

# SCUOLA MATERNA

per l'educazione dell'infanzia

17

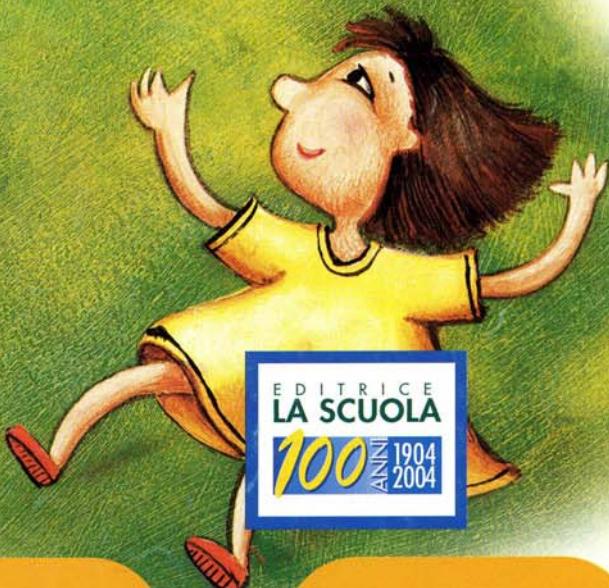
10 giugno 2004

POSTE ITALIANE S.p.A.  
Sped. in A.P. - D.L. 353/2003  
(cov. in L. 27/02/04 n. 46)  
art. accompagnati - DCB BRESCIA  
Editrice La Scuola - 25124 Brescia  
Expédition en abonnement postal  
taxe perçue - tassa riscossa  
**Pubblicazione quindicinale**

Anno 91°

Esperienze nella scuola:  
progettare per sfondo integratore

INSERTO: Conosciamo il teatro



# INDICE 17

Anno 91°

**SCUOLA MATERNA**  
per l'educazione dell'infanzia

10 giugno 2004

EDITRICE LA SCUOLA

## SCUOLA, CULTURA, EDUCAZIONE

### EDITORIALE Cesare Scurati

Comenio fra noi

9

Lara Polsoni, Gli spot per i bambini

11

Monica Oppici, Crescere con le lingue. Qualità e successo nell'apprendimento

13

Sergio Rivolo, Educatori d'infanzia e professionalità

17

Adriano Grossi, Pianeta riforma. Primi passi con i bit/III

19

Michele Busi, Dalle 'Indicazioni' alla scuola

22

Gino Lelli, L'animazione psicomotoria del bambino

23

Sergio Spini, La proposta agazziana e gli Orientamenti del 1991

25

Gaetano Oliva, Le origini del teatro

28

Giusy Rao, L'arteterapia col bambino ospedalizzato

49

Tamara Marchetti, "Piccoli speank alla ricerca del sorriso"

51

## INSERTO

Conosciamo il teatro, a cura di Gaetano Oliva

## ESPERIENZE NELLA SCUOLA

Progettare per sfondo integratore, a cura di Sabrina Sironi. Scuole dell'infanzia paritarie "Maria Bambina" e "Cuore Immacolato di Maria" Lissone (MI)

55

## QUADRANTE a cura di Mario Falanga

Mario Falanga, Alternativa

67

### testi ministeriali

Formazione per il personale docente, Dir. 13-5-2004, n. 47.

Gestione sistema scolastico istituito Gruppo di Lavoro, N.M. 18-3-2004, prot. n. 573.

Progetto R.I.SoR.S.E. per la riforma della scuola, N.M. 13-4-2004, prot. n. 7376.

Patrocinio legale per le istituzioni scolastiche, Avv. gen. dello Stato N. 11-11-2003.

MIUR N. 31-3-2003. MIUR Cir. 9-10-2002

69

### contributi

73

### attività fism

76

### dalle province

78

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm), sono riservati per tutti i Paesi. Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dell'accordo stipulato tra SIAE, AIF, SNS e CNA, CONFARTIGIANATO, CASA, CLAAI, CONFCOMMERCIO, CONFESERCENTI il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni ad uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente fascicolo, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, via delle Erbe n. 2, 20121 Milano, telefax 02.809506, e-mail [aidro@iol.it](mailto:aidro@iol.it)

**Direttore:** Cesare Scurati  
**Comitato di Direzione:**  
Italo Fiorin (Coordinatore)  
Alessandro Antonietti,  
Paolo Calidoni,  
Sira Serenella Macchietti,  
Concetta Sirna

**Consulenti-experti:**  
Margherita Bellandi, Andrea Bobbio, Manuela Cantoia, Floriana Cesinaro, Luciana Ferraboschi, Claudio Girelli, Enrica Massetti, Alessandra Monda, Monica Oppici, Sabrina Sironi

**Redazione:** Michele Busi

Quindicinale per l'educazione dell'infanzia - Anno 91° - N. 18 fascicoli all'anno - Direttore responsabile: Cesare Scurati - Autorizzazione del Tribunale di Brescia n. 15 del 4.2.1949 - POSTE ITALIANE S.p.A. sped. in A.P. - D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/04 n. 46) art. 1, comma 1 DCB BRESCIA - Editrice La Scuola, 25124 Brescia -

**Direzione, Redazione,**  
**Amministrazione:** LA SCUOLA S.p.A., 25124 Brescia - Via Luigi Cadorna, 11 - **Sito Internet:** [www.lascuola.it](http://www.lascuola.it) - c.c.p. n. 14407258 - codice fiscale - partita I.V.A. n. 00272780172 - Tel. cent. (030) 2993.1 - Tel. Ufficio Abbonamenti (030) 29 93.246-2993.286 - Telefax (030) 2993.299 - Filiali: **00193 Roma** (Via Crescenzo, 23 - Tel. (06) 6875179-68803989 - Telefax (06) 6874939) - **80137 Napoli** (Salita S. Elia, 19/21 - Tel. (081) 441200-441308 - Telefax (081) 441934) - **20136 Milano** (Viale Bligny, 7 - Tel. (02) 58300261 - 58301579 - Telefax (02) 58301315) - **70124 Bari** (Via Giulio Petroni, 21 A/E - Tel. (080) 5428647 - Telefax (080) 5428647) - **65124 Pescara** (Via Donatello, 7/11 - Tel. (085) 74792 - Telefax (085) 4716371) - **35129 Padova** (Via della Croce Rossa, 116 - Tel. (049) 8076776) - Telefax (049) 8076776) - **Pubblicità:** Ufficio Inserzioni Pubblicitarie Editrice La Scuola, via Cadorna, 11, 25124 Brescia - Tel. (030) 29 93.287 - Telefax (030) 2993.299 - **Stampa:** Officine Grafiche La Scuola - 25124 Brescia.

Abbonamento annuo 2003-2004: € 49,50 pagabile in un'unica soluzione (estero: Europa e Bacino Mediterraneo € 86 - Paesi extraeuropei € 127).

Il presente fascicolo € 2,80.

**L'impegno di abbonamento è continuativo**, salvo regolare disdetta da notificarsi a mezzo lettera raccomandata.

I dattiloscritti non richiesti, anche se non pubblicati, non vengono restituiti. Non si accettano testi manoscritti.

**In copertina:** ©1998 Eye Wire

**Fotografie:** Photo Studio 56

**Grafica:** Alpo

**Disegni:** Silvia Balzaretti

**Contiene IP**

## **Teoria, scienza, ideologia nel processo teatrale**

(Gaetano Oliva, *Teoria, scienza, ideologia nel processo teatrale* (in *Conosciamo il teatro*), Scuola materna per l'educazione dell'infanzia, anno 91 n. 17, 10 giugno 2004, pp. 32-40).

### **I. TEORIA E SCIENZA**

La teoria e la pratica. È necessario prima di tutto dare una definizione del termine "scienza" qui preso in considerazione: esso è da intendersi nel senso etimologico di *scientia*, cioè di conoscenza e non di riferimento alle scienze naturali.

La riflessione che scaturisce da tale precisazione ci porta di solito a ritenere che esistano solo due modi di conoscenza: la teoria e la pratica, in genere distinti. Se ci soffermiamo con maggiore attenzione a considerare il fenomeno, constatiamo che in realtà teoria e pratica non sono modi totalmente separati di conoscere, ma livelli interagenti della scienza, e che non sono i soli livelli possibili.

La pratica teatrale (cioè la rappresentazione) non lascia nel tempo tracce durature e autorevoli; per questo si tende a farla derivare dalla teoria o, peggio, a confinarla nel mondo dell'effimero. Basta questo per dimostrare come la visione duale-oppositiva di teoria e pratica sia per il teatro dannosa. Per il teatro (ma si può anche ampliare questa riflessione ad altri campi dell'attività umana) esistono almeno tre livelli: la teoria, la pratica e un livello intermedio che è la sapienza. Se la teoria è il livello delle leggi e la pratica il livello delle soluzioni empiriche, la sapienza è il livello delle regole pragmatiche. Tra il sapere della teoria e il fare della pratica c'è un "saper fare" che non è solo esperienza individuale, ma anche consapevolezza del fare.

Per definire meglio tale visione prendiamo in esame il ruolo dell'attore il quale è tra gli elementi del teatro (accanto al testo, alla scenografia, ai costumi, alle luci, alla regia) che si trova più esposto al falso dilemma della concezione duale oppositiva. Il suo ruolo istituzionale consiste nel rappresentare reazioni involontarie, attraverso azioni volontarie. La materia del suo oggetto sono le reazioni psico-motorie dei personaggi che egli manifesta attraverso il suo unico strumento: il suo corpo. L'attore può copiare, cioè riprodurre, la naturalità di queste reazioni, ma quando ciò si riveli impossibile o inopportuno deve imitare, cioè produrre e ostentare l'artificialità delle sue azioni. L'attore non è di per sé naturale o artificiale, ma gioca la sua prestazione attraverso una sapiente dialettica di abbandono e controllo, di ricerca di immedesimazione (teoria) e di risoluzione empirica (pratica) attraverso una tecnica (il saper fare).

Da questo si può desumere che la teoria non è l'unica modalità della conoscenza (*scientia*) del teatro, ma solo un livello.

**La teoria e l'ideologia.** Una premessa terminologica: nel nostro discorso chiameremo rispettivamente "teoria" gli apetti che hanno caratterizzato il fenomeno teatrale dal suo interno in un determinato contesto storico e geografico, e "ideologia" tutto ciò che in un fatto di teatro risponde a istanze non scientifiche, ma di altro ordine: politiche, di auto-affermazione.

Quale sia la componente ideologica di una teoria teatrale è una questione che non può essere valutata in generale, ma occorre distinguere situazione per situazione. Il caso di cui ci serviremo come banco di prova è l'insieme delle teorie teatrali dal Cinquecento al Settecento.

La riflessione teorica in questi tre secoli si limita a un commento al *corpus* aristotelico-oraziano. Non si trattò di un coro che si espresse su un'unica linea melodica; al contrario, fu spesso caratterizzato da una polifonia di voci modulate su semplici variazioni, a volte perfino dissonanti. A guardarli da vicino, i dibattiti intorno alla corretta interpretazione del *corpus* sembrano delle guerre, ma alla distanza si mostrano per ciò che realmente furono: scaramucce più o meno astiose o, al massimo, lotte intestine. Pur nei momenti di più acceso dissenso, non ci fu mai una voce che negasse l'autorità a-priori di Aristotele e di Orazio. Al più, si proclamò (e raramente) il diritto all'illegalità, non quello a cambiare la legge: perché il dettato dei due amici maestri ebbe davvero forza di legge, per di più non indotta dai fatti, ma postulata *ab aeterno* e guardata come infallibile. Sembra impossibile che nello stesso periodo si collochino anche l'invenzione del teatro moderno,

l'esegesi di Vitruvio, la Commedia dell'Arte con il suo intricato dispiegamento di tecniche recitative, la *tragédie classique* ma anche Shakespeare, la commedia erudita ma anche Calderon e Molière.

Accanto a uno sviluppo del teatro che dall'invenzione condusse sostanzialmente agli statuti moderni, la teoresi ebbe un momento di sospensione che durò quasi due secoli. Le motivazioni che stanno alla base di un tale fenomeno sono tutt'altro che lineari, tanto che in primo luogo ci si pone il problema di dimostrare che tale stallo si verificò veramente.

Si dovrà quindi accostare ai dibattiti sulle teorie altri fatti del teatro nella storia, per ipotizzarne correlazioni significative; e si dovrà, infine, procedere a una contoprova, nei limiti in cui di prova si può parlare quando non si è nel campo delle scienze esatte.

**Il dibattito aristotelico-oraziano.** La legge assunta a-priori è quella che, al di là delle intenzioni degli autori, dai posteri fu individuata nell'*Ars poetica* di Orazio e nella *Poetica* di Aristotele. Da quando quest'ultima si rese disponibile all'esegesi della cultura occidentale, lo sforzo teoretico si ridusse a far emergere articoli dall'una e dall'altra e a coordinarli in un complesso il più possibile unitario. Da Aristotele derivarono le nozioni di "verosimiglianza" e la regola delle unità, il concetto di catarsi e quello di "necessità"; da Orazio la fondamentale endiadi *delectare/docere* e il principio regolatore del "decoro".

Converrà rilevare che quest'ultimo principio è il criterio che portava ad avvicinare tra loro i vari articoli della legge. Invocato originariamente per esortare l'artista all'appropriatezza tra i personaggi e i loro aspetti e comportamenti, esso si estese, già in Orazio, al consiglio di evitare il mostruoso, il fantastico e le situazioni violente, cosa che poi si diffuse fino alla sua applicazione anche alle valenze morali. Obbedire al principio del decoro significò allo stesso tempo, tenersi entro i limiti del verosimile e dentro i confini del "comune senso del pudore" e delle convenienze sociali. In tal modo, il decoro inglobava potenzialmente la verosimiglianza aristotelica e la regola delle unità, che fu vista soprattutto in termini di aderenza alla realtà, piuttosto che in quelli di funzionalità drammaturgica. Inoltre, i limiti morali posti dal decoro comportavano anche l'implicito riferimento a una finalità educativa (quanto meno non diseducativa) del teatro, diventando il contenitore del principio etico del *docere* o, più specificamente, del binomio piacere/elevazione morale.

Quanto alla catarsi aristotelica, essa fu, in generale, scarsamente compresa e, comunque, sempre ricondotta alla finalità moralizzatrice del teatro; e la necessità dovette attendere Corneille per ricevere una precisa attenzione.

Due aspetti appaiono di fondamentale importanza: il primo è che gli articoli della legge aristotelico-oraziana non ebbero, nell'esegesi del Cinquecento e del Seicento, una base empirica; il secondo è che il loro collegamento, anche sotto il concetto unificante del decoro, ha uno statuto logico debolissimo. Più che di connessioni logiche, si dovrebbe parlare di integrazione sulla base di una semplice non-incompatibilità. L'assenza di una base empirica e il debole statuto logico consentirono agli esegeti un ampio margine di intervento: ma questa stessa elasticità privò le diverse interpretazioni di un'effettiva e sostanziale differenza.

Prendiamo il caso estremo di Robortello e del Castelvetro, ai quali la storiografia fa risalire rispettivamente una divaricazione originaria tra una critica ortodossa e una critica più liberale.

Francesco Robortello è autore del primo importante commento in latino della *Poetica* di Aristotele (1548). Egli vede la mimesi non come il fine, ma come un elemento del diletto che la poesia, e in particolare la poesia drammatica, è in grado di procurare al lettore o allo spettatore. D'altro canto, osserva Robortello, il lettore sarà educato in misura tanto più efficace quanto più le azioni siano attinenti a quelle della vita quotidiana. La mimesi e il verisimile vengono in questo modo resi funzionali alla finalità educativa, della quale il diletto procurato dalla verosimiglianza è un tramite necessario. Il decoro diventa, in questo quadro, quasi una condizione indispensabile dell'azione moralizzatrice: esso garantisce quella consonanza tra opera e pubblico senza la quale il pubblico non si lascia più commuovere e quindi sollecitare al progresso morale. Le unità aristoteliche fanno anch'esse parte di questo quadro. Quanto alla catarsi; è essa stessa ricondotta alla nozione di

verosimiglianza. Gli spettatori vedono i personaggi fare e dire cose che si avvicinano molto alla verità, e pertanto si abituano a provare pietà e compassione, acquistando in tal modo una sorta di predisposizione psichica alla virtù.

Lodovico Castelvetro invece, autore di un commento in volgare (1570), è noto per essersi proclamato in disaccordo con Aristotele e per aver posto le basi di una critica non dogmatica. Egli focalizza la sua attenzione, più che sul testo drammatico come avevano fatto Aristotele e lo stesso Robortello, sulla rappresentazione: il che lo conduce a orientarsi sul pubblico concreto (e incolto) piuttosto che sul lettore astratto (e colto).

Ci si può domandare a questo proposito se questa sia una vera deroga dalla legge. Il rilievo conferito (e non solo nella teoresi di questo periodo) alla finalità educativa del teatro porta come naturale conseguenza un'attenzione prioritaria al pubblico che è il destinatario e il riscontro concreto dell'intento morale. Già qualche decennio prima Giambattista Giraldi Cinzio, pur ammettendo di aver scritto i suoi testi per piacere al pubblico, era stato attento a indicare nel diletto solo il mezzo di cui il teatro è costretto a servirsi per conseguire i suoi fini, compatibilmente con le caratteristiche del pubblico al quale si rivolge.

Nel porre il diletto quale fine del teatro, il Castelvetro non si oppone all'autorità di Orazio (e di Aristotele): semplicemente dimensiona la dialettica *delectare docere* alle sue reali possibilità di applicazione. Tant'è vero che poi, commentando il concetto di catarsi, il Castelvetro ne individua il funzionamento nel "piacere obliquo" che il pubblico prova sentendosi disposto alla compassione di fronte alle disgrazie altrui, e constatando che le sventure dei personaggi possono capitare anche ai comuni mortali.

Castelvetro non esclude la finalità educativa del teatro; la include, piuttosto, in quel comune denominatore di ricerca del piacere che spinge il pubblico ad assistere alle rappresentazioni. Possiamo dire: il teatro del Robortello ammaestra attraverso il piacere procurato dalla verosimiglianza, il teatro del Castelvetro diletta (obliquamente) attraverso l'ammaestramento, procurato anch'esso dalla verosimiglianza.

Al di là di alcune dissonanze strutturali e della diversa gerarchia degli articoli, la legge resta sostanzialmente integra e rispettata nei due casi che sono da considerare casi estremi, quasi paradigmatici. Lontano dagli estremi, la polemica registrò posizioni ancora più ravvicinate, o una distanza dovuta più a piccole prese di posizione dei relativi autori che a un sostanziale disaccordo. La più accanita controversia sulla legge aristotelico-oraziana fu *la querelle del Cid*. Vista da vicino, la polemica sul *Cid* fu una guerra convulsa. Produsse tragedie letterarie (oltre quella di Corneille, almeno *L'amour tyrannique* di Georges de Scudéry, suo primo accusatore) e tragedie umane. Il prolifico Corneille non scrisse più opere teatrali per tre anni: inflazionò di opuscoli l'editoria parigina, pro o contro i due partiti contendenti; chiamò in causa la suprema assise delle lettere, appena fondata, l'*Academie Française*, perché pronunciasse un verdetto ufficiale sull'illegalità dell'opera di Corneille; mobilitò anche la politica, nella persona del cardinale Richelieu. La polemica si protrasse almeno per ventitré anni (ma anche oltre), dal 1637, anno della prima rappresentazione del *Cid*, al 1660, l'anno in cui apparvero, nei tre volumi delle opere, le introduzioni che riassumono la posizione corneilliana su Aristotele e Orazio.

L'autorità della legge giuridica decise di (o fu indotta a) metter ordine nella legge teatrale e, per questo scopo, coordinò con accortezza tattica e strategia. In questa battaglia, però, tutti si batterono sotto una stessa bandiera. Nel nome di Aristotele e Orazio, Corneille venne accusato di aver peccato contro la verosimiglianza e la moralità; nel nome delle stesse autorità, esplicitamente invocate a sostegno delle proprie tesi difensive, Corneille contestò le accuse. L'arringa può leggersi nelle introduzioni all'edizione già citata del 1660. Contro l'accusa di immoralità, Corneille riesumò, forse senza saperlo, un argomento alla Castelvetro: l'elevazione morale non come fine ma come "effetto secondo".

Quanto alla verosimiglianza e alle unità, Corneille chiamò a testimone lo stesso Aristotele, ponendo ne in rilievo la nozione di necessità, che non esclude la verosimiglianza, ma la include in un'unità superiore e più comprensiva. Se guerra c'è stata, il *corpus* aristotelico-oraziano non fu il nemico: fu

solo il campo di battaglia. Come le prese di posizione di Robortello e Castelvetro vanno riportate a un periodo in cui il teatro è limitato dal potere controriformistico, così la polemica sul *Cid* vide la luce contemporaneamente alla comparsa di un'altra opera, *Les visionnaires* di Desmarets de Saint-Sorlin, che dette poi nome e sostanza ad un'altra polemica del Seicento: quella che Macchia ha chiamato “processo al teatro”, un violento attacco contro tutto il teatro e tutti i teatranti, in qualsiasi modo si ponessero nei confronti delle due *Poetiche*. Il processo al teatro si intrecciò con il caso del *Tartuffe*: alla fone quasi tutti i grandi del Seicento vi furono coinvolti. Il giovane Racine, l’anziano Corneille, Molière e l’abate d’Aubignac, avversari nel campo dell’esegesi aristotelico-oraziana, si trovarono affiancati a difendere il diritto d’esistenza del teatro. Fu un processo che si protrasse fino alla fine del secolo. Gli attori italiani furono cacciati dalla Francia, e il padre Caffaro, per aver osato distinguere il teatro onesto da quello disonesto, fu deferito al suo ordine. Il tutto mentre gli studiosi della legge continuavano le loro controversie.

C’è un rapporto tra quella “politica interna” intessuta di discordie e questa “politica estera” basata invece su un fronte comune? In altre parole, l’animazione interna al campo della teoresi può essere considerata un elemento oggettivo della strategia di difesa? La risposta è affermativa. Proprio i continui dibattiti interni sortirono l’effetto di mantenere vitale una legge che, alla lettera, legittimava il teatro: sia verso la società degli uomini sia verso la società delle arti. Minacciato di dover scegliere, il teatro (la cultura complessiva del teatro) si arroccò intorno a un principio autorevole di legittimità. Difendendo il decoro oraziano (e gli articoli a esso coordinati) riaffermò indirettamente, e forse inconsapevolmente, che l’endiadi diletto elevazione morale non è un dilemma la cui unica alternativa praticabile è un diletto degradato a piacere dei sensi, cioè a peccato; ma è, invece, una dialettica in cui il piacere, lungi dall’essere criminalizzato, è veicolo necessario e naturale per l’istruzione morale. La teoria rinunciò al contenuto scientifico, per assumersi il compito di una battaglia ideologica. Lo scarso contributo alla scienza fu bilanciato da un decisivo contributo all’esistenza del teatro.

La situazione cambiò con l’Illuminismo. La *Lettre sur les spectacles* di Rousseau (1758) costituì, tra i suoi altri significati, anche la definitiva e inappellabile confutazione dell’ipotesi oraziana sul *delectare/docere*: ossia la dimostrazione che non sarebbe stato possibile difendere l’esistenza del teatro difendendo la legge. A partire dalla metà del Settecento, in pochi decenni il *corpus* della legge perde quella sua autorità che pur tra mille controversie, aveva mantenuto per tanto tempo. La *Lettre* fu una stringente requisitoria contro la posizione di Orazio. Rousseau fu tanto abile quanto impietoso. Non disse che il piacere non può coesistere (e addirittura collaborare) con l’istruzione morale; propose invece una minuziosa analisi delle condizioni alle quali tale coesistenza può verificarsi in termini convenienti di costi e ricavi. Secondo questa ipotesi attraverso il “teatro di Parigi” (quello dell’*Encyclopédie*) l’istruzione morale non è possibile o, per quanto ipoteticamente lo sia, comporta costi (non solo economici) talmente elevati da giustificare appena che non si demoliscano i teatri laddove esistono già, non certo da spingere a costruirne di nuovi dove non ci sono ancora. Attraverso il “teatro di Ginevra” (quello ipotizzato da Rousseau), al contrario, il piacere può coesistere con l’istituzione morale e concorrere a essa, anzi lo fa naturalmente e senza aggravio di spesa. Solo che il “teatro di Ginevra” è il teatro privato di tutte le componenti teatrali: è un teatro senza attori, senza autori, senza edifici e senza ribalta. Rousseau non disse al teatro esistente che non poteva riformarsi: si limitò a mostrargli l’esito rigorosamente logico di una riforma che non fosse solo velleitaria, ma anche realmente efficace. Non più palcoscenico ma una piazza, niente scene ma un palo piantato al centro, via gli attori esibiti davanti a un pubblico osannante e, alloro posto, una comunità in festa. Costrinse il teatro a misurarsi con la attualità concreta, non con la legittimità morale della sua esistenza.

L’endiadi *delectare/docere* divenne un dilemma o, peggio ancora, uno pseudo-dilemma. Di fatto l’alternativa era obbligata, dato che la rinuncia al piacere era impraticabile, pena il suicidio, per il teatro di Parigi. Così facendo, Rousseau fece piazza pulita degli articoli della lex aristotelico-oraziana: ne scardinò la chiave di volta.

In pochi anni crollò definitivamente la divisione dei generi, sebbene i sintomi del crollo fossero avvertibili già da tempo: crollò così un corollario importante del decoro oraziano e della verosimiglianza aristotelica. Si pensi solo alla riforma drammaturgica di Diderot, e siamo ancora al 1757 -58.

Perfino in quello che è stato considerato l'ultimo grande esegeta di Aristotele, il Lessing della *Drammaturgia d'Amburgo* (1767-69), la catarsi, incentrata soprattutto sulla pietà, richiama più la *comédie larmoyante* (o il dramma borghese) che la tragedia greca: non a caso Diderot era assai ammirato da Lessing.

Arriviamo così al 1773, l'anno del "Paradosso diderotiano" in cui Diderot studia la sensibilità dell'attore, o, meglio dire, la combatte: "*È l'estrema sensibilità che fa gli attori mediocri; è la sensibilità mediocre che produce la folla dei cattivi attori; è la mancanza assoluta di sensibilità che prepara gli attori*".

E non è forse il Paradosso la confutazione di un altro dettato oraziano?

Tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX (e la cerniera fondamentale è *l'Estetica* di Hegel) la teoresi teatrale cambia volto. Tanto si indusse dai fatti che ogni insieme di fatti fu ritenuto sufficiente per postularne teorie. Fu il trionfo e il proliferare delle poetiche personali: con tutta l'ambiguità che il termine poetica comporta.

## II. TEORIA E TEORESI

**Il testo e la scena.** Un presupposto della teoresi teatrale è che lo spettacolo può essere diviso in due parti, il testo e la scena, sulla base dell'opposizione duraturo/effimero. Con il termine "scena" si indicano sinteticamente tutte le componenti dello spettacolo che non sono il testo, cioè la scena propriamente detta, la recitazione, le luci, ecc. Dunque il testo (composto di parole in prosa o poesia e dotato in genere di un supporto che può essere la memoria dell'uomo o la scrittura) permane nel tempo oltre lo spettacolo, mentre la scena (accadendo nel "qui e ora" in presenza di persone che sono quegli attori e quegli spettatori) svanisce con lo spettacolo o, al massimo, lascia tracce esili, discontinue e indirette.

Sulla base dell'opposizione duraturo/effimero, il testo e la scena, che nello spettacolo convivono e si integrano, nell'indagine teorica si separano.

L'approccio semiotico non contesta questa opposizione, ma introduce un fattore di raccordo. La pertinenza della durata nel tempo, in base alla quale testo e scena si oppongono, viene affiancata da un altro elemento di pertinenza, in base al quale testo e scena possono essere omologati. Questo nuovo elemento è la nozione disegno. Il testo è duraturo e la scena è effimera, ma entrambi sono costituiti di segni e, dalla postazione analitica del segno, possono essere considerati equivalenti. La divaricazione che subito si è instaurata all'interno degli studi di semiotica teatrale è una divaricazione secondaria. Sia i "drammaturghi" che gli "spettacolisti" (come vennero chiamati negli anni '70) riconoscono l'equivalenza di testo e scena in base alla comune costituzione scenica. Ma mentre gli spettacolisti cercarono di aggirare o quanto meno di minimizzare l'opposizione duraturo/effimero, i drammaturgisti la mantenne forteamente.

Il ragionamento dei drammaturgisti è all'incirca questo. Le singole e specifiche occorrenze sceniche sono, in linea di massima, effimere, non analizzabili. Tuttavia, il testo contiene una sua scena, una scena virtuale, di cui le specifiche occorrenze possono essere considerate semplici varianti: è questa scena virtuale che può essere ricostruita dallo studioso. Gli spettacolisti, invece, rivendicano il carattere primario delle occorrenze sceniche, che però continuano a considerare effimere e quindi non analizzabili. Si è perciò costretti, per coerenza logica, a elaborare modelli ai quali poter commisurare teoricamente le singole e specifiche occorrenze. Per i drammaturgisti il testo è il contenitore dello spettacolo; per gli spettacolisti è lo spettacolo a inglobare il testo come testo parziale tra altri testi parziali.

Posizioni apparentemente opposte ma, a ben guardare, accomunate da uno stesso obbiettivo: quello di ampliare la base della riflessione sul teatro. Lo spettacolo (come invariante scenica, o come modello teorico) è entrato nella scena teorica come legittimo e autonomo oggetto di analisi.

Naturalmente non è questo né l'unico né il più recente dei risultati. È solo il risultato fondamentale, alla lettera, se si tiene conto che, nella pratica, nel metodo e negli stessi presupposti epistemologici, la teoresi teatrale riduce lo spettacolo al solo testo drammatico. Occorre, cioè, riparlare a questo proposito di quel contenuto scientifico e di quella componente ideologica di cui si è detto all'inizio.

**Duraturo/effimero.** Si è detto che lo spettacolo è entrato nell'ambito della teoria come legittimo e autonomo oggetto di analisi. Giocando un po' con le parole, ma rispettando i concetti, si potrebbe dire che lo spettacolo è entrato nella scena teorica, ma appunto come oggetto. Delegittimando la dittatura del testo, la teoresi semiotica ha sostituito un oggetto limitato (il testo) con un oggetto più ampio (lo spettacolo), ma mantenendo di entrambi lo statuto di oggetti. Che si tratti di un oggetto virtuale o di un oggetto teorico ha poca importanza. Sia lo spettacolo implicito dei drammaturgisti, sia il modello teorico degli spettacolisti, se non lo sono, quanto meno intendono surrogare l'oggetto-spettacolo, rendendolo disponibile all'analisi.

Qui sta il problema. Lo spettacolo, certo, è un oggetto, ma è solo un oggetto? L'interesse della sua analisi teorica si incentra solo sul suo statuto e sui suoi aspetti di oggetto? La risposta è no; l'errore di questa interpretazione è di guardare alle componenti dello spettacolo, e allo spettacolo stesso, come a oggetti piuttosto che come a tecniche.

Il testo, la scenografia, il costume e via dicendo non sono prodotti, rispettivamente, della letteratura, delle arti figurative, dell'arte dell'abbigliamento, che confluiscono nello spettacolo. Al contrario, essi (tutti e ciascuno) sono tecniche dello spettacolo che usano materiali provenienti dal campo delle arti, con un impianto analitico del tutto autonomo. Quanto c'è di proficuo per la ricerca teorica nell'esperto attore che giudica, a una prima lettura, se un testo è adatto o meno alla propria dotazione recitativa? È un giudizio basato sul contenuto del testo e sui connotati psicologici del personaggio, ma anche, senza dubbio, sul riscontro di un'affinità tra il testo e la recitazione. In quel momento l'attore sta (almeno sta anche) confrontando due tecniche della sua futura *performance*, verificando ne la mutua compatibilità e, di riflesso, la compatibilità con altre tecniche di cui farà uso: il trucco, il costume, la scena, la luce e così via.

Le componenti dello spettacolo in quanto oggetti sono effimere, salvo il testo; ma in quanto tecniche hanno probabilmente tempi di durata più lunghi, essendo basate sulla trasmissione e consolidate dalla tradizione. Dunque il testo non deve essere considerato come oggetto della letteratura destinato allo spettacolo, ma anche e soprattutto come tecnica dello spettacolo che semplicemente usa materiali della letteratura; analogamente la scena non deve essere considerata come oggetto delle arti plastico-figurative che finisce nello spettacolo, ma, ancora, come tecnica dello spettacolo che usa materiali delle arti plastico-figurative; e perfino la recitazione, non va concepita come oggetto di un'arte del comportamento trapiantata nello spettacolo, ma come tecnica dello spettacolo che usa materiali dell'arte del comportamento.

**Oggetto/tecnica.** L'opposizione oggetto/tecnica è radicale. Si può presumere che l'ambito degli oggetti (le arti esterne) sia responsabile della variabilità delle componenti spettacolari, mentre l'ambito delle tecniche (lo spettacolo) sia garanzia di una relativa invarianza. In quanto oggetti di arti specifiche, le componenti dello spettacolo sono mutevoli e quindi effimere quando l'arte di provenienza non preveda un supporto stabile di trasmissione. È il caso della recitazione come oggetto dell'arte del comportamento, o della scenografia come oggetto dell'arte figurativa, e così via. Ma in quanto tecniche, le componenti dello spettacolo sono, in via di ipotesi, meno mutevoli e quindi meno effimere. In termini diversi mutano le forme esteriori, e quindi scompaiono; permangono i dinamismi interni di funzionamento.

Nella *Drammaturgia d'Amburgo*, Lessing aveva notato che obiettivo dell'attore non è solo tessere una bella stoffa, ma anche farvi risaltare il ricamo. A questo proposito si può rilevare che, ad esempio, i "tipi" della Commedia dell'arte possono essere considerati dei contenitori ampi e immutabili dai quali trarre il materiale per la rappresentazione di particolari personaggi, o, più

recentemente, il percorso dei “magici se” può costituire l’ampio ambito di riferimento da cui dedurre la particolare “linea trasversale” dello studio del personaggio di un’opera all’interno del sistema di Stanislavskij. L’individuazione (qui solo indicativa) di un principio duraturo della recitazione non serve certo a farci rivedere in scena l’attore eccentrico o il comico dell’Arte, l’attore lessinghino o quello di Stanislavskij. Le forme cambiano e scompaiono.

Al contrario bisogna guardare alle componenti dello spettacolo come a tecniche fondamentalmente stabili nel tempo e con forma uguale tra di loro, anziché come a oggetti instabili nel tempo e per definizione incomparabili: ecco un compito al quale la teoresi teatrale dovrebbe applicarsi.