

Polo di Filosofia

a.s. 2014-2015

III A

***Linguaggi: Teatro, movimento e rappresentazione***

*Ricerca*

Barcellini Lucrezia

Berio Maria Margherita

De Miglio Camilla

Guerrina Celeste

Malerba Elena

Marino Ludovica

Olivieri Martina

Renzullo Rebecca

*Staff tecnico*

Menichini Francesco

Mesturini Giorgia

## *Indice*

- 1- Introduzione
- 2- Teatro classico: pubblico, rappresentazione e pensiero filosofico
  - 2.1 Teatro come partecipazione collettiva
  - 2.2 Il caso di Euripide
- 3- L'arte teatrale è basata sul movimento: Hegel, Nietzsche e Deleuze
  - 3.1 Movimento mediato o non mediato?
  - 3.2 Perché non è un teatro della rappresentazione?
  - 3.3 Il teatro della non rappresentazione
  - 3.4 La maschera: elemento di un teatro non rappresentativo
  - 3.5 Attore e identità
- 4- Conclusione

## 1. INTRODUZIONE

Il teatro nel mondo classico costituiva il luogo di unione dell'intera comunità -*πολις*- e presupponeva una partecipazione -emotiva e fisica- dello spettatore, di cui veniva sollecitata la curiosità. Era dunque un potente mezzo comunicativo, attraverso il quale i drammaturghi trasmettevano insegnamenti religioso-culturali. Per questo suo carattere di partecipazione collettiva, il mito, argomento della tragedia, diventa metafora dei problemi profondi di Atene. Aristotele infatti parla di funzione catartica del teatro e, in particolare della tragedia, attraverso cui lo spettatore, vedendo in scena alcune passioni le oggettiva e riesce quindi a controllarle.

Vi era una stretta connessione tra pubblico e rappresentazione teatrale; relazione che è ben esplicita nel teatro euripideo. Il pubblico, infatti era disomogeneo per estrazione sociale, culturale e politica. Di questa frattura all'interno degli spettatori, Euripide ne era consapevole: egli componeva l'opera in base al destinatario cui era rivolta.

Inoltre era necessario che la rappresentazione teatrale fosse contestualizzata rispetto all'epoca storica in cui veniva scritta.

Filosofia e teatro sembrerebbero realtà tra loro distaccate, in realtà esse convergono su alcuni aspetti: movimento, ripetizione e tempo.

È possibile affermare che la rappresentazione teatrale sia movimento, il quale può essere mediato- Hegel- o non mediato - Nietzsche, Kierkegaard e Deleuze-.

Secondo il modello hegeliano, il teatro è rappresentazione, mentre i filosofi contemporanei giungono al concetto di teatro come espressione delle differenze. Affinché il teatro non sia rappresentazione è necessario che gli attori non abbiano un'identità. Una soluzione affinché questo possa essere garantito è l'utilizzo della maschera, la quale costituisce uno degli elementi fondamentali collegati al superamento del teatro filosofico della rappresentazione.

C. Guerrina, R. Renzullo

## 2. TEATRO CLASSICO: pubblico, rappresentazione e pensiero filosofico

(a cura di C. De Miglio, C. Guerrina, R. Renzullo)

## 2.1 Teatro come partecipazione collettiva

Assistere agli spettacoli, significava, per la collettività, partecipare ad un grande rito. Il teatro era non solo un'occasione mondana e di evasione dalla quotidianità, ma soprattutto luogo di riunione dell'intera comunità, veniva celebrato il patrimonio condiviso dalla polis, storie dalla grande tradizione, che il cittadino greco conosceva.

La partecipazione degli spettatori –emotiva e fisica- era così intensa che gli stessi memorizzavano interi brani, talvolta il brano poteva anche essere tramandato.

Lo spettatore, infatti, nonostante conoscesse le vicende del mito, non poteva sapere come venissero codificate e nuovamente interpretate dal drammaturgo. Il pubblico era quindi mosso da una profonda curiosità, sia nei confronti delle nuove interpretazioni, sia riguardo il trattamento dei personaggi.

La rappresentazione teatrale era un forte mezzo per poter tramandare insegnamenti religiosi volti alla riflessione sul mistero dell'esistenza, il cittadino era quindi portato a provare profondi sentimenti che venivano condivisi dalla comunità e rafforzavano la stessa.

Vivere e sentire il teatro faceva parte della polis: concepito come uno spettacolo condiviso, era un rituale da grandi rilevanze religiose e sociali, considerato un mezzo volto all'educazione e alla formazione nell'interesse dell'intera comunità.

Per queste sue caratteristiche, lo stesso Pericle stabilì il rimborso del prezzo del biglietto a carico della tesoreria dello Stato in modo da rendere ancor più ampia la partecipazione. La rappresentazione a teatro non è quindi solamente uno spettacolo: è un rito vissuto dalla collettività della pólis che ha luogo durante un periodo sacro e in uno spazio sacro; il teatro era infatti situato nei pressi dell'altare del dio.

Proprio per questo suo carattere collettivo, il teatro diveniva la culla che racchiudeva le idee, i problemi e la vita politica e culturale dell'Atene democratica: dal momento che la tragedia tratta di un passato mitico, il mito prende la forma di una metafora dei problemi profondi vissuti da Atene. Riguardo ciò è formulata da Aristotele l'idea di "catarsi"- *κάθαρσις*, letteralmente "purificazione"- per cui la natura passionale dell'uomo, risiedente nella sua natura più o meno inconscia, verrebbe mostrata dalla tragedia. Durante essa gli impulsi più irrazionali - incesto, matricidio, suicidio, cannibalismo - sono posti di fronte all'uomo, ciò gli permette di sfogarli inconsapevolmente, tramite una sorta di esorcizzazione di massa. Lo spettatore si "purifica" non tanto osservando esempi ma attraverso lo stesso teatro.

Lo spettacolo in sé purifica l'uomo dalle emozioni passionali e gli permette di tenerle sotto controllo:

«Noi proviamo piacere a vedere le immagini le più precise delle cose la vista delle quali è dolorosa nella realtà, come gli aspetti di animali i più ripugnanti e dei cadaveri»<sup>1</sup>.

L'evento teatrale aveva dunque la valenza di un'attività morale e religiosa, volta non solo all'educazione dell'individuo volta al miglioramento della società, ma anche allo sfogo dell'anima da profonde questioni esistenziali. Per queste sua sfaccettatura, è dunque assimilabile ad un vero e proprio rito.<sup>2</sup>

E. Malerba

## 2.2 Il caso di Euripide

Analizziamo il teatro tragico di Euripide. Nell'Atene del V sec. le tragedie non erano scritte per un pubblico indifferenziato e omogeneo, ma cambiavano in relazione al gruppo a cui l'opera era rivolta. Il pubblico era diverso per stratificazione sociale, gradi d'istruzione, interessi economici e politici. Non si poteva parlare di una vera e propria società ateniese.

Il pubblico euripideo era diviso al suo interno e aveva contrasti; di ciò Euripide ne era pienamente consapevole. Per questo, ad esempio, le sue stesse opere avevano una valenza politica. Bisogna, in relazione a questo, comprendere la motivazione per cui il primo Euripide crei dei personaggi più o meno trasfigurati, che pur essendo tragici, hanno consapevolezza di loro stessi, e alla fine della sua carriera esalti i patetismi e gli elementi di immaginazione.

Se Euripide si comporta così deve per forza essere una risposta alle condizioni storiche del suo tempo. A tal proposito, Di Benedetto sostiene che *"un'opera d'arte è tanto più autentica quanto più l'artista è in grado di leggere la realtà del suo tempo, di decifrarla, e di cogliere le linee essenziali dei processi reali e oggettivi"*.<sup>3</sup>

E' di conseguenza interessante capire quanto un'opera d'arte antica possa essere attuale e quindi rispecchiare la realtà di un tempo molto successivo a quello descritto. La cultura attuale è inevitabilmente figlia della cultura passata, quindi ne porta i tratti genetici fondamentali, da cui non si può prescindere, allo stesso modo non può limitarsi a questa concezione. I temi universali, quelli che da sempre toccano l'uomo, sono gli stessi ai giorni nostri che al tempo di Euripide: malattia, morte, amore, impulsi riproduttivi.

Non si può comunque fare un rigido parallelo tra arte antica e moderna, in quanto le risposte che l'artista dava, il suo filosofeggiare, sebbene trovasse leggi

---

1 Aristotele, *Poetica*, 1448b 10

2 Cfr. U. Albinì, *Nel nome di Dioniso*, Garzanti Editore, 1999, 151-167

3 V. di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Einaudi Editore, 1971, p. X

astratte e ipoteticamente eterne, erano condizionate dal periodo storico in cui esso lavorava.

Di Benedetto cita l'esempio di Simonide, poeta-filosofo,<sup>4</sup> il cui pensiero in parte può essere applicato ancora oggi, ma, di fatto, può essere compreso pienamente, solo se contestualizzato all'interno del suo periodo storico. L'attualizzazione di un'opera d'arte può quindi essere fatta, ma solo dopo un'attenta storicizzazione, cioè solo dopo aver contestualizzato l'opera in funzione del suo tempo.

Un esempio dell'influenza della filosofia nell'arte greca nell'Ippolito. Qui Fedra, discorrendo con le Terzene, sostiene che, sebbene alcuni uomini conoscano il bene, non lo mettono in atto, o per pigrizia, o per altri motivi. In questo passo di notevole importanza è la polemica contro Socrate, molto diffusa all'epoca. Secondo il filosofo infatti, la virtù si identificava con la conoscenza del bene. A questa posizione si oppone W.S. Barrett., il quale sostiene che quella di Fedra non sarebbe una polemica contro Socrate, ma semplicemente la constatazione che l'agire male è un vizio umano. B. Snell però sottolinea l'importanza del fatto che, perché la tesi di Barret sia esatta, si dovrebbe attribuire ai greci del V secolo, una mentalità cristiana. Di Benedetto da parte sua abbraccia pienamente la teoria di Snell.<sup>5</sup>

L. Marino

### **3. L'ARTE TEATRALE È BASATA SUL MOVIMENTO: HEGEL, NIETZSCHE E DELEUZE.**

(a cura di C. De Miglio, C. Guerrina, R. Renzullo)

Filosofia e teatro possono sembrare due realtà molto diverse tra loro, ma in realtà non sono così distanti l'una dall'altra e sono accomunate da alcune questioni che risultano fondanti di entrambe: tra queste le nozioni di tempo, movimento e ripetizione.

Deleuze infatti nella sua opera "Differenza e ripetizione", ricerca una connessione tra il desiderio di rinnovamento espresso dalla filosofia contemporanea di Nietzsche e Kierkegaard e il desiderio di rinnovamento in campo artistico e, a tal fine, accosta le due realtà sopracitate: il teatro e la filosofia, e realizza ciò a partire dal concetto di movimento, che ritiene fondamentale nella loro riflessione filosofica.

---

4 V. di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Einaudi Editore, 1971, p. 6

5 Cfr. V. di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Einaudi Editore, 1971, p. IX-XII/5-8

E' possibile affermare che la rappresentazione teatrale sia basata sul movimento. Tale movimento è mediato o non mediato? Vi sono due posizioni contrastanti, da una parte Hegel, per il quale il teatro è rappresentazione, dall'altra Nietzsche, Kierkegaard e Deleuze, per i quali il teatro è espressione della differenza.

L. Barcellini

### 3.1 Movimento mediato o non mediato?

Hegel afferma che la realtà non è sostanza ma Soggetto e Spirito, e dunque essa è movimento. Il movimento è parte fondante della dialettica, in quanto è appunto la natura stessa dello Spirito. Con il sistema dialettico (tesi, antitesi, sintesi) si può cogliere la verità attraverso questo "movimento" che tende al concreto dopo aver superato l'astrattezza propria di ogni opposizione.

Il raggiungimento della verità è certamente condizionato dalla mediazione ed è "falso che ci sia un sapere immediato, un sapere privo di mediazione".

Nietzsche riteneva che con la nascita della tragedia si sia creata una distinzione tra apollineo e dionisiaco come coppia di opposti. L'apollineo viene da un atteggiamento di fuga di fronte al divenire. Si esprime nelle forme limpide e armoniche della scultura e della poesia epica. Il dionisiaco, invece, viene dalla forza vitale e dalla partecipazione al divenire e si esprime nell'esaltazione creatrice della musica e della poesia lirica.

Nietzsche si contrappone alla visione del suo tempo del mondo greco come perfetto ed equilibrato, sottolineando come vi fosse un continuo dramma di vita e morte e un'attenzione per gli aspetti orribili dell'essere (aspetti dionisiaci, pieni di caos). Proprio da ciò nasce la tendenza greca a "riordinare", a creare forme armoniche quindi l'apollineo (tentativo di sublimare il caos nella forma). Nella Grecia presocratica essi erano distinti e separati. Con la tragedia attica (Sofocle Eschilo) si uniscono in maniera meravigliosa. La tragedia riesce ad esprimere il caos della realtà attraverso immagini ordinate ed equilibrate. Con la tragedia di Euripide l'apollineo prevarica sul dionisiaco fino quasi a soffocarlo. La logica nella tragedia prevarica sugli istinti (influenza dell'insegnamento razionalistico di Socrate) che porta ad un periodo di decadenza; questo decadimento della tragedia riflette il decadimento dell'uomo in generale : l'uomo tragico e la sua voglia di vivere sono incatenati dall'uomo teoretico e dalla sua logica.

Deleuze invece riprende il pensiero di Kierkegaard e Nietzsche, che riscontrano una simbiosi tra linguaggio filosofico e arte teatrale; per i due filosofi tipo di movimento è un «*falso movimento, un movimento logico astratto, vale a*

*dire alla mediazione»<sup>6</sup>ed elaborano un concetto di movimento non mediato, tale da «smuovere lo spirito al di fuori di ogni rappresentazione, e di fare dello stesso movimento un'opera, senza interposizione; di sostituire segni diretti a rappresentazioni mediate; di inventare vibrazioni, rotazioni, vortici, gravitazioni, danze o salti che tocchino direttamente lo spirito. È questa un'idea da uomo di teatro, un'idea da regista, in anticipo rispetto al suo tempo».<sup>7</sup>Con l'opera di Deleuze emerge una questione fondamentale: il legame tra movimento e rappresentazione. Deleuze sostiene dunque che il movimento sia il fondamento del teatro, (che ha funzione di catalizzatore di tutti i mezzi espressivi) è il vero movimento, ma non il movimento hegeliano, "falso" e mediato, ma movimento in quanto ripetizione.*

Kierkegaard si occupò del legame tra movimento e rappresentazione, ponendosi «il più alto problema teatrale, il problema di un movimento destinato a toccare direttamente l'anima, a essere il moto dell'anima»<sup>8</sup>, un movimento possibile solo in seguito al superamento del teatro della rappresentazione (intesa appunto come imitazione).

L.Barcellini

### 3.2 Perché non un teatro della rappresentazione?

Risulta in seguito a questa argomentazione che il teatro, inteso come espressione, forma d'arte, è oggetto di una grande problematica, quella della verità come rappresentazione; si tratta di un processo conoscitivo che porta ad affermare che la realtà del mondo, e dunque la verità, può essere dominata dall'uomo solo seguendo le regole della rappresentazione e la conseguenza di tale processo conoscitivo è l'estraneità del mondo al soggetto e del soggetto a se stesso. La logica formale implicata dalla rappresentazione, che viene riprodotta nel teatro in quanto messa in scena di un copione, di personaggi e di un microcosmo mimetico del mondo, risiede nell'ideale dell'oggettivismo metafisico, il quale tentando di valorizzare la soggettività, ottiene il contrario, la aliena, perché rende il processo formale del metodo un processo "assoluto" e di conseguenza riduce l'importanza dell'esperienza, che diviene così estranea al

---

6

G.Deleuze, *Différence et répétition*, P.U.F., Paris 1968, trad. *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997, p.15

7

G.Deleuze, *Différence et répétition*, P.U.F., Paris 1968, trad. *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997, p.17

8

G.Deleuze, *Différence et répétition*, P.U.F., Paris 1968, trad. *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997, p.17



metodo conoscitivo della verità: secondo questo ideale l'esperienza non è necessaria per conoscere la verità».<sup>9</sup>

La rappresentazione nel mondo classico coincideva appunto con la simulazione, l'imitazione di un originale preso come modello o fondamento.

In Hegel, la rappresentazione è *Vorstellung*, ciò che è possibile mostrare attraverso la concettualizzazione, le immagini che contengono un'alterità che rimanda all'ambiguità. Lo stesso Hegel definisce le rappresentazioni come metafore dei pensieri e concetti; la rappresentazione è interpretazione che si fa quando la parola, Logos, si avvicina all'esplicazione.

La rappresentazione diviene atto sociale.

La rappresentazione differisce dalla ripetizione, la quale, attraverso il suo s-doppiarsi, compare nella medesimezza di ciò che è altro senza mai essere copia o simulacro; il concetto infatti non si riferisce all'essenza, ma all'evento, inteso come "l'immediatamente altro" che compare davanti a noi. Quando descriviamo un evento (questo atto implica una ripetizione) prendiamo le distanze dal già-accaduto (dall'evento già accaduto) e lo comprendiamo, cogliamo il non-afferrabile, ovvero l'essenza. Questo implica la formazione di una differenza. Differenza tra il già-accaduto (l'evento) e l'essenza; differenza tra un atto originario e una ripetizione che, proprio perché tale, è riproducibile. La ripetizione (inscindibile dalla differenza) indica un movimento; movimento che consiste in ciò che giunge allo spettatore dell'evento (questo è condizionato da la soggettività e dall'interpretazione personale). Nietzsche afferma che noi ripetiamo; non è un paradosso, ma è il risultato di un'opposizione di cui non si ottiene una sintesi. Proprio in questo dissidio si compie la differenza (che permette all'essere soggettivo di venire in contatto con il carattere di alterata insito in se stesso).

L. Barcellini

### 3.3 Il teatro della non rappresentazione

L'evento teatrale non rappresentativo di cui parla Deleuze è, secondo Foucault, un mezzo privilegiato di espressione della differenza, intesa come esperienza reale.

L'obbiettivo dell'arte teatrale, basata su movimento è ripetizione, dice Foucault, dev'essere quello «*di porre in atto simultaneamente tutte queste ripetizioni, con la loro differenza di natura e di ritmo [...] L'arte non imita perché anzitutto ripete,*

e ripete tutte le ripetizioni per conto di una potenza interiore»<sup>10</sup>, e ciò virtù di «un'istanza che comprende una differenza in sé, come (almeno) due serie divergenti sulle quali gioca, essendo abolita ogni somiglianza, senza che si possa perciò indicare l'esistenza di un originale e di una copia».<sup>11</sup>

Questa è l'essenza del teatro non rappresentativo. Dunque la filosofia contemporanea sembra necessitare di alcuni degli aspetti del teatro; la prassi teatrale deve essere interpretata come un qualcosa la cui funzione è la messa in opera di ripetizioni. E se «sviluppa le sue serie intercambiabili e le sue strutture circolari, addita alla filosofia una strada che conduce all'abbandono della rappresentazione».<sup>12</sup> L'abbandono della rappresentazione è possibile associando al teatro un movimento vero e non mediato, rappresentativo. Ma c'è un altro aspetto fondamentale per l'arte teatrale e per l'interpretazione soggettiva dell'evento: la maschera.

L.Barcellini

#### 3.4 La maschera: elemento di un teatro non rappresentativo

Deleuze parla di un teatro della ripetizione, o meglio del movimento quale ripetizione, capace di coinvolgere con effetto immediato chi viene in contatto con esso, un teatro di maschere che si susseguono senza legarsi mai definitivamente ad un personaggio, con uno spazio scenico colmato da infiniti ruoli, di cui appunto nessuno è definitivo; vi è un chiaro riferimento alla filosofia nietzschiana dell'eterno ritorno.

La maschera opera la necessaria separazione nei confronti del quotidiano andando quindi a creare un'atmosfera più alta, tipica della tragedia oppure un'atmosfera differente per la commedia.

La maschera era sagomata in modo da permettere al suono di disperdersi ed essere convogliato in tutte le direzioni verso il pubblico. Un altro elemento importante legato alla maschera era il trucco che andava ad esaltare lo sguardo, che non sarebbe risultato visibile agli spettatori più lontani.

La maschera, inoltre, influiva sull'umore del personaggio, costringendolo a mantenere una precisa disposizione interiore. Se un personaggio portava una maschera e diceva cose ad essa non confacenti, allora il significato veniva a

---

10

G.Deleuze, *Différence et répétition*, P.U.F., Paris 1968, trad. *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997, p.375

11 Ibidem

12

G.Deleuze, *Différence et répétition*, P.U.F., Paris 1968, trad. *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997, p.94

dilatarsi.

Generalmente accadeva che il pubblico percepisse due messaggi diversi ma strettamente legati oppure vi fosse una differenza fra quello che il personaggio era in realtà e quello che appariva. Anche in questo caso si faceva in modo che venisse sottolineata questa corrispondenza.

Mancando l'aspetto mimico del viso, l'aspetto vocale doveva essere compensativo: infatti le emozioni venivano affidate agli elementi sonori, utilizzando suoni brevi ma intensi. In questo modo l'interiezione poteva contenere valori opposti. Il significato era determinato soprattutto dal tono, dalla durata e dall'intensità della pronuncia.

Il dibattito moderno si incentra su due questioni: poteva bastare avvalersi "solo" del volto, oppure era indispensabile l'uso della maschera per riportare lo spettatore ad una dimensione così differente da modificare volume e tono della voce? Certamente con la maschera le parole risuonavano più lente e talvolta meno chiare. Una soluzione è quella di Barrault, il quale utilizzò particolari mezze maschere della commedia dell'arte, che non coprivano la bocca e quindi non andavano a modificare il tono della voce. Un'altra soluzione è quella utilizzata da Sir Peter Hall: egli utilizzava maschere intere che risultavano fortemente connotative, andando a preannunciare alcune caratteristiche interiori del personaggio.

Per quanto riguarda alcuni stati d'animo particolari, come la disperazione, spesso si ricorreva all'uso della gestualità.

Il tema della maschera, che si serve di Nietzsche come modello, costituisce uno degli elementi fondamentali collegati al superamento del teatro filosofico della rappresentazione: il soggetto/attore si eclissa, ma non scompare mai dalla scena, in quanto continua inevitabilmente e necessariamente ad agire. Il concetto della non-rappresentatività del teatro è evidenziato dunque dalle maschere che si susseguono, che procedono senza alcuna identità stabile o definita e senza ricoprire alcun ruolo.<sup>13</sup> Deleuze riconosce all'attore un ruolo determinante nella manifestazione della differenza, intesa come "contro-effettuazione" dell'evento.<sup>14</sup>

Deleuze sostiene che ogni artista, nel momento della creazione, realizzi un divenire "altro" da sé e definisce questo processo "divenire minoritario"; tramite la sua creatività si oppone al sistema dominante "maggioritario" supera la soggettività divenendo "concatenamento collettivo d'enunciazione". La maschera

---

13

U. Albini, *Nel nome di Dioniso*, Garzanti Editore, 1999, cap. III pt I, p. 76-94

14

Cfr. <http://www.fucinenute.it/2006/02/il-teatro-attraverso-la-filosofia-di-gilles-deleuze-1/>

non colma la mancanza di un soggetto o di un'identità, ma impedisce che si creino "surrogati", rappresentazioni; la maschera neutra azzerava la soggettività e l'individualità di chi la porta, limitando la sua espressività e attività comunicativa verbale. D'altra parte però accentua un aspetto importante dell'attore: permette di intravedere attraverso il suo corpo, non più caratterizzato e costituito da un'identità e intenzioni predeterminate. Questo sistema di maschere permette dunque l'interpretazione soggettiva dello spettatore che osserva, senza che venga condizionato dall'identità

dell'attore, dalla sua espressione, interpretazione o dal suo aspetto.

Foucault, nella sua opera "*Theatrum philosophicum*",<sup>15</sup> ribadisce tali conclusioni, riferendosi appunto ad un teatro «in cui il soggetto è finto, ma nel quale, al tempo stesso, il soggetto non può cessare di mettersi in scena».<sup>16</sup> Questo teatro della non-rappresentazione, della differenza: «È qui, nelle pagine di Deleuze [...] pensiero genitale, intensivo, affermativo, a-categorico — aspetti tutti che non conosciamo, maschere che non avevamo mai visto [...] È la filosofia non come pensiero, ma come teatro: teatro di mimi dalle scene molteplici, fuggevoli e istantanee, dove i gesti, senza vedersi, si fanno segno».<sup>17</sup>

L.Barcellini, M. Berio

### 3.5 Attore e identità

Attraverso questo "flusso" di identità, o meglio non-identità, che si susseguono è possibile far emergere la tematica di una prassi teatrale, riducendo il ruolo rivestito dalla personalità dell'attore e dalla sua soggettività.

Il mestiere dell'attore dell'antica Grecia non era semplice. Esisteva infatti l'abitudine di utilizzare non più di tre attori per spettacolo, i quali avevano il compito di interpretare in uno stesso pezzo due o più parti sia maschili sia femminili, di ogni genere di uomo o divinità. In generale gli scrittori, per facilitare le difficoltà degli attori, escogitavano soluzioni accorte per dare il tempo a questi di cambiarsi e di riprendere fiato.

La capacità di un attore si misurava in parte sulla sua bravura ad agire e di esprimersi con i soli movimenti del corpo. In alcune scene accadeva che persone e cose ferme o inanimate acquistassero concretezza agli occhi dello spettatore grazie all'inventiva fisica dell'attore. Per esempio gli eroi di Sofocle

---

15

M.Foucault, *Theatrum philosophicum*, cit. pp. 54-74

16

P.A.Rovatti, "Premessa", in F.Polidori, *Necessità di una illusione*, Guerini e Associati, Milano 1995, p.6

17

M.Foucault, *Theatrum philosophicum*, cit. pp. 54-74

sono rocciosi e impenetrabili, spinti da una passione dominante. Gli eroi di Euripide, invece, sono costantemente scambussolati da tensioni etiche e psicologiche, che portano il personaggio, attraverso un lungo percorso di tentennamenti, alla metamorfosi del sé; l'attore di Euripide quindi deve essere capace ad esprimere i trapassi.

Ciò che appare chiaro è sicuramente il fatto che la recitazione dovesse tradurre una vasta quantità di stati d'animo. L'attore quindi aveva il difficile compito di adattarsi ogni volta ad un'interpretazione differente; ad ogni parola, collocata in modo preciso nel testo, corrispondeva probabilmente un preciso gesto che permetteva allo spettatore di cogliere a pieno il significato del personaggio. Non sappiamo come gli autori si formassero, né abbiamo modo di sapere a quale ceto sociale appartenessero. Sappiamo però che esistevano scuole familiari ad Atene. Il mestiere dell'attore spesso si tramandava da padre in figlio.<sup>18</sup>

Deleuze affermerà<sup>19</sup> che «*ciò che [l'attore] interpreta non è mai un personaggio: è un tema (il tema complesso o il senso) costituito dalle componenti dell'evento, singolarità comunicanti, effettivamente liberate dai limiti degli individui e delle persone*».<sup>20</sup>

Questo processo fa sì che la personalità stessa dell'attore si espanda, amplificandosi in senso impersonale e pre-individuale e si scinde in altri ruoli indefinitamente connessi al primo. Attraverso tale procedimento di continua scissione dell'identità l'evento si effettua e diviene comprensibile all'uomo. Infatti il soggetto-attore vive inizialmente una condizione di "sdoppiamento", in quanto deve rapportarsi al tempo stesso con la propria soggettività e con "l'altro", il ruolo o il personaggio da interpretare, ma, una volta superato tale processo, egli diviene capace di estrarre l'evento dalla circostanza, senza riprodurre la realtà come appare, non fornendo una rappresentazione, non costruendo il concetto. Si tratta dunque non di una imitazione; al contrario, di una ripetizione, di un movimento. Deleuze scrive: «*Il doppio non è mai una proiezione dell'interno, è al contrario un'interiorizzazione del fuori. Non uno sdoppiamento dell'Uno, ma un raddoppiamento dell'Altro. Non una riproduzione dello Stesso, ma una ripetizione del Differente. Non l'emanazione di un Io, ma la immanentizzazione di un sempre altro e di un Non-io*».<sup>21</sup>

---

18

Cfr. U. Albin, *Nel nome di Dioniso*, Garzanti Editore, 1999, cap. I pt I, p. 11-49

19

G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p.134

20

G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p.134

21

## CONCLUSIONE

Movimento, rappresentazione e realtà costituiscono le parole chiave della nostra analisi, che trova le sue radici in uno studio approfondito delle dinamiche che appartengono al mito e al suo linguaggio. La realtà mitica infatti è strettamente connessa con il mondo della sacralità, che condiziona e avvolge il teatro in tutte le sue forme, in particolare quella del linguaggio.

Il linguaggio assume il ruolo di mediazione tra realtà e rappresentazione teatrale, la quale viene mediata dalla soggettività di colui che interpreta. La questione fondamentale è dunque quella di "differenza": nell'ambito teatrale è necessario affrontare, attraverso un'analisi basata sulla forma linguistica, ciò che concerne la relazione tra movimento e rappresentazione.

Il movimento è alla base di ogni forma di arte teatrale, rappresentativa e non rappresentativa; nella sua filosofia Deleuze oppone al modello hegeliano di "movimento mediato" - Hegel ritiene falso ogni sapere privo di mediazione e dunque privilegia il teatro classico- il modello di movimento non mediato, che sta alla base di un teatro non rappresentativo. Il teatro infatti non deve basarsi sulla rappresentazione ma sulla ripetizione: l'arte teatrale non imita ma ripete, e ciò avviene in virtù di un'istanza che comprende in se stessa la differenza; in questo modo viene abolita ogni somiglianza non diviene impossibile individuare, come afferma Foucault, l'esistenza di un originale e di una copia. Questo "teatro della ripetizione" comporta lo "sdoppiamento" dell'attore, dovuto al fatto che l'attore deve rapportarsi al tempo stesso con la propria soggettività e con "l'altro", il ruolo o il personaggio da interpretare, ma, una volta superato tale processo, egli diviene capace di estrarre l'evento dalla circostanza, senza riprodurre la realtà come appare, non fornendo una rappresentazione. Questo permette all'attore di allontanarsi dall'imitazione della realtà come essa appare, eliminando la

possibilità di un'eventuale costruzione del "concetto".

I concetti di differenza e ripetizione, affrontati finora in campo artistico-teatrale, vengono rivolti da Deleuze al Pensiero stesso, il quale diviene incarnazione e specchio di un'Idea sempre differita e mai piegata ai principi della rappresentazione concettuale.

L.Barcellini, M.Olivieri

### Bibliografia

- A.Robin, *Storia del pensiero greco*
- G.Deleuze, *Différence et répétition*, P.U.F., Paris 1968, trad. *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997
- G. Deleuze, *Foucault*, trad. it. di P.A. Rovatti e F. Sossi, Milano, Feltrinelli, 1987
- G. Deleuze, *Logica del senso*
- M.Foucault , *Theatrum philosophicum*
- P.A.Rovatti, "Premessa", in F.Polidori, *Necessità di una illusione*, Guerini e Associati, Milano 1995
- V. Di Benedetto, *Euripide: Teatro e società*, Einaudi Editore 1971, Torino

### Sitografia

[http://www.academia.edu/5162975/IL\\_TEATRO\\_SOCIALE\\_TRA\\_VERITÀ\\_RAPPRESENTAZIONE\\_ED\\_ETICA](http://www.academia.edu/5162975/IL_TEATRO_SOCIALE_TRA_VERITÀ_RAPPRESENTAZIONE_ED_ETICA)

<http://www.fucinenute.it/2006/02/il-teatro-attraverso-la-filosofia-di-gilles-deleuze-1>