modelli, valori, ideali: dobbiamo, infatti, ricordare che i vasi, di differenti tipologie e usi, costituivano un oggetto che comunque quotidianamente era visibile ai fruitori e quindi contribuivano a ricordare trame e significati delle principali tragedie. In questo senso, il teatro si pone veramente come fonte di diffusione amplissima di contenuti e di messaggi, data la sua capacità di permeare anche questi veicoli apparentemente lontani dalla rappresentazione scenica.

Infine, vorremmo sottolineare che l'esperienza teatrale nasce in concomitanza non solo con alcune circostanze sociali e politiche, ma anche con alcune specifiche condizioni culturali, in particolare con l'emergere di alcune tematiche all'interno del dibattito filosofico, prima fra tutte, la riflessione sul rapporto fra essere e apparire, fra realtà e finzione che permea la discussione filosofica post-eleatica. Questa riflessione emerge in maniera significativa anche nelle manifestazioni artistiche: in epoca classica, i ritratti non riportano più l'iscrizione «io sono», ma piuttosto l'iscrizione «questa è l'immagine di...», denotando un progressivo distanziamento fra immagine e realtà, tema che sorregge tutta l'esperienza teatrale (Vernant, 1998).

In questo contesto, così ricco di rimandi e di suggestioni, è dunque evidente come l'esperienza formativa del teatro classico si caratterizzi per essere un vero e proprio dispositivo formativo, molto più pervasivo ed efficace

di altri dispositivi e dell'opera di altre agenzie educative, in quanto coinvolgeva tutti i cittadini in maniera totalizzante: come è noto, infatti, le rappresentazioni teatrali si svolgevano all'interno di riti e feste e comportavano la sospensione delle quotidiane attività e la presenza agli spettacoli per ben tre giorni.

La valenza formativa dell'esperienza teatrale era ben nota agli antichi stessi, come dimostrano diverse testimonianze al riguardo. Citiamo solo a titolo di esempio alcuni celebri passi dell'orazione funebre pronunciata da Pericle per ricordare i caduti durante il primo anno della guerra del Peloponneso. Tale orazione, che costituisce una vera e propria celebrazione della città di Atene, non dimentica di sottolineare l'intreccio fra dimensione estetica, dimensione etica, dimensione formativa: «Abbiamo dato al nostro spirito (*gnòme*) moltissimo sollievo dalle fatiche, istituendo abitualmente giochi e feste per tutto l'anno» (Tucidide, *Storie*, II, 38, 1): così si esprime lo statista, nella trascrizione tucididea, e aggiunge poco oltre: «Amiamo il bello, ma con parsimonia, e ci dedichiamo al sapere, ma senza mollezza...» (*ibidem*, II, 40, 1). Queste enunciazioni esplicitano, del resto, il forte investimento nel settore della produzione culturale e la profonda consapevolezza della dimensione formativa del teatro presenti nella politica periclea: non a caso, lo statista istituì il *theorikòn*, ovvero una sorta di sovvenzione statale distribuita a tutti coloro che assistevano agli spettacoli, all'interno delle celebrazioni delle feste.

Alcuni decenni più tardi, anche l'oratore Isocrate nel *Panegirico* ribadisce la funzione formativa ed etica degli spettacoli, non ridotti a mero strumento di intrattenimento, ma invece descritti come fondamentale dispositivo che permette ai cittadini di giungere «a così grandi beni», quindi come strumento che veicola messaggi, modelli, valori condivisi e funzionali alla convivenza:

A così grandi beni offrono occasione le nostre adunanze; e neppure in ciò la nostra città è inferiore alle altre. Infatti moltissimi e bellissimi spettacoli (*theàmata pleista kài kàllista*) ha essa; alcuni ammirevoli fra tutti per le spese impiegatevi, altri celebri per l'eccellenza artistica, altri per entrambi questi pregi. ... Per di più si può assistere a gare, non solo di velocità e di forza, ma anche di valentia di parola e d'ingegno e di ogni altro pregio personale... (Isocrate, *Panegirico*, 44-45).

La valenza formativa del teatro classico, infine, è testimoniata anche da quelle voci che si mostrano critiche rispetto a questo dispositivo. Primo fra tutti, Platone pronuncia una esplicita e articolata condanna del teatro nella *Repubblica*:

Quando seduti tutti insieme in assemblea o nei tribunali o nei teatri o al campo o in qualche altra riunione pubblica, biasimano o approvano con molto strepito una parola o un fatto, sempre in modo esagerato, urlando e pestando i piedi al punto che le rocce e il luogo in cui si trovano ne rimbombano e raddoppiano lo strepito del biasimo e della lode. In tal caso, cosa credi che diventi il cuore di un giovane? Quale educazione privata potrebbe resistere e non essere sommersa da biasimi e lodi come quelli, senza lasciarsi travolgere dalla corrente e approvare ciò che approvano tutti e acquistare le medesime abitudini e diventare come loro? (Platone, *Repubblica*, V, 492 b-c)

La disapprovazione platonica è connessa certamente alla dimensione gno-seologica, ovvero al fatto che l'opera teatrale costituisce, come la poesia, una forma di imitazione del reale e quindi conduce ad una falsa conoscenza, ma è anche legata a ragioni molto più complesse, riconducibili alle caratteristiche del teatro stesso: quest'ultimo è percepito, da Platone, come dispositivo molto efficace nel trasmettere modelli e valori e fondato sul coinvolgimento emotivo e attivo del pubblico. La condanna platonica, quindi, suona come riconoscimento implicito della valenza formativa dell'esperienza teatrale.

A questo proposito, vorremmo quindi sottolineare alcune caratteristiche del teatro classico greco, che hanno reso tale esperienza efficace e che tuttora possono farci riflettere sull'uso del teatro nei contesti educativi e formativi anche attuali.

In primo luogo, il teatro classico si è costituito come dispositivo all'interno del quale si intrecciavano la dimensione della rappresentazione e quella della riflessione meta teatrale stessa. In alcune tragedie e soprattutto all'interno di alcune commedie è infatti presente, parallelamente alla narrazione degli avvenimenti, una sorta di percorso di riflessione sullo strumento teatrale. Un esempio assai celebre di commedia sul teatro è quello delle *Rane* di Aristofane: il drammaturgo mette in scena il viaggio parodistico di Ermete, Eracle e del servo Xantia nel regno dei morti, al fine di resuscitare un vero tragediografo, e giunge a proporre il confronto fra Euripide ed Eschilo, entrambi morti, pronti a tornare nella loro città. La narrazione costituisce il pretesto per presentare al pubblico una complessa riflessione sull'uso del teatro e sulla sua efficacia, tema molto caro all'autore. Aristofane giunge a sottolineare la funzione esplicitamente educativa e formativa del teatro: «Per i bambini c'è il maestro, per gli adulti c'è il poeta» (Aristofane, *Le rane*, v. 1054) e ad indicare, di conseguenza, la necessità di sottoporre l'opera d'arte legando la dimensione estetica a quella etica e politica: «Un poeta deve nascondere il male, non metterlo in mostra e insegnarlo! [...] È necessario che noi poeti diciamo solo le cose positive» (*ibidem*, vv. 1053; 1055).

Un altro aspetto significativo, strettamente connesso al precedente, è costituito dal fatto che almeno una buona parte delle opere teatrali, ovvero le

tragedie, metteva in scena trame e personaggi attinti dal patrimonio mitologico condiviso, come ben sottolinea Aristotele nella sua *Poetica*: tali opere rappresentavano, quindi, un esempio di narrazione collettivamente condivisa, ma anche di volta in volta rielaborata e piegata a rimandi e richiami connessi con la realtà del tempo, a seconda della variante, dell'ambientazione, del particolare punto di vista scelto dell'autore. Come scrive a questo proposito Vernant, «il mito è al tempo stesso nella tragedia e rigettato da essa» (Vernant, 1991, p. XXIII): la rappresentazione teatrale riuniva il pubblico nella condivisione di una narrazione che è permeata di valori, modelli, portando alla riflessione sui più importanti interrogativi esistenziali che venivano discussi in pubblico e sulla loro attualizzazione.

Scrivere una tragedia significa delineare, concatenare scene e dialoghi, in modo tale che alla fine ognuno capisca che le storie strampalate che gli raccontavano quando era piccolo - il Ciclope, Edipo... - esprimono una sorta di coerenza interiore nel destino dell'uomo. (Vernant, 1998, p. 233).

In questo senso, la tragedia incarnava una delle forme di poesia che, secondo Aristotele, tentava di offrire risposta ai dilemmi dell'esistenza:

in questo realmente differiscono, che lo storico narra fatti accaduti, il poeta fatti che potrebbero accadere. Perciò, la poesia è qualcosa di maggiormente filosofico e maggiormente grave (elevato) della storia; e infatti la poesia narra piuttosto l'universale, la storia il particolare. (Aristotele, *Poetica*, IX, 1451b).

L'esperienza del teatro, in questo caso, si costituiva come spazio ove tutti possono attingere a una narrazione condivisa per ricercare insieme sempre nuove risposte che riguardano gli interrogativi più profondi di ciascuno.

La possibilità di riflessione che il teatro offriva, inoltre, si fondava, soprattutto nel caso della tragedia, sull'innegabile intreccio fra dimensione cognitiva e emotiva, come esplicita ancora una volta Aristotele stesso: «Mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha come effetto la purificazione (catarsi) da tutte queste passioni» (Aristotele, *Poetica*, VI, 1449b). Il ruolo del coro, a questo proposito, si rivelava sovente estremamente significativo, poiché esso rileggeva gli avvenimenti non solo in termini cognitivi, ma offrendo spazio alle passioni, alle suggestioni, agli aspetti meno razionali sottesi alle dinamiche rappresentate. Il teatro classico, da questo punto di vista, costituisce uno degli esempi più efficaci e significativi di quanto la comprensione e l'apprendimento passino solo attraverso l'intreccio fra piano cognitivo e piano emotivo.

Un ultimo aspetto significativo dell'esperienza del teatro classico è la stretta relazione con la dimensione politica: la sticomitia tragica portava, infatti, in scena la dimensione del dialogo, del confronto, anche dello scontro verbale, contribuendo in maniera considerevole alla formazione dell'uomo della polis, ovvero del cittadino chiamato a partecipare, ad esprimersi, a comunicare e che affrontava il suo destino non più nell'avventura e nel combattimento, ma nell'agone politico. Questa mimesi fra modalità di espressione del teatro e competenze richieste al cittadino ci mostra come il dispositivo teatrale fosse funzionale alla città non solo in termini di valori esistenziali trasmessi.

Un'ultima citazione platonica, infine, ci mostra quanto gli antichi fossero non solo consapevoli della valenza formativa del teatro e della necessità di una censura, ma anche della dimensione teatrale, rappresentativa dell'esistenza umana, in un intreccio che resta affascinante e inquietante insieme:

Quanto ai nostri poeti seri, come dicono, impegnati nella tragedia, se mai alcuni di loro giungessero da noi e ci facessero domande più o meno di questo genere: «Stranieri, possiamo visitare o no la vostra città e la vostra regione, e possiamo portarvi e condurvi la nostra poesia, o come è stato deciso da voi di fare riguardo a tali questioni? » – che cosa dunque potremmo rispondere in modo corretto a questo proposito a questi uomini divini? A me sembra infatti che potremmo rispondere così, dire: «O eccellenti tra gli stranieri, noi stessi siamo autori di una tragedia che è per quanto possibile la più bella e la migliore; dunque tutta la nostra costituzione è stata ordinata come imitazione della più bella e della migliore vita, che noi affermiamo essere davvero la più vera tragedia. Poeti siete voi, e poeti delle stesse cose siamo anche noi, vostri rivali nell'arte e avversari nel dramma più bello, che la sola vera legge per natura realizza, come è la nostra speranza; e non pensate che noi così facilmente vi permetteremo un giorno di piantare le vostre scene nella nostra piazza e di introdurre attori dalla bella voce, che la fanno risuonare più di noi, e che vi concederemo di arringare i giovani, le donne e tutta la folla, dicendo delle stesse istituzioni non le stesse cose che diciamo noi, ma la maggior parte per lo più persino contrarie. Infatti per così dire saremmo completamente pazzi noi e tutta la città, qualunque vi lasciasse fare le cose dette prima che i magistrati abbiano giudicato se avete realizzato opere riferibili e adatte a esporsi pubblicamente oppure no. Ora dunque, figli generati dalle dolci Muse, dopo aver innanzitutto mostrato ai magistrati i vostri canti accanto ai nostri, qualora i vostri appaiano espressi in modo uguale o anche migliore, vi daremo un coro, ma in caso contrario, amici, non potremmo mai farlo» (Platone, *Le Leggi*, 817 a-d).

Bibliografia

Autori classici citati

- Aristotele, *Poetica*, trad. it. G. Paduano, Laterza, Roma-Bari, 2000.
Platone, *Leggi*, trad. it. F. Ferrari e S. Poli, Rizzoli, Milano, 2005.
Platone, *Repubblica*, trad. it. G. Lozza, Mondadori, Milano, 1994.
Tucidide, *Storie*, trad. it. G. Donini, voll. I-II, UTET, Torino, 1982.

Testi di commento citati

- Barringer J. M., *Art, Myth and Ritual in Classical Greece*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.
Bergmann B., Kondoleon C., (ed by), *The Art of Ancient Spectacle*, Yale University Press, Washington, 1999.
De Romilly J., *La tragédie grecque*, Press Universitaire de France, Paris, 2006.
Green J. R., *Theatre in Ancient Greek Society*, Routledge, London and New York, 1996.
Moretti J. C., *Theatre et société dans la Grèce antique*, LGF, Paris, 2001.
Shapiro H. A., *Myth into Art: Poet and Painter in Classical Greece*, Routledge, London, 1994.
Seveso G., *Armati, mio cuore. Modelli educativi femminili nel teatro di Euripide*, Ghibli Edizioni, Milano, 2003.
Tapplin O., *Pots and plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Paul Getty Museum Publications, Los Angeles, 2007.
Todisco L., *Teatro e spettacolo in Magna Grecia. Testi, immagini, architettura*, Longanesi, Milano, 2002.
Vegetti M., *L'etica degli antichi*, Laterza, Roma-Bari, 1989.
Vernant J. P., *Tra mito e politica*, trad. it., Cortina, Milano, 1998.
Vernant J. P., Introduzione, in Vernant J. P., Vidal Naquet P., *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, Einaudi, Torino, 1991, pp. V-XXX.
Vernant J. P., Vidal Naquet P., *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, Einaudi, Torino, 1991.