

La cura di sé e dell'altro: pratiche filosofiche e pratiche teatrali

Simona Turturro

Università del Salento

DOI: 10.54103/st.256.c526

Abstract

L'articolo costituisce l'avvio di una ricerca sul rapporto tra filosofia e teatro, due pratiche che, pur condividendo un'origine comune, sono state storicamente contrapposte. Solo negli ultimi anni, nella letteratura scientifica internazionale, è emerso un dibattito che ne riconsidera la stretta vicinanza e le mette produttivamente in relazione l'una con l'altra. In questa direzione, l'articolo si pone di individuare e mettere in discussione il pregiudizio anti-teatrale della metafisica occidentale. Il teatro, segnatamente quello di matrice platonica, non deve essere considerato come una prassi mimetica corruttrice di essenze, ma come un medium che conduce alla verità e attraverso cui può realizzarsi una trasformazione del soggetto. L'articolo illustrerà come questa concezione platonica implica che il teatro, al pari della filosofia, costituisca una pratica volta al benessere dell'individuo: un benessere cognitivo che rimanda al concetto di matrice socratica della cura del sé.

Parole chiave

Platonismo; anti-teatralità; teatrocrazia

The Care of the Self and the Other: Philosophical Practices and Theatrical Practices

Abstract

This article marks the beginning of a research project on the relationship between philosophy and theatre – two practices that, despite sharing a common origin, have historically been regarded as opposites. Only in recent years has international scholarly literature begun to revisit their close connection and explore their productive interrelation. In this context, the

article seeks to identify and challenge the anti-theatrical prejudice rooted in Western metaphysics. Theatre – particularly in its Platonic form – should not be viewed as a mimetic practice that corrupts essences, but rather as a medium that leads to truth and enables a transformation of the subject. The article argues that this Platonic conception implies that theatre, like philosophy, constitutes a practice aimed at individual well-being: a cognitive well-being that draws on the Socratic notion of self-care.

Keywords

Platonism; Antitheatricality; Theatrocracy

Il presente contributo si propone di approfondire, all'interno del dibattito contemporaneo, il rapporto tra il teatro e la filosofia: due pratiche di verità che rappresentano le più antiche forme di conoscenza e che hanno da sempre caratterizzato la cultura occidentale. È di questo avviso Alain Badiou, filosofo e drammaturgo contemporaneo, il quale individua la presenza di questa «connessione storica» nell'antica Grecia (Ceraolo 2021: 168). In realtà, quella storica è solo una delle molteplici connessioni tra teatro e filosofia, la più importante delle quali riguarda proprio la loro definizione in quanto pratiche: se ciò è evidente per il teatro che ha una performatività insita in sé, riconosciuta già da Aristotele nella *Poetica* con la definizione «*mimesis praxeos*» (Aristotele 1998: 1448b), lo è meno per la filosofia. Il riferimento a una filosofia pratica è da ricercarsi nel modo in cui la intendevano gli antichi, ossia come un vero e proprio «modo di vivere [...] come una maniera di essere» non riducibile al suo contenuto concettuale (Hadot 2005: XIV-XV).

Entrambe queste pratiche sono riconducibili a Platone, ma per entrambe sono necessarie delle precisazioni. Per ciò che concerne la pratica filosofica, è vero che Platone è il primo a lasciarne traccia nei suoi dialoghi (si pensi all'*Apologia* e all'*Alcibiade I*, solo per citarne alcuni) e attraverso i suoi dialoghi, ma è altrettanto vero che egli trae insegnamento dal *modus vivendi* dialogico del suo maestro Socrate. Per ciò che concerne la pratica teatrale, invece, potrebbe risultare addirittura erroneo ricondurla a Platone, comunemente riconosciuto come un nemico del teatro e suo affossatore a causa soprattutto della sua tesi anti-mimetica esposta nella *Repubblica* (Platone 2019: 595a). Eppure, c'è ragione di ritenere che uno iato tra Platone e il teatro non sia effettivo, se si considera che recenti studi dimostrano come questa

interpretazione sia semplicemente il frutto di un pregiudizio anti-teatrale elaborato a posteriori dalla metafisica occidentale.

In effetti, Jonas Barish è stato il primo a individuare questo pregiudizio negli anni '80 del XX secolo, ma recentemente Martin Puchner, filosofo che attualmente insegna all'università di Harvard, lo ha ripreso e lo ha avvalorato attraverso il suo *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*. In questo saggio, Puchner dimostra come Platone sia stato un drammaturgo, oltre che un filosofo, dal momento che si è servito della forma drammatica del dialogo per mettere in parole la sua filosofia e per mostrarla nel suo farsi. In altri termini, ciò che Platone presenta attraverso i suoi dialoghi è una sua revisione della tragedia e della commedia della sua epoca che si sostanzia nel suo teatro filosofico, configurandosi in un vero e proprio «teatro delle idee» (Puchner 2010: 30). Si badi bene, però, che con la definizione «teatro delle idee», Puchner non vuole indicare l'arroccarsi di Platone in un idealismo anti-teatrale che si traduce in una forma di teatro testuale volto a escludere l'*opsis*, ossia l'esperienza del guardare e la *mimesis* che essa implica¹.

Anche perché l'esperienza del guardare è un altro tratto di comunanza che lega le pratiche filosofiche e le pratiche teatrali: in effetti, la *theoria*, o meglio il *bios theoretikos*, ossia l'atteggiamento tipico con cui il sapiente si pone in contemplazione della realtà, e il *theatron* rimandano a una radice etimologica condivisa. Entrambe contengono quel «*thea*» indicativo appunto dell'atto del guardare (Puchner 2016: 426). Per la prima volta questo ulteriore tratto di comunanza viene messo in luce dalla classicista Andrea Nightingale che, nella sua analisi, mostra anche una dipendenza tra una pratica e l'altra. In effetti, la *theoria* originariamente nasceva come istituzione civica attraverso cui i pensatori del IV secolo cercavano di legittimare la filosofia teoretica. Tradizionalmente essa prevedeva il viaggio di un individuo all'estero, il *theoros*, che doveva assistere a spettacoli da cui poi derivava un esercizio discorsivo, coincidente con la filosofia (Rokem 2013: 56). L'associazione di queste

1 Anzi, ciò su cui Puchner (2010: 32, 34) pone l'accento maggiormente per cercare di liberare Platone dal pregiudizio anti-teatrale che viene fatto gravare su di lui, è la presenza di un platonismo drammatico nei suoi dialoghi anziché quella di un idealismo platonico: dai suoi dialoghi, dunque, non era bandita la materialità, insita necessariamente in un dramma, ma vi era un'oscillazione tra quest'ultima e l'idea. In questo modo, Platone poteva scendere a patti anche con la *mimesis* che, integrata in un dramma della verità, assumeva la forma di una buona *mimesis*.

due pratiche risulta, dunque, inevitabile, nonostante ci siano dei filosofi, come ad esempio sant'Agostino e Jean-Jacques Rousseau, che le tengono a distanza in quanto fautori di una linea platonica contraria al teatro.

Tuttavia, nel corso della storia ci sono stati filosofi che hanno cercato di riscattare il teatro dalla deriva cui era stato sottoposto dai già menzionati fautori della linea platonica: è il caso di tutti coloro che sono arrivati a elevare il teatro, in contrapposizione alla filosofia, a unico depositario della verità, come ad esempio Friedrich Nietzsche e Gilles Deleuze. Difatti, è soprattutto a loro che si deve la «svolta teatrale della filosofia», collocata, non a caso, tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Tale svolta teatrale, insieme a tutti i tratti di comunanza citati in precedenza tra teatro e filosofia, è stata individuata da Puchner, il quale è diventato un punto di riferimento per un campo di ricerca innovativo chiamato *Performance Philosophy*. Quest'ultimo è stato istituzionalizzato solo intorno al 2011-2012 in seno a un gruppo di ricercatori internazionali afferenti all'Università del Surrey e aventi come coordinatrice la studiosa Laura Cull Ó Maoilearca. *Performance Philosophy* intende operare come una rete di ricerca aperta a coinvolgere tutti gli interessati ad approfondire il rapporto tra performance e filosofia, promuovendo conferenze, progetti di ricerca e pubblicazioni (Cull Ó Maoilearca, Lagaay 2020: 1). Già Freddie Rokem, professore all'università di Tel Aviv, in una delle prime pubblicazioni appartenenti a quest'ambito dal titolo *Filosofi e uomini di scena. Pensare la performance*, riconosceva come si stia facendo largo una fase di riesame critico sui fondamenti filosofici del teatro. Questi ultimi ruotano attorno al problema della rappresentazione, dato che tanto il teatro quanto la filosofia sono performativi e quindi non si limitano a fornire rappresentazioni del mondo, ma lo fanno accadere. Si insiste, dunque, sul tema della verità insito nelle due pratiche (Giannoli 2014).

In genere le pubblicazioni appartenenti a quest'ambito dimostrano come la *Performance Philosophy* rappresenti più di una mera «svolta filosofica all'interno dei *Performance Studies*»: ciò è dimostrato da una crescita d'interesse per la relazione tra performance e filosofia, non proveniente esclusivamente dal campo performativo, ma anche da quello filosofico e più specificamente estetico (Cull Ó Maoilearca, Lagaay 2020: 1). Dal punto di vista estetico, un riferimento importante è rappresentato da Paul Woodruff, professore di filosofia noto soprattutto per il suo lavoro su Socrate, Platone e la filosofia del teatro. Quest'ultimo, nel suo saggio *The Necessity of Theater. The Art of*

Watching and Being Watched, afferma l'unicità dell'arte teatrale che, al massimo della sua potenza, ha una notevole incidenza sullo spettatore arrivando a procurargli una particolare saggezza. Si ritorna così al teatro come pratica veritativa che Woodruff declina in termini di benessere: infatti, lo studioso ritiene che il teatro non fornisca l'accesso a verità di tipo trascendente, ma fornisca delle verità su noi stessi (Woodruff 2010: 197-198). Il discorso sul teatro come pratica in grado di rivelare delle verità su noi stessi viene ripreso anche da Tom Stern, altro professore di filosofia che attualmente insegna all'University College di Londra. Nel suo saggio *Philosophy and Theatre. An Introduction*, ascrivibile anch'esso all'estetica, lo studioso porta come esempio Aristotele: quest'ultimo attribuisce il processo veritativo in questione a quella che considerava essere la forma più compiuta di teatro, la tragedia, la sola in grado di dare vita al fenomeno catartico (Stern 2013: 1). In effetti, sulla catarsi esiste una letteratura cospicua che si fa latrice di una doppia accezione del termine: una di natura più religiosa riconducibile al concetto di purificazione/sublimazione e l'altra di natura medica che rimanda a quello di purgazione (Perrelli 2018: 51). In merito a quest'ultimo caso, declinabile in senso psicologico, risulta immediato il collegamento con il tema del benessere: esso subentra nel momento in cui alla depurazione dei sentimenti di pietà e paura fa seguito una conoscenza capitale e perciò latrice di una dignità esistenziale per l'uomo. In altri termini, lo stato di confusione generato da questo tipo di emozioni, ossia dalle emozioni più basse che ci siano, viene superato dallo spettatore attraverso la forma di apprendimento insita nella catarsi.

Dunque, la catarsi permette di collocarsi nel momento sorgivo del *wellness*, la tematica che più di tutte mette in comunicazione la pratica teatrale con la pratica filosofica. In genere, a livello teatrologico, si suole designare il *wellness* con la linea che parte da Aristotele e che viene sviluppata da coloro che riconoscono al teatro delle potenzialità benefiche di tipo cognitivo. Tuttavia, il *wellness* è molto più evocativo in filosofia dal momento che non è altro che un'accezione contemporanea della cura di sé, vale a dire di quella *epimèleia heautoû* che Michel Foucault e Pierre Hadot attribuiscono all'intero pensiero antico a partire da Platone. È fondamentale, dunque, ritornare a indagare quel pensiero che, incarnandosi in esercizi spirituali, si caratterizza per essere una vera e propria pratica il cui fine è il raggiungimento della verità (Napolitano 2024: 21, 27). Allo stesso modo della pratica filosofica,

anche la pratica teatrale tende alla verità: ciò è affermato sia da Carlo Sini che da Pierluigi Donini, rispettivamente filosofo e storico della filosofia che hanno riflettuto sul teatro. Per dirla con Sini, il teatro anticamente si configurava come un'esperienza epistemologica per l'uomo, essendo indentificato non come mera espressione estetica, ma come forma di conoscenza (Sini, Attisani 2021: 31-32). Donini, in linea con Sini, come detto, afferma che il teatro ricerca un'autentica e concreta conoscenza e, spingendosi oltre, afferma anche che esso è pratica del piacere e tentativo di conquista della felicità (Attisani 2012). Questa connessione tra la conoscenza e la felicità messa in luce da Donini per il teatro risulta valida anche per ciò che concerne la filosofia: ciò viene precisato da Michel Foucault, secondo il quale l'accesso alla verità produce una realizzazione del soggetto che lo conduce alla beatitudine (Napolitano 2024: 21).

In effetti, sono diversi i filosofi, contemporanei e non, convinti che il teatro possa educare l'uomo alla conoscenza: un esempio emblematico è rappresentato da Friedrich Schiller, il quale riteneva che il teatro fosse un'istituzione filosofica. Ciò viene fatto emergere da Erika Fischer-Lichte, professoressa presso l'istituto di studi teatrali della Libera Università di Berlino in un articolo dal titolo *Philosophical Theatre: Some Reflections on the Concept*. Il teatro, dunque, per Schiller, doveva creare una certa distanza estetica verso le azioni che si svolgevano sul palco e fare in modo che si potesse riflettere su di esse attraverso il coro della tragedia, il dispositivo più efficace per mettere in pratica una sorta di tecnica brechtiana dello straniamento *ante litteram* (Fischer-Lichte 2018: 46-47). Il tratto fondamentale di un tale teatro filosofico è poi il suo richiamo al tema del *wellness*, se si considera che il vantaggio che lo spettatore può derivare dal tragico, corrisponde all'acquisizione di un atteggiamento stoico. Questo atteggiamento non può non generarsi in uno spettatore che osserva in maniera distaccata e riflessiva l'eroe tragico nell'atto di opporre la propria volontà alla sofferenza, imparando così ad accettare l'ineluttabilità del fato (Carlson 1988: 203).

Un'eccezione rispetto ai filosofi menzionati in precedenza è rappresentata da Alain Badiou: quest'ultimo mette in discussione la connessione tra la questione della verità e il tema del *wellness* attraverso una delle categorie con cui la filosofia apprende il teatro. La categoria in questione è quella classica, ossia quella che fa capo ad Aristotele e che è stata poi portata avanti in età contemporanea dalla psicanalisi freudiana. Nell'ottica di Badiou, infatti,

Aristotele lega l'arte teatrale, attraverso la catarsi, a una condizione di piacere che orienta l'uomo nella società, allontanandolo però dalla verità. Questo allontanamento, tuttavia, è innocente in quanto la *mimesis* non deve essere intesa come verità degradata, ma come verosimiglianza finalizzata esclusivamente a favorire la dislocazione delle passioni dello spettatore. L'arte teatrale, dunque, ricopre una funzione pratico-terapeutica anziché cognitivo-propedeutica. Tuttavia, dato che il filosofo francese ritiene il teatro una pratica veritativa, propone un'emancipazione di quest'ultimo dalla categoria classico-terapeutica in favore di una immanentista veritativa, in grado di produrre una verità singolare direttamente sulla scena.

Più precisamente, la verità teatrale deve contemplare in sé tre caratteristiche fondamentali per essere considerata tale: l'eternità che fa in modo che il teatro presenti l'eterno nell'istante; la singolarità che spinge il teatro a rendere unica questa presentazione per ogni spettacolo; infine, vi è l'universalità che assicura un'amplificazione dell'evento da parte del teatro, tale per cui il pubblico presente rappresenta l'umanità intera. In altri termini, il movimento veritativo del teatro, consistente nel passaggio dall'immutabilità del testo drammaturgico alla contingenza di un evento specifico, viene denominato da Badiou "idea-teatro" (Badiou 2015: 189-201). Dal momento che quest'ultima non esiste prima di trovare concretezza nella rappresentazione, si può affermare che il teatro, al pari della filosofia, sia una pratica direttamente coinvolta nell'elaborazione del pensiero e non un luogo in cui può trovare spazio un pensiero incarnato e formalizzato in precedenza. Non è un caso che tra tutti gli autori che rivendicano il riconoscimento di uno statuto autonomo per il teatro, presupposto per arrivare a considerarlo un luogo di verità, Badiou si distingue: egli è convinto che il teatro più che di un'estetica abbia bisogno di un'inetetica. Il teatro, dunque, non deve essere oggetto di riflessione filosofica, in quanto quest'arte ha in sé tutti gli strumenti per esprimere autonomamente i suoi contenuti di verità, senza dover ricorrere alla mediazione di una teoria che ne spieghi gli intenti: il teatro si deve semplicemente limitare a pensare agli effetti che i suoi contenuti di verità hanno sulla filosofia.

In linea con la prima grande rottura contemporanea realizzata da Badiou nei confronti del pensiero sul teatro, ci si propone di adottare una prospettiva metodologica basata sulla filosofia del teatro. La filosofia del teatro è tutt'altro che un semplice metodo teorico da applicare alla pratica teatrale

o un'interpretazione di tale pratica: essa piuttosto rappresenta la modalità attraverso cui il teatro sia riconosciuto come luogo di pensiero e possa, di conseguenza, conquistare la propria indipendenza nell'esplicare le sue verità specifiche. Detto nei termini impiegati da Francesco Ceraolo in un articolo dal titolo *The Relevance of Philosophy of Theatre. A Methodological Perspective*, il teatro, grazie a un approccio filosofico-teatrale congiunto, può riprendere a porsi la questione ontologica, non essendo più ridotto a mero luogo del vedere, dell'ascolto o ancora del "doppio": difatti, viene meno la classica contrapposizione tra il teatro come luogo degli eventi fittizi e la filosofia come luogo autentico del pensiero. Il vantaggio di impiegare tale prospettiva metodologica consiste appunto nel porre l'attenzione sul valore veritativo della pratica teatrale, ristabilendo una connessione tra il teatro e la vita ed enfatizzando la centralità dell'approccio speculativo (Ceraolo 2021: 167-168).

Da qui va da sé che l'obiettivo principale perseguito da questa ricerca è quello di rimarcare il passaggio da una teoria drammatica tradizionale alla filosofia del teatro: si passa, quindi, da una teoria che considera il teatro come mero elemento accessorio al metalinguaggio della pratica teatrale come latrice di verità. Detto in altri termini, ciò in cui consiste la filosofia del teatro è una spiegazione della modalità in cui il teatro porta alla luce delle nuove verità. A questo punto, si può concludere precisando ulteriormente che le presenti linee di ricerca hanno come obiettivo quello di restituire un'analisi di profondità storica in cui si ricostruisce una genealogia dei fenomeni che legano il concetto di *wellness* al teatro, seguendo una prospettiva filosofica. Tuttavia, occorre tenere presente che, per realizzare ciò, è necessario fare appello, come detto, a un affinamento metodologico, volto a valorizzare la prospettiva della filosofia del teatro. Difatti, la filosofia del teatro approfondisce i due ambiti, quello filosofico e quello teatrale, senza che siano piegati l'uno sull'altro e soprattutto senza che lo statuto autonomo del teatro venga sacrificato a favore di una sua teorizzazione filosofica non solo a livello generale, ma anche specificamente al *wellness*.

Bibliografia

- Aristotele (1998). *Poetica*. Laterza.
- Attisani, A. (2012). “Della mimesis, in forma di primo editoriale”. *Mimesis Journal*, 1, 1, 2012, 1-10.
- Badiou, A. (2015). *Rapsodia per il teatro. Arte, politica, evento*. Pellegrini.
- Ceraolo, F. (2021). “The Relevance of Philosophy of Theatre. A Methodological Perspective”. *Filosofia*, (66), 163-172.
- Carlson, M. (1988). *Teorie del teatro. Panorama storico e critico*. Il Mulino.
- Cull Ó Maoilearca, L., Lagaay, A. (2020). *The Routledge Companion to Performance Philosophy*. Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (2018). “Philosophical Theatre: Some Reflections on the Concept”. *De Gruyter*, 136 (1), 43-60.
- Giannoli, G.I. (2014). “Rokem, Filosofi e uomini di scena”. *Alfabeta2*, February 2.
- Hadot, P. (2005). *Esercizi spirituali e filosofia antica*. Einaudi.
- Napolitano, L.M. (2024). *Platone e la cura di sé e dell'altro*. Mimesis.
- Platone (2019). *Opere complete*. Laterza.
- Perrelli, F. (2018). *Poetiche e teorie del teatro*. Carocci.
- Puchner, M. (2010). *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*. Oxford University Press.
- Puchner, M. (2016). “Theater, Philosophy, Pedagogy”. *PMLA*, 131 (2), 423-429.
- Rokem, F. (2013). *Filosofi e uomini di scena. Pensare la performance*. Mimesis.
- Sini, C., Attisani, A. (2021). *La tenda. Teatro e conoscenza*. Jaca Book.
- Stern, T. (2013). *Philosophy and Theatre. An Introduction*. Routledge.
- Woodruff, P. (2010). *The Necessity of Theater. The Art of Watching and Being Watched*. Oxford University Press.