



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

Università degli studi di Padova

Dipartimento di Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema  
e della Musica

Corso di Laurea in: Progettazione e Gestione del Turismo  
Culturale

Cicatrizzato: un progetto di mostra sulla catarsi tragica e la  
sua evoluzione in ambito psicologico

Relatore:

Professore Nicola Orio

Correlatore:

Professore Francesco Puccio

Laureanda:

Giulia Felet

Matricola:

1200056

Anno accademico 2023/2024



## Introduzione

Il termine “catarsi” veniva usato in ambito medico per indicare la rimozione del pus dalle ferite, per farle cicatrizzare bene, senza complicazioni di tipo infiammatorio. Questo termine viene usato da Aristotele nel trattato della *Poetica* per la prima volta in ambito emotivo e psicologico per indicare la pulizia delle pulsioni negative durante la visione di una tragedia greca e dell’ascolto dei suoi canti.

Catarsi viene usato per indicare, in ambito prettamente psicoanalitico, una teoria di Freud. Questi ipotizza che, se un paziente ha subito un trauma, si può rimuovere attraverso la sua rievocazione durante l’ipnosi.

Nella psicologia moderna invece viene intesa come un processo psicanalitico di liberazione da esperienze traumatizzanti attraverso la rievocazione del trauma, non attraverso l’ipnosi, ma sui piani razionale ed emotivo.

Sfruttando questo concetto, mi occupo di analizzare cinque artisti emergenti ed esporre tre opere per ciascuno. La prima va a rappresentare un trauma che l’artista ha vissuto, la seconda il superamento di esso, e la terza opera rappresenta un autoritratto dell’artista.

Queste opere verrebbero esposte all’interno di alcune piccole nicchie il cui interno è visionabile solo dopo averne ascoltato la descrizione. Così facendo, se lo spettatore ha vissuto un trauma simile, lo rievoca forzatamente, ma attraverso l’ascolto della sua risoluzione con la visione della seconda e della terza opera lo spettatore è in grado di trovare una speranza da seguire.

Alla fine di questa mostra, lo spettatore uscirà rinfrancato e più consapevole del suo vissuto, meno solo e più speranzoso.

# Sommario

## CAPITOLO PRIMO

Il primo capitolo si concentra sull'analisi e la descrizione di come la tragedia nasca e si evolva tra il IV ed il VI secolo a.C. Viene ripercorso il passaggio che porta il rito ditirambico a modificarsi nel tempo, prima con l'ingresso dell'*hypokrités*, la creazione di spazi appositi dove mettere in scena i primi testi scritti, l'introduzione di un secondo e poi di un terzo attore. Si analizzano gli spazi e gli ambienti della tragedia, dando importanza soprattutto al più emblematico teatro costruito in epoca classica: il teatro di Dioniso ad Atene.

Dopo aver percorso questi passaggi, si passa ad analizzare alcune delle ipotesi formulate nel tempo riguardo all'interpretazione della catarsi tragica.

## CAPITOLO SECONDO

Il secondo capitolo analizza nello specifico l'interpretazione della catarsi medico-musicale proposta da Pierluigi Donini, in cui interpreta il verbo "compimento" con l'accezione di "portare a compimento", un processo catartico già iniziato in precedenza attraverso i canti sacri delle celebrazioni religiose. A questa tesi viene aggiunta una considerazione a favore della tesi dello studioso su come determinate frequenze musicali vadano ad agire a livello psicologico e neurologico. Come ultima istanza si analizza la nascita della psicoanalisi a partire dal "metodo catartico" proposto da Breuer.

## CAPITOLO TERZO

All'interno del terzo capitolo è spiegata ed analizzata l'ipotesi progettuale di "Cicatrizzato", un progetto di mostra sulla catarsi tragica e la sua evoluzione in psicologia. Questo progetto viene analizzato sia dal punto di vista progettuale che di ricaduta territoriale, andando a spiegare anche il concetto di significato sociale della cultura e di come questo progetto si inserisca in esso.

## Indice

CAPITOLO PRIMO.....	7
1.1 Nascita ed evoluzione della tragedia greca.....	7
1.2 Ambienti e marchingegni della tragedia greca – Il teatro di Dioniso.....	9
1.3 Catarsi.....	14
CAPITOLO SECONDO.....	19
2.1 Catarsi medico-musicale.....	19
2.2 Commento alla tesi di Pierluigi Donini.....	23
2.3 Evoluzione del concetto di catarsi in psicologia.....	24
CAPITOLO TERZO .....	27
3.1 Cicatrizzato.....	27
3.2 Catarsi e Cicatrizzato.....	29
3.3 Ricaduta sul territorio.....	30
3.3.1 Significato sociale della cultura.....	31
APPENDICE FOTOGRAFICA.....	33
CONCLUSIONI.....	39
BIBLIOGRAFIA.....	41



# CAPITOLO PRIMO

## 1.1 Nascita ed evoluzione della tragedia greca

La nascita della tragedia greca è un argomento molto discusso e nebbioso. Ci sono diverse ipotesi, ma quella più accreditata (che rimane anch'essa piuttosto ambigua) è quella di Aristotele.

Nella *Poetica* individua l'embrione della tragedia nelle esibizioni dei cori ditirambici. Il ditirambo sembra che fosse un inno dedicato a Dioniso, che sviluppava come tema narrativo uno dei vari episodi della saga del dio, era cantato e danzato da un coro, a cui rispondeva un solista, con movenze in qualche modo mimetiche.

Se questa fase può rappresentare la preistoria dell'opera tragica, la svolta essenziale che conferisce al teatro la sua peculiarità, avviene quando il solista del ditirambo assume durante lo spettacolo un'identità diversa dalla propria: diventa, cioè, un attore, impersona un protagonista e si contrappone al coro, creando così un dialogo.

Tale sviluppo focale, che costituisce il passaggio tra la preistoria della tragedia e la protostoria, viene datato alla seconda metà del VI secolo a.C. e identificato con la figura leggendaria di Tespi.

Secondo la tradizione, tra il 535 a.C. e il 532 a.C., il tiranno ateniese Pisistrato fonda le Grandi Dionisie, feste in onore di Dioniso all'interno delle quali viene organizzato un concorso tragico, una vera e propria gara di drammi; l'edizione dell'inaugurazione è vinta da Tespi. Il mitico fondatore della tragedia assume così la duplice funzione di attore e di autore. Con l'inaugurazione degli agoni tragici inizia anche la storia della drammaturgia greca.

Il fatto che queste celebrazioni avvenivano all'interno di un contesto religioso organizzato dallo stato, porta come conseguenza la stesura di un testo scritto, da consegnare agli archivi dello stato, e di conseguenza la nascita della figura del drammaturgo. Di queste prime composizioni scritte nulla ci è sopravvissuto, nemmeno i nomi degli autori. Da quello che scrive Aristotele sembra che si trattasse di testi piuttosto brevi e di argomento non necessariamente serio.

In questo periodo gli spettacoli si svolgono nell'*agorá*, la piazza cittadina, in cui si ricava uno spazio circolare di terra battuta, l'*orchéstra*; qui un coro mascherato danza, canta e mima un episodio tratto dal patrimonio mitico, forse ancora legato al culto di Dioniso, poi

progressivamente messo da parte, a favore delle storie di semidei ed eroi.

Su un palchetto vicino all'*orchestra* sta l'attore, che cantando e recitando dialoga con il coro attraverso il suo conduttore il corifeo, e chiarisce i particolari della vicenda, spiegando al pubblico degli eventi non rappresentati sulla scena. Questa doppia funzione dell'attore (interprete sia della scena che di squarci narrativi) è chiamata *hypokrités*.

Il leggendario Tespi avrebbe introdotto due elementi fondamentali nella struttura della tragedia greca del V secolo a.C.: il prologo, esposizione iniziale degli antefatti della storia, e la *rhêsis*, ampio discorso o racconto recitato da un personaggio.

L'attore, che presenta un ruolo minoritario rispetto a quello del coro, rappresenta da solo diverse parti. Appunto per questo indossa un abbigliamento semplice e una maschera di lino tinta con feccia del vino, questo accessorio sarebbe stato inventato da Tespi come alternativa al truccarsi il volto con la biacca. La semplicità dei costumi si riflette anche nella scena del primo teatro: né l'*orchestra* né il palco sono dotati di arredi, il fascino dello spettacolo risiede solo nella parola e nella musica. Il pubblico assiste allo spettacolo seduto su tribune di legno provvisorie, ma pare che, all'inizio del V secolo a.C., l'ennesimo crollo di uno di questi palchi improvvisati a causa del tumulto del pubblico spinse alla realizzazione di un vero teatro, con gli spalti scavati sulle pendici meridionali della collina dell'Acropoli.

La visione degli spettacoli era molto partecipata. Al contrario di oggi, nell'antichità si commentava in tempo reale cosa succedeva in scena, se lo spettacolo non fosse stato di gradimento del pubblico, questo si sarebbe spinto addirittura a lanciare alimenti marci addosso all'attore.

Con la costruzione di un teatro stabile dove poter svolgere i concorsi drammatici, si inaugura la fase storica e matura della tragedia ateniese, che coincide con la trasmissione dei testi. Il più antico che è giunto a noi è rappresentato dai *Persiani* di Eschilo, che risale al 472 a.C..

A partire dai primi anni del V secolo a.C., vari drammaturghi tra cui Eschilo hanno avviato una radicale riforma del genere, soprattutto dal punto di vista dei contenuti. Si inizia a scrivere solo di argomenti seri, espressi con toni solenni e stile elevato, che portano a caratterizzare la tragedia come una delle espressioni più nobili della tradizione poetica.

Le trame più leggere e giocose invece confluiscono in un altro genere, che nasce parallelamente alla tragedia greca: il dramma satiresco, che sembra essere stato inserito nei concorsi drammatici alla fine del VI secolo a.C.. Sia gli argomenti che i protagonisti che animano la scena sono gli stessi della tragedia, solo che il tono è scherzoso e spesso addirittura



volgare, con uno stile molto basso. Il coro è composto da satiri (esseri per metà umani ma con zampe e coda di cavallo, seguaci di Dioniso) paurosi e beffardi, sempre alla ricerca di sesso e cibo. Il fatto che i satiri fossero presenti nel dramma satiresco e non all'interno della tragedia, fa nascere dei malumori all'interno del pubblico più tradizionalista, tanto da far nascere il proverbio secondo quale la tragedia <<non c'entra niente con Dioniso>>.

Il rapporto tra teatro e il dio rimane comunque evidente, sia nel turbinio di emozioni suscitate dallo spettacolo drammatico, sia dal carattere religioso del contesto delle rappresentazioni, che avvenivano appunto all'interno di cerimonie sacre.

Il collegamento principale tra spettacolo e Dioniso è dato dalla presenza della maschera che indossavano gli attori in scena. La maschera costituisce un elemento essenziale nel culto del dio, tanto che Dioniso stesso viene rappresentato come maschera *tout court*; il dio incarna anche la divinità del travestimento e dell'invasamento, ovvero l'esperienza dell'uscire fuori da se stessi: l'estasi. Allo stesso modo l'attore che indossa la maschera, sperimenta l'uscita da se stesso, rinuncia alla propria identità, per potersi immedesimare in un personaggio e raccontarne la storia in scena.

La prova finale del legame tra la tragedia ed il suo dio è il luogo e lo spazio dove vengono rappresentate le opere: l'edificio spettacolare viene eretto nelle vicinanze di un'area sacra al dio, ovvero al tempio di Dioniso.

## **1.2 Ambienti e marchingegni della tragedia greca – Il teatro di Dioniso**

Il teatro di Dioniso era l'unico edificio stabile riservato esclusivamente per le rappresentazioni teatrali nell'Atene del V secolo a.C., periodo di massima gloria per la tragedia greca, in cui sono state messe in scena opere di Eschilo, Sofocle ed Euripide.

Di questo spazio si possono ancora visitare i ruderi perché è uno spazio aperto, senza sipari né coperture, scavato nella roccia.

Gli spettacoli si svolgevano di giorno, alla luce naturale. Solitamente però i tragediografi preferiscono collocare all'alba le rappresentazioni che non hanno come sfondo il pieno giorno, in modo da far risultare più godibile e comprensibile lo spettacolo.

Nel corso dei secoli sono stati edificati vari teatri, che presentavano tutti la stessa struttura principale ispirata al teatro di Dioniso. Gli elementi ricorrenti e imprescindibili che troviamo all'interno di ogni edificio teatrale sono:

1. *L'orchestra*: è l'area dove agisce il coro. Il termine deriva da *ὀρχέομαι* ovvero danzare,

in questo spazio circolare il coro originariamente danzava e recitava. La forma rotonda dell'*orchestra* si pensa che derivi dall'aia contadina (una porzione di terra battuta che si usava per far essiccare il grano e l'uva). È naturale pensare che durante le celebrazioni religiose si celebrasse la gioia del popolo danzando proprio nell'aia contadina, che era appunto rotonda. Del modello originario dell'aia contadina viene mantenuta la forma e la dimensione di circa 20mt di diametro.

2. La *skené*: è lo spazio dove l'attore recita. Originariamente la parola sta a significare la "tenda" di tipo militare e fu adottata all'interno della terminologia teatrale per indicare la tenda, montata vicino all'orchestra, nella quale si ritiravano gli attori per truccarsi. Questa parola successivamente passò a rappresentare l'intero edificio scenico stabile, che aveva sostituito la tenda iniziale. Solo più tardi iniziò a riferirsi al fondale scenico, alla vera e propria scena costruita o dipinta.
3. La *cavea*: è lo spazio destinato al pubblico. Questo spazio è costituito da gradinate distinte in: *cavea inferiore*, *cavea di mezzo* e *cavea superiore*. La *cavea* si sviluppa per almeno i due terzi dell'*orchestra*. Inizialmente gli spettatori, probabilmente, sedevano per terra, finché non vengono scavati dei gradoni disposti in ordine decrescente e successivamente ricoperti con lastre di legno. La struttura della *cavea* garantisce agli spettatori la medesima qualità visiva e di ascolto. La prima fila era riservata alle maggiori autorità religiose, i settori centrali soprastanti erano riservati ai membri del consiglio e agli efebi, mentre tutto intorno si dispongono i cittadini.
4. Il *thyméle*: è un altare circolare di piccole dimensioni, stanziato al centro dell'*orchestra*. La presenza di questo altare non è certo che appartenga all'epoca classica.

Il più rilevante di questi elementi costruttivi è l'*orchestra* sia perché è l'elemento di mediazione tra *cavea* e *skené* e sia perché funge da nucleo in cui si sviluppa l'intero edificio. L'edificio teatrale viene ripetutamente rimaneggiato nel tempo, per esempio, intorno alla metà del V secolo a.C. Pericle avvia una ristrutturazione che sposta l'*orchestra* più a nord, evitando i muri di contenimento e rendendo la *cavea* più ripida.

All'interno dell'*orchestra* il coro balla, canta e dialoga con l'attore attraverso il suo portavoce: il corifeo. I membri del coro sono cittadini ateniesi di sesso maschile, non sono attori professionisti ma sono scelti in base a criteri a noi sconosciuti, questi dodici cittadini vengono successivamente educati al ballo e al canto in modo che siano in grado di eseguire danze e

melodie piuttosto difficili.

Da dodici componenti si passa a quindici con Sofocle, essi sono un gruppo omogeneo di persone che indossano tutte lo stesso costume e la stessa maschera, questo accade perché il coro interpreta sempre un personaggio collettivo, che appartiene alla comunità della tragedia rappresentata. Può dunque interpretare, a seconda dei casi, uomini o donne, cittadini liberi o schiavi. Il coro non partecipa mai in modo attivo all'azione, ma può fungere da complice del protagonista, da consigliere o rievocando degli episodi mitici, in alcuni casi ha una funzione di ragguaglio, ovvero spiega al pubblico degli antefatti per una migliore comprensione della tragedia rappresentata.

Il coro durante gli anni acquisisce un ruolo sempre più importante, fino a staccarsi completamente dall'azione, a cui comunque partecipa emotivamente, per allargare la prospettiva a riflessioni etico-religiose e parlare del rapporto tra divinità e uomini, il valore della giustizia, il senso del dolore nell'esistenza e il ruolo del destino.

Questo distacco dalla scena ha portato a vedere nel coro una sorta di portavoce del drammaturgo, ma anche uno spettatore ideale. È proprio per questo che si può affermare che l'*orchestra* sia il punto d'unione tra *skéné* e *cavea*, tra attore e pubblico. Lo spettatore empatizza con il protagonista, ma filtra le vicende attraverso il giudizio morale dell'epoca proposto dal coro. Appunto per questo il coro è un personaggio tragico fondamentale, anche se la sua partecipazione alla scena è relativa.

Nel teatro di Dioniso si trova la *skéné*, come abbiamo già visto, letteralmente significa "tenda", pare infatti che in origine fosse una tenda composta da pelli conciate e dipinte di rosso, usata come camerino dagli attori. Successivamente diventa una parete di legno poggiata su un basamento di pietra e mantiene questa forma per tutto il V secolo a.C.. Alcuni studiosi ipotizzano che nella ricostruzione voluta da Pericle abbia aggiunto due avancorpi laterali di legno alla *skéné*, ma è più probabile che vennero inseriti nel secolo successivo. Il vantaggio della struttura in legno sta nella sua solidità, che viene rimossa solo nei periodi dell'anno in cui non ci sono rappresentazioni, e nel fatto di rendere lo spazio dove si muove l'attore più raccolto, in modo da spingere la voce dell'attore verso la *cavea*.

Secondo gli studiosi la *skéné* era formata da una fino a tre porte praticabili. Anche il tetto era praticabile, denominato *theologheion* perché veniva praticato da attori che interpretavano degli dei, reggeva il peso di più di una persona e si raggiungeva attraverso una scala posizionata sul retro.

Grazie ai testi che sono giunti a noi riusciamo a dedurre che la *skené*, nei primi quarant'anni del V secolo a.C., viene concepita come una sorta camerino per gli attori, di magazzino o deposito per gli oggetti di scena e non come una vera e propria quinta scenica; infatti, non sono mai presenti indicazioni o riferimenti spaziali e l'ambientazione della tragedia è sempre all'aperto.

Le cose cambiano con l'*Oresteia* di Eschilo, messa in scena nel 458 a.C., dove per la prima volta la *skené* costituisce uno spazio di fondo, una specie di quinta scenica e allo stesso tempo il luogo dell'azione. Da questo momento in poi la *skené* rappresenta un edificio o in qualche caso una grotta.

La vicenda, dunque, si svolge in uno spazio esterno e solo ogni tanto gli attori entrano nel luogo in cui la *skené* funge da facciata, per rendere visibile l'azione al pubblico viene ideato un meccanismo su ruote, una specie di carrello piatto e basso che viene reso visibile aprendo la porta centrale della *skené*. Questo congegno viene chiamato *ekkýklema*, che vuol dire rotolare. Nella maggior parte dei casi viene usato per esporre il cadavere di un personaggio che muore tragicamente all'interno della casa, lontano dall'occhio dello spettatore. La presenza di questo meccanismo nel teatro del V secolo a.C. è accertata da tutti gli studiosi.

Nel teatro di Dioniso, oltre all'*ekkýklema*, troviamo anche altre attrezzature, limitate e rudimentali, che servono per riprodurre degli effetti speciali ovvero: il *bronteîon*, un vaso di bronzo riempito di pietruzze che, se viene agitato, riproduce il rumore del tuono; e il *keranoskopeîon*, un prisma metallico che, se girato su se stesso, riflette la luce del sole e viene usato per imitare i fulmini. Non è certo se queste due attrezzature venissero usate già nel V secolo a.C.

Il marchingegno più importante è la *mechané*, ovvero la "macchina per il volo" (è chiamata anche *ghéranos*, come l'omonimo uccello). È una sorta di gru, costituita da un basamento, da un braccio mobile che vi fa perno e da un sistema di ganci e carrucole, che permette di imbragare saldamente un attore e sollevarlo in aria, per farlo arrivare in scena come se volasse. Il macchinario, essendo molto ingombrante, viene collocato dietro la *skené*, e l'attore viene imbragato nel retro della scena, fa un breve tragitto sospeso e poi viene depositato sul palco o sul tetto della *skené*. Questo macchinario viene usato per le apparizioni inattese e gli studiosi ne ammette l'uso per tutto il V secolo a.C., come nel caso dell'*ekkýklema*.

Sembra sia successivo al V secolo a.C. l'inserimento all'interno del palco di una specie di botola ricoperta di assi di legno, da cui compaiono apparizioni di fantasmi.

Sono presenti due corridoi scoperti che si trovano ai margini della *cavea* e della *skené*, che sbucano ai lati dell'*orchestra*. Attraverso questi passaggi, chiamati *eisodoi* o *parodoi*, entrano ed escono il coro, gli attori e anche gli spettatori.

La semplicità dell'attrezzatura la possiamo riscontrare anche nell'essenzialità dell'estetica della messinscena. Gli studiosi sono divisi riguardo al tema della scenografia, anche riguardo l'ipotesi della scenografia dipinta. Le due testimonianze più autorevoli in materia sono: una contenuta nella *Poetica* di Aristotele, dove si dice che Sofocle probabilmente abbia introdotto la *skenographía*, ovvero la pratica di dipingere la *skené*; e la seconda derivante dall'architetto Vitruvio, secondo il quale il pittore Agatarco da Samo l'avrebbe dipinta per la prima volta nella messinscena delle tragedie di Eschilo. Gli studiosi sono però in dubbio su come questa scenografia potesse essere composta, per alcuni la *skenographía* sarebbe consistita nel disegno architettonico di un edificio, mentre per altri era costituita da tele che venivano srotolate o pannelli dipinti con una prospettiva molto semplice in cui erano raffigurati elementi di un edificio o sfondi paesaggistici. Sarà solo in età ellenistica che si inserirà una cura illusionistica nella decorazione della scena e si inizierà a ragionare non solo sulla decorazione pittorica ma sulla decorazione di tutto lo spazio in cui si muove l'attore.

Riassumendo, nel V secolo a.C. l'intero luogo teatrale è spoglio di oggetti, tranne se sono espressamente richiesti in scena dalle singole vicende e anche in quel caso non hanno un elemento decorativo ma sono indispensabili all'azione.

Si può dire quindi che, vista la decorazione essenziale, l'attenzione dello spettatore sia incentrata sull'attore. I luoghi dove l'attore si muove all'interno del teatro sono la *skené*, spazio che usa principalmente e che rappresenta il rifugio per eccellenza, e l'*orchestra*, spazio dove entra solo per dialogare con il coro o per necessità dell'azione.

Per scendere nell'*orchestra*, l'attore usufruiva di uno spazio dedicato solo a lui, ovvero una piattaforma di legno addossata alla parete, bassa e profonda, con alcuni scalini, da cui era possibile scendere nell'*orchestra*. Questa pedana si chiama *logheïon*, è abbastanza elevata da garantire al pubblico una buona visione dei ciò che succede in scena e consente all'attore di avere un buon dialogo e contatto con il coro.

La figura dell'interprete tragico si è radicalmente trasformata nel tempo, anche se la discriminazione nei confronti delle donne è sempre stata mantenuta; infatti, anche le parti femminili venivano realizzate da maschi. Aristotele scrive che è Eschilo a introdurre la figura di un secondo attore, che diventerà la figura più legata al protagonista a discapito della voce

collettiva del coro e darà risalto alla figura attoriale come distinta da quella dell'autore. Non è risaputo se gli attori avessero una preparazione specifica per ricoprire questo ruolo, anche se è probabile che il mestiere si tramandasse di padre in figlio.

È risaputo invece che godesse di notevole prestigio, tanto che veniva praticata anche da persone che ricoprivano importanti incarichi politici, per esempio: l'oratore Eschine.

Sofocle introduce dei cambiamenti essenziali, il drammaturgo smette di recitare come attore, tanto che, verso la metà del V secolo a.C. viene istituito un premio per l'attore che sancisce definitivamente il distacco tra autore e interprete.

Il secondo cambiamento essenziale che introduce Sofocle è l'introduzione di un terzo interprete. In scena si poteva avere quindi da uno a tre attori, occasionalmente poteva apparire una quarta figura (muta, una semplice comparsa) ed il coro.

I tre attori avevano un preciso ordine gerarchico, infatti si chiamavano *protagonista*, *deuteragonista* e *tritagonista*. Sembra che nei copioni i ruoli fossero suddivisi in lettere  $\alpha$ ,  $\beta$  e  $\gamma$ , ovvero le prime tre dell'alfabeto greco.

Questa struttura del testo rimarrà invariata per tutta la durata della tragedia greca.

Questa attenzione al ruolo degli attori e a ciò che succede in scena, porta lo spettatore ad empatizzare a pieno con le vicende narrate, che, secondo Aristotele, provocano all'interno di ognuno la *catarsi*.

### 1.3 Catarsi

La tragedia è imitazione di un'azione seria e compiuta, dotata di una sua grandezza, in un linguaggio addolcito da abbellimenti distinti in ciascuna loro specie nelle diverse parti, eseguita da attori e non solo raccontata, (un'imitazione) che mediante la pietà e la paura compie la catarsi di siffatte passioni.<sup>1</sup>

Dato che noi accettiamo la distinzione dei canti come la fanno alcuni di coloro che praticano la filosofia, ponendo che alcuni siano espressioni di caratteri, altri pratici, altri ancora esaltanti – e inoltre pongono la natura delle armonie peculiarmente adatta a ciascuna classe di questi canti, una diversa armonia per ogni diverso canto – e poiché affermiamo che la musica deve essere usata non in vista di un'unica utilità, ma di parecchie (in vista infatti, sia dell'educazione sia della catarsi – e che cosa intendiamo per catarsi ora lo diciamo in termini generali, ma ne diremo di nuovo più chiaramente nei discorsi sulla poesia – e in terzo luogo <scil. Bisogna servirsi della musica> al fine di riempire l'esistenza, di rilassarsi e di far pausa alle tensioni), è manifesto che bisogna servirsi di tutte le armonie, ma non di tutte allo

---

<sup>1</sup> Aristotele, *Poetica*, 6, 1449b 24-28.

stesso modo: bensì, in vista dell'educazione delle più capaci di esprimere i caratteri; e sia di quelle pratiche, sia di quelle esaltanti per l'ascolto di esecuzioni compiute da altri. Perché quell'affezione medesima che colpisce violentemente alcune anime è però presente in tutte, ma differisce per il più ed il meno: voglio dire la pietà e la paura e ancora l'entusiasmo. Infatti, alcuni possono essere trasportati anche da questo moto; ma vediamo che costoro, quando impiegano i canti che conducono l'anima alla frenesia, dai canti sacri sono ristabiliti come se avessero ottenuto una cura medica e una catarsi. E questo stesso effetto è necessario che subiscano anche le persone inclini alla pietà e quelle inclini alla paura e in generale alle passioni, e le altre persone per quanto tocca a ciascuna di loro di simili affezioni e per tutti è necessario che ci sia una qualche sorta di catarsi e di alleviamento congiunto a piacere.<sup>2</sup>

Come possiamo evincere dal primo passo ad inizio paragrafo, la tragedia greca, secondo Aristotele doveva avere sul pubblico un effetto catartico, o per lo meno, questa è la convinzione tra la maggior parte degli studiosi. <<Mediante la pietà e la paura compie la catarsi di siffatte passioni>>. Questa frase è la più studiata e analizzata di tutta la *Poetica*, e catarsi è indubbiamente il termine più noto.

Ci sono varie ragioni per cui questo termine suscita curiosità e interesse. In ambito ebraico-cristiano questo termine va ad evocare dei temi di fondo, che vanno dalla colpa all'espiazione, inoltre, le valenze religiose del termine (catarsi come purificazione rituale) hanno contribuito ad accrescerne il fascino.

Il fatto che attraverso la lettura di un testo, una persona si nobiliti, si purifichi e contenga la sua emotività e la recente discussione della catarsi in ambito psicologico, sono altri fattori essenziali per capire l'interesse suscitato da questo termine.

L'influenza di tali riflessioni, però, allontana gli studiosi dall'ambito prettamente estetico in cui si inseriva il termine catarsi scritto da Aristotele, decontestualizzandola e creando vari fraintendimenti.

La *Poetica* venne conosciuta e studiata a seguito della traduzione di Giorgio Valla nel 1498 e all'edizione aldina del testo greco nel 1508. Gli studiosi colsero fin da subito una risposta di Aristotele alle critiche mosse da Platone riguardanti l'opera tragica.

Con il passare dei secoli sono state date molte interpretazioni differenti al termine catarsi. Si possono suddividere in tre macrocategorie:

1. Purgazione: questa interpretazione troverebbe una base nell'ottavo libro della *Politica*, <<dove Aristotele mostra che la musica non ha solo fini di intrattenimento o

---

<sup>2</sup> Aristotele, *Politica*, 7, 1341b 32 – 42

ricreazione, ma può assolvere anche a una funzione catartica, come si evince dal senso di liberazione che provano quelli che partecipano ad un rito orgiastico>><sup>3</sup>. Si tratterebbe dunque di una liberazione, la catarsi che si prova a teatro è quella tipicamente tragica. Per avvenire, questa catarsi seguirebbe i principi della medicina omeopatica: pietà e terrore sono gli agenti sia della catarsi tragica che delle emozioni epurate degli spettatori. Quindi, la tragedia porterebbe non ad una rimozione delle passioni ma ad un loro dominio. Questa teoria delle moderazioni delle passioni trova risonanza tra gli studiosi contemporanei. In particolare, da Bernays in poi si inizia ad intravedere nello spettacolo un'azione psico-terapeutica che porta a moderare tutte le emozioni che lo spettatore prova in eccesso. Un'obiezione che si può portare a questa interpretazione è che Aristotele non ha mai parlato di eccesso di passioni, e neppure stabilito una gerarchia tra il giusto equilibrio di pietà e terrore che l'uomo dovrebbe provare. Anzi, dice espressamente che, se il timore è portato all'estremo, non è mai compatibile con la pietà. Nonostante ciò, l'idea che la catarsi tragica funga da purgazione è ancora molto presente tra le opinioni degli studiosi, in tempi più recenti, tuttavia, ci hanno ravvisato intenti moralistici. E. Belfiore pone in evidenza due problemi rispetto a questa interpretazione omeopatica della catarsi: il meccanismo psichico dell'allontanamento avviene tramite processi allopatici, e nei casi in cui il termine catarsi viene indicata con il genitivo oggettivo, indica sempre la rimozione di qualcosa ottenuta con qualcos'altro: <<Per la studiosa, non si tratterebbe di eliminazione delle emozioni, ma dalla espulsione degli estremi della pietà e del timore, cioè i due poli opposti>><sup>4</sup>

2. Purificazione come “chiarificazione intellettuale”: questo è il significato con cui compare all'interno della *Poetica*, di conseguenza alcuni studiosi hanno ipotizzato <<una purificazione degli eventi messi in scena come in un rituale, eliminando da loro ogni contaminazione morale>><sup>5</sup>. Gli studiosi Otte ed Else sostengono che la catarsi consiste in una sorte di “chiarificazione intellettuale”, questo perché alla fine di ogni tragedia viene sottolineato il fatto che le azioni corrotte compiute dai protagonisti, non sono spinte da nulla di immorale. L'obiezione di questa tesi sta nel fatto che Aristotele non parla mai del fatto che alla fine della tragedia si scopre che tutto sia stato un

---

<sup>3</sup> D. Loscalzo, *Catarsi tragica*, “Quaderni Urbinati di cultura classica” 75, 3 (2003), pp. 69.

<sup>4</sup> E. Belfiore, *Tragic pleasure: Aristotele on Plot and Emotion*, Princeton 1992, p. 337.

<sup>5</sup> D. Loscalzo, *Catarsi tragica*, “Quaderni Urbinati di cultura classica” 75, 3 (2003), pp. 70.



equivoco. Nonostante inizialmente questa ipotesi abbia trovato molti consensi, in epoca più recente si inizia a pensare che il processo della purificazione avvenisse attraverso un processo estetico più che etico. Goethe aveva infatti escluso già da tempo l'influenza morale della catarsi sul pubblico a causa della distanza tra testo e spettatori. Alcuni studiosi sostengono che secondo Aristotele i racconti pietosi e terribili sono narrati solo dopo averli epurati e consegnati al pubblico in forma pura.

3. Terapia del dolore: Questa ipotesi viene formulata da Robortello, che individua la possibilità di offrire agli spettatori di <<capire e riconoscere le dinamiche che portano alla sofferenza in modo da poter affrontare i dolori del proprio vissuto soggettivo con maggiore forza d'animo.>><sup>6</sup> In sintesi, sperimentare preventivamente a teatro i possibili dolori della vita vera di ogni uomo, consente di poterli affrontare più serenamente e consapevolmente.

Concludendo si può affermare che, in linea generale, si intende con catarsi una purificazione e/o purgazione delle sofferenze del pubblico, attraverso le vicende rappresentate in scena. La prima obiezione che si può rilevare è che si parla di una prerogativa molto grande della tragedia greca, eppure è stata scritta da Aristotele in pochissime righe e in maniera poco approfondita. Il secondo problema, più importante, è il fatto che non sia chiaro quali ragioni dovrebbe avere. Se è comunemente concordato il fatto che la tragedia greca allontani il terrore, non è chiaro perché dovrebbe allontanare anche la pietà, sentimento che risulta positivo. È per questo che l'interpretazione che si vuole dare alle parole di Aristotele è quella di trovare un equilibrio tra paura e pietà, in modo da equilibrare gli eccessi dell'animo umano. In questo modo però si attribuiscono parole ad Aristotele che lui non scrive.

Un terzo problema sorge pensando a come deve avvenire la catarsi. Aristotele spiega che con <<linguaggio ornato>> intende un linguaggio di fusione tra parola e canto. Nella *Politica*, invece, si riferisce al termine catarsi solo attraverso la musica.

---

<sup>6</sup> D. Loscalzo, *Catarsi tragica*, "Quaderni Urbinati di cultura classica" 75, 3 (2003), pp. 71.



## CAPITOLO SECONDO

### 2.1 Catarsi medico-musicale

Lo studioso Pierluigi Donini si concentra su come la catarsi potesse compiersi all'interno della tragedia, alla luce del fatto che nella *Politica* Aristotele abbina la catarsi solo alla musica e che la contrappone radicalmente all'educazione, cosa che ne esclude ogni interpretazione moralistica. Non solo la contrappone all'educazione, ma implicitamente esclude la visione della tragedia ad un pubblico giovane, la tragedia greca era formulata per la visione di un pubblico maturo.

Donini pone due obiezioni all'ipotesi di Bernays (ovvero l'interpretazione moralistica della catarsi: la tragedia attraverso processi omeopatici regola gli eccessi delle emozioni ed educa lo spettatore):

1. Aristotele accenna alla catarsi solo come fenomeno irrazionale ed elementare, non educativo, ed esclusivamente musicale. Infatti, proviene sempre da canti, musica ed armonie. Di conseguenza sembra non avere legami con gli effetti della tragedia greca, nella *Poetica* è scritto chiaramente che questi si possono godere anche attraverso la sua sola lettura.
2. Analizzando la *Poetica* partendo dalle idee di Bernays, si sottovaluta o addirittura ignora quello che nella *Poetica* viene indicato come l'esito effettivo della tragedia, ovvero l'acquisizione intellettuale e il suo valore universale e filosofico. Sembra quindi evidente che l'effetto di evacuazione o depurazione di passioni a cui si riferisce la *Politica* non può essere strettamente ricollegata alla tragedia, perché essa deve dire l'universale. Con gli studi successivi l'effetto cognitivo e intellettuale è diventato sempre più evidente.

Pierluigi Donini propone un'ulteriore ipotesi rispetto a quelle viste finora: analizza e propone un ulteriore significato del verbo "compiere" la catarsi. Il significato che viene normalmente attribuito a questo termine dagli studiosi è "eseguire, produrre" termine che fa intendere che il processo catartico inizia e si conclude esclusivamente all'interno della tragedia.

Lui invece, propone di dare al verbo "compiere" il significato di "completamento" inteso come conclusione di un processo già iniziato, fargli fare l'ultimo passo, coronare l'azione.

Questo implica che il processo catartico, considerato nella sua totalità, poteva essere già

avviato o addirittura quasi concluso al di fuori dello spettacolo teatrale, e la tragedia avrebbe come obiettivo solo il completamento del processo.

Questa interpretazione sarebbe coerente sia con ciò che Aristotele scrive nella *Poetica* e nella *Politica*, soprattutto nel momento in cui si ammette che alla tragedia partecipino solo persone mature, che hanno già avuto la possibilità di vivere altre esperienze catartiche, ovvero di ascoltare i canti sacri e che quindi hanno già avviato il processo di purificazione delle passioni. Aristotele nella *Politica* prevede che i canti sacri abbiano una catarsi simile a una cura medica (il termine catarsi, prima dell'inserimento nella *Poetica* da parte di Aristotele, veniva usato per indicare la rimozione del pus dalle ferite e la loro pulizia) per chiunque, quindi sia adulti che giovani. La *Politica* prevede che il pubblico adulto, dopo essersi depurato dalle passioni con i canti sacri, assista o almeno legga la tragedia. In modo tale che, attraverso pietà e paura evocati dall'azione tragica, la mimesi tragica coronerebbe la catarsi dalle passioni per far sì che lo spettatore possa elaborare in modo razionale le ragioni di queste emozioni.

Si passa quindi da un trattamento iniziale delle emozioni descritto nella *Politica* mediante la catarsi, che rimarrebbe un processo medico-musicale, si passerebbe al suo completamento attraverso la comprensione e la razionalità, caratteristiche tipiche della tragedia.

Le due critiche maggiori che si possono porre sono:

1. Questa interpretazione della catarsi, la rende un fenomeno esclusivamente musicale, anche se una lettura più approfondita fa subito notare come la catarsi debba avere a che fare con un qualche tipo di forma di poesia. La *Politica* parla infatti della catarsi provocata dai canti sacri, e di conseguenza ci sarà un testo da cantare, probabilmente poetico, accompagnato da una melodia musicale. Questo basta per continuare la discussione del termine in sede di “discorsi sulla poesia”
2. In questo segmento è presente un riferimento innegabile alla catarsi che si produrrebbe durante la rappresentazione di testi tragici:

Ugualmente anche i canti catartici producono negli uomini una gioia senza danni: perciò bisogna permettere che di siffatte armonie e di siffatti canti si servano coloro che pongono mano alle gare della musica teatrale; e poiché ci sono due specie di spettatori, una di persone libere ed educate, l'altra più volgare, composta di lavoratori manuali e operai salariati e altra gente del genere, bisogna concedere gare e spettacoli anche a gente di questa sorta perchè possano rilassarsi. E proprio come le loro anime sono distortamente deviate rispetto alla disposizione che sarebbe conforme a natura, così ci sono anche deviazioni delle armonie e ci sono fra i canti quelli ricchi di tensioni e di coloriture dissonanti e in ciascuno il piacere è prodotto da quel che gli è peculiarmente proprio secondo natura; pertanto, a coloro

che competono avendo l'occhio a un simile tipo di spettatori bisogna concedere di servirsi di un siffatto genere di musica. Ma in vista dell'educazione, come è stato già detto, bisogna servirsi dei canti di caratterizzazione e delle armonie di tal sorta. E tale è quella dorica, come dicevamo in precedenza.<sup>7</sup>

All'interno di questo passo si parla di canti catartici all'interno delle esecuzioni di musica teatrale. La questione, per lo studioso Pierluigi Donini, non provoca molta differenza all'interno della sua tesi, perché questi canti catartici avrebbero un effetto simile a quello dei canti sacri.

Anche tenendo conto che Aristotele dice che si annidi un riferimento alla tragedia anche all'interno della musica teatrale con effetti catartici, o comunque molto simili ad essi, l'interpretazione proposta dallo studioso non varia di molto. La catarsi continuerebbe ad applicarsi alle parti musicali, a quelle stesse parti che Aristotele considera le meno importanti per una tragedia. Anche senza di loro (quindi leggendo solo il testo, che permette la razionalizzazione finale delle emozioni) la catarsi raggiungerebbe il compimento, perché si suppone che il pubblico adulto abbia già fatto esperienza dei canti sacri e catartici di cui scrive nella *Poetica*.

La catarsi, dunque, può avvenire sia fuori dalla tragedia, ascoltando i canti sacri prima di visionare o leggere il testo dello spettacolo, sia accadere all'interno della tragedia stessa, nel momento in cui lo spettatore ascolta i canti catartici.

In entrambi i casi la catarsi smette di essere la funzione primaria della tragedia.

Aristotele parla in alcuni passi di questi canti dalla funzione catartica come delle "armonie deviate", di qualcosa di distorto, ma se ne parla solo in relazione allo strato sociale inferiore e volgare del pubblico. Lo studioso si chiede come può Aristotele usare dei termini così bassi sia riguardo le armonie che agli spettatori. Afferma che in questo contesto Aristotele non possa che rivolgersi a forme di intrattenimento inferiori alla tragedia: la commedia o addirittura a dei ditirambi o drammi satireschi.

Inoltre, lo studioso sottolinea come Aristotele indichi che canti e armonie "deviate" riguardano direttamente gli esecutori e non il poeta drammatico: di conseguenza anche se alludesse ai cori tragici, si riferirebbe agli esecutori e mai alla poesia tragica o alla funzione della vera e propria tragedia greca, ma solo agli esecutori delle parti musicali.

Un'ulteriore riflessione si può spendere riguardo al termine "portare a coronamento", questo

---

<sup>7</sup> Aristotele, *Poetica*, 1342a 15-30.

concetto si può intendere come:

1. Congenere al processo: inteso come conclusione di un inizio
2. Non congenere al processo: inteso come una conclusione che si distoglie dal processo, <<il compimento dell'oracolo non è esso stesso oracolo, quello della decisione non ancora decisione>><sup>8</sup>

Nel caso in cui la catarsi non avviene durante i cori tragici, allora il compimento della catarsi tragica dovrebbe essere inteso nel secondo modo riportato <<e il compimento della catarsi non è più esso stesso catarsi>><sup>9</sup>.

Concludendo, i vantaggi dati da questa interpretazione della catarsi sono notevoli.

Il primo tra tutti è la possibilità di conciliare le due opere aristoteliche in cui parla di catarsi: la catarsi descritta nella *Poetica*, in questo modo, è la stessa in cui si parla nella *Politica*, un fatto medico-musicale che va ad agire nella parte irrazionale dell'uomo e la tesi di Bernays sul fatto che la catarsi è uno dei presupposti della tragedia si rivela corretta. Diversamente dalla catarsi irrazionale medico-musicale la tragedia ha il compito di darle un compimento e un coronamento attraverso la razionalità, possibile grazie al suo procedimento mimetico e alle sue conseguenze: piacere intellettuale, ragionamento e comprensione.

Un secondo vantaggio è che il termine "siffatte" riferito alle emozioni, ora risulta facilmente spiegabile: la catarsi non interessa solo pietà e paura, ma anche l'entusiasmo. Se la catarsi non è collocata nella tragedia ma in esperienze precedenti ad essa, non è più automatico che la tragedia abbia a che fare con il concetto di purificazione di pietà e paura (emozioni di cui non si nomina mai nella *Poetica*). Aristotele dice che attraverso pietà e paura la tragedia porta al compimento la catarsi, di queste stesse passioni e di altre a loro simili. Questo non implica che tali passioni e tanto meno la loro catarsi abbiano ancora luogo all'interno della tragedia.

Il terzo vantaggio che propone Pierluigi Donini è la continuità tra *Politica* e *Poetica*, che in questo modo viene ristabilita. Il "risultato delle cose già dette" viene spiegato attraverso questo collegamento, le "cose già dette" non si trovano dunque all'interno della *Poetica*, ma nella *Politica*.

---

<sup>8</sup> P. Donini, *La tragedia senza la catarsi*, "Phronesis", 43, 1, (1998), p. 38.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

## 2.2 Commento alla tesi di Pierluigi Donini

Un'ulteriore prova che potrebbe dare conferma alla tesi dello studioso Pierluigi Donini si può trovare all'interno dei paper scientifici che trattano l'effetto della musica a livello neurologico e psicologico.

È riconosciuto da parte della comunità scientifica che le musiche che hanno frequenze dai 440hz ai 432hz siano in grado di provocare un rilassamento diffuso, aiutare la concentrazione e migliorare il sonno.

Durante la pandemia, sono stati fatti degli studi sperimentali sia su pazienti che su infermieri per testare queste tesi: i risultati sono stati ottimi.

A livello neurologico invece è confermato che i canti sacri, i rituali, ed i balli rituali provocavano un forte effetto di rilassamento e calma dopo averli vissuti e sperimentati. Questo perché tali pratiche sono sia motivo di collegamento sociale sia sfogo delle emozioni. Nell'ambito della psicologia invece esiste un settore vero e proprio chiamato musicoterapia, dove si pratica l'ascolto e l'uso della musica come un espediente per facilitare la comunicazione e migliorare l'umore.

Come si può collegare questo concetto alla catarsi medico-musicale proposta dallo studioso? Le musiche collegate ai canti sacri greci sono purtroppo andate perdute, ma vari studiosi in ambito musicale ipotizzano, su base di ricerche condotte su partiture che sono arrivate fino a noi di melodie musicali appartenenti ad altre società antiche dello stesso periodo (IV, V, VI secolo a.C.), che si può ragionare sul fatto che queste musiche avessero ritmi e frequenze molto simili, anche se le società antiche non erano mai entrate in contatto fra di loro. Viene dunque da pensare che analogamente anche le musiche dei canti sacri greci avessero ritmi e frequenze simili, appunto perché il corpo ed il cervello rispondono particolarmente bene a determinati tipi di musiche.

Analogamente possiamo fare la stessa riflessione sul linguaggio utilizzato all'interno dei testi delle musiche sacre. Nonostante queste siano scritte da civiltà antiche mai entrate in contatto fra di loro, con lingue differenti, il ritmo delle parole è molto simile.

Aristotele, quando ha scritto sia la Poetica che la Politica, certamente non poteva essere a conoscenza di tali studi, però potrebbe aver avuto un'intuizione estremamente puntuale: collegare la musica sacra ad un termine usato strettamente in ambito medico, la catarsi.

## 2.3 Evoluzione del concetto di catarsi in psicologia

Gli studi moderni sulla musicoterapia, neurologia e psicoanalisi derivano da lunghi studi che iniziano più di un secolo e mezzo fa.

Tra il 1880 e il 1882 Joseph Breuer, neurologo viennese, prese in cura la paziente Bertha Pappenheim, giovane donna borghese ebraica, passata alla storia con il nome “Anna O.”, la quale, dopo la perdita del padre aveva iniziato a soffrire di disturbi della vista, della parola e di paralisi muscolari temporanee. Durante la terapia il dottore mise a punto un metodo di cura originale che la giovane chiamava “*talking cure*”, ovvero cura parlata, oppure “*chimney sweep*”, spazzacamino, come metafora per indicare l’effetto di pulizia e liberazione della psiche da ciò che la bloccava. Questo metodo fu ribattezzato da Breuer come “metodo catartico”.

Negli stessi anni, Freud, faceva esperienze simili a quella appena citata, condividendo i risultati con il suo collega e amico Breuer, che lui studiava e a sua volta condivideva i propri, iniziando così una condivisione dei loro studi. A seguito di questo scambio, pubblicarono un’opera scritta a quattro mani, intitolata *Studi sull’isteria*<sup>10</sup>, nella quale veniva spiegato il funzionamento del metodo catartico, precursore della psicanalisi vera e propria.

La base degli studi era che l’isteria fosse un disturbo di tipo psicologico e non derivato da disfunzioni o alterazioni fisiologiche dell’apparato nervoso. I sintomi ricorrenti dell’isteria trattati nei pazienti sono: paralisi parziali o totali, idrofobia, agorafobia, claustrofobia, strabismo, disturbi del linguaggio, turbe visive e auditive etc.. Questi disturbi venivano considerati la conseguenza di un ricordo spiacevole che la memoria aveva cercato di cancellare. In sintesi, il meccanismo che fa sorgere la malattia si pensava fosse dovuto all’esperienza di un evento traumatico, rimosso dall’inconscio e non ricordato dal paziente.

L’evento traumatico, definito da Freud “scena primaria” è una situazione in cui un determinato evento suscita nell’individuo una forte reazione emotiva, di origine pulsionale, che questi prima reprime e poi rimuove perché, se questo evento dovesse esprimersi in maniera libera, produrrebbe un contrasto con i valori e le regole comportamentali in cui il soggetto stesso si riconosce. Tuttavia, l’evento traumatico, essendo stato solo nascosto e non eliminato, continua ad esistere a livello inconscio ed a “premere sulla coscienza” per essere

---

<sup>10</sup> J. Breuer, S. Freud, *Studien über Hysterie*, Leipzig, 1895; rist. In S. Freud, *Gesammelte Werke, chronologisch geordnet*, Bd. I (*Werke aus den Jahren 1892-1899*), Frankfurt am Main 1969, pp. 75-312. Trad.it. *Studi sull’isteria*, in S. Freud, *Opere*, vol. 1 (*Studi sull’isteria e altri scritti 1886-1895*), a cura di C.L. Musatti, Torino, Boringhieri, 1967, pp. 161-493.



liberato; non potendo però esprimersi direttamente a causa del meccanismo inconscio della “resistenza”, questo si esprime in maniera indiretta, distorta, attraverso disturbi e sintomatologie con valore simbolico.

Per esempio, il disturbo della vista può essere spiegato con il rifiuto di vedere qualcosa. Sul piano strettamente terapeutico, era una novità evidente. Se in precedenza i medici curavano gli isterici agivano sui sintomi con l’obiettivo di eliminarli, il metodo catartico messo appunto da Breuer consisteva nell’indurre il paziente tramite ipnosi a “rivivere” l’evento traumatico che aveva causato il disturbo. Nel rivivere l’evento traumatico, il paziente dava sfogo ad una reazione emotiva libera e priva da vincoli inconsci, legata al ricordo la cui rimozione aveva prodotto il sintomo. Freud nomina questo fenomeno “*Abreaktion*”, ovvero abreazione. Il suo effetto terapeutico consiste nell’annullamento dell’emozione correlata all’evento traumatico e inizialmente repressa, con la conseguente scomparsa del sintomo cui la rimozione aveva dato luogo.

Successivamente si noterà la ricomparsa ciclica dei sintomi e si inizierà ad accantonare il metodo dell’ipnosi. Questo perché permetteva di rivivere sì l’evento traumatico ed il conseguente sfogo delle emozioni, ma sempre in maniera inconscia.

Si sceglierà invece di procedere attraverso un approccio più lento, in cui il paziente è libero di parlare e raccontare gli eventi che ha vissuto, fino a ricordarsi l’evento traumatico in questione, per poi poterlo elaborare in maniera conscia.



## CAPITOLO TERZO

### 3.1 Cicatrizzato

Questo progetto nasce dalla necessità sempre più presente all'interno del mondo dei giovani di sentirsi guidati ed ascoltati da figure simili a loro, in cui possano rispecchiarsi e fare affidamento. Con l'avvenimento dell'era digitale si sono allungate le distanze con il contatto "face to face" a favore di un fasullo contatto attraverso uno schermo. Questo porta i ragazzi ed i giovani adulti ad isolarsi, cercando le risposte dentro un motore di ricerca enorme che spesso confonde e distacca maggiormente il giovane dalla realtà circostante.

Bisogna dunque creare un ambiente in cui il ragazzo si senta protetto e ascoltato senza giudizio, in cui non solo possa esprimersi ma anche ricevere informazioni che gli sono necessarie per avvicinarsi nuovamente a quella sfera sociale che ha progressivamente perso. Mi sono dunque ispirata alla Grecia antica e alla sua tragedia, per creare un'idea progettuale che permetta ai giovani che vivono la società moderna di ritrovare uno spazio di condivisione, come era per gli antichi greci il teatro.

Il mio progetto, Cicatrizzato, è un progetto di mostra, dove i quadri sono solo il mezzo per creare un'aggregazione sociale e permettere agli spettatori di sentirsi a loro agio tra di loro. Questo nome deriva dal passaggio successivo a quello della catarsi, come veniva comunemente intesa prima del suo uso nella *Poetica* da parte di Aristotele, ovvero il termine medico con cui si indicava la rimozione del pus dalle ferite, per farle cicatrizzare bene, senza complicazioni di tipo infiammatorio. Cicatrizzato quindi, si riferisce alla ferita guarita, ad un trauma superato ed elaborato che porta l'uomo ad una maggiore consapevolezza di se stesso e del mondo che lo circonda.

La mostra consisterebbe nell'esposizione di quindici quadri, di cinque artisti differenti, tre per ognuno. Ogni quadro avrà un tema che l'artista sarà libero di interpretare a suo piacimento:

1. Primo quadro: rappresentazione di un evento traumatico
2. Secondo quadro: rappresentazione della sua risoluzione
3. Terzo quadro: autoritratto, in cui viene inserito anche il modo in cui questo evento ha influenzato l'artista, ma sotto un punto di vista positivo, per dare speranza allo spettatore.

Gli artisti sarebbero selezionati all'interno del territorio locale in cui il progetto di mostra

andrebbe a realizzarsi, a patto che siano artisti giovani ed emergenti.

Le analogie con la tragedia greca saranno inserite in tutto il progetto. La mostra sarà tenuta all'aperto, e in un contesto naturale, per andare a riprendere il contesto collinare in cui sorgevano i teatri greci, inoltre, lo spazio naturale, servirà per aiutare l'animo dello spettatore a placarsi visti i temi impegnativi esposti nei dipinti.

Ogni dipinto sarà esposto all'interno di una piccola nicchia, a livello metaforico questa nicchia riprende la funzione della *skené* all'interno del teatro di Dioniso ovvero una struttura semplice, che concentri l'attenzione sul protagonista della scena, in questo caso: il dipinto.

Sarà presente anche un attore, che ricoprirebbe il ruolo del messaggero, il secondo attore introdotto da Eschilo. Questo avrebbe la funzione di accompagnare gli spettatori all'interno della mostra e di raccontare al suo pubblico in modo romanzato le vicende nascoste all'interno dei dipinti.

Lo spettatore sarebbe quindi obbligato ad ascoltare prima la storia dei dipinti e solo dopo visionare il contenuto della nicchia, analogamente allo spettatore greco che conosceva in anticipo i miti e le leggende che dovevano venire rappresentate in scena.

Il pubblico assumerebbe, inconsapevolmente, la funzione del coro, che filtra le vicende del protagonista, il quadro, secondo la morale del tempo e ne ricaverebbe un'opinione condivisa e razionale.

Anche la musica ha un ruolo chiave all'interno del progetto, sarebbe presente in ogni momento della mostra e avrebbe delle frequenze che oscillano dai 440hz ai 432hz.

Al fine del percorso di mostra sarà possibile decantare e discutere le emozioni e ciò che è stato visto in uno spazio sicuro, dove lo spettatore è libero di esprimersi.

Parallelamente alla mostra, che idealmente durerebbe dai tre ai cinque giorni, verranno tenuti degli incontri riguardanti le tematiche della salute mentale, in modo da rendere completo il percorso iniziato visionando i dipinti.

Il target di questo progetto è molto ampio perché, se è vero che è pensato per un pubblico giovane e bisognoso di consapevolezza, è anche vero che il percorso di mostra fisico ed emotivo che propone Cicatrizzato, è utile anche per il pubblico adulto. Se il ragazzo giovane vedendo le opere e ascoltando il messaggero si sente indirettamente capito e rispecchiato analizzando la complessità delle emozioni, l'uomo adulto può rivivere alcuni traumi del suo passato e riuscendo finalmente ad elaborarli.

Questo progetto può essere proposto con tante sfumature differenti ed in contesti ancora più

diversi:

1. Welfare aziendale: se l'attenzione del progetto si sposta in ambito aziendale, può essere proposto in ottica di sostenibilità familiare, creando un percorso di mostra specifico su queste tematiche
2. Cambiamento climatico: il progetto può essere proposto con dei laboratori legati alla riscoperta dell'ambiente e alla sostenibilità ambientale
3. Ambito scolastico: il progetto è attuabile nel momento in cui si propone ai ragazzi di una scuola di essere loro gli autori dei dipinti attraverso un concorso e coinvolgendoli nella realizzazione della mostra
4. Sostenibilità sociale: per come è formulato Cicatrizzato, il progetto può essere proposto anche a ragazzi all'interno di ospedali o strutture di recupero, come attività di recupero e integrazione sociale e sviluppo territoriale

### **3.2 Catarsi e Cicatrizzato**

Per spiegare la catarsi applicata all'arte, mi avvalgo di due interpretazioni della catarsi viste in precedenza all'interno della tesi ovvero: la catarsi medico-musicale proposta dallo studioso Pierluigi Donini e catarsi come terapia del dolore individuata da Robortello.

Come precedentemente detto, la musica sarebbe un elemento fondamentale che accompagnerebbe tutta la durata della mostra.

Il concetto di catarsi come terapia del dolore invece, verrebbe attuata all'interno dello spettatore tramite l'ascolto delle storie degli artisti ed alla consapevolezza acquisita da queste. Questo processo è la chiave di lettura principale di tutto il progetto, perché è stato pensato proprio per aumentare la consapevolezza dei giovani sia sulla complessità delle emozioni, che per dargli un luogo collettivo in cui esprimersi liberamente che fuoriesca dal mondo dei social e che si trasferisca nel reale.

La condivisione del dolore a livello sociale è estremamente importante, perché entra all'interno di una pratica quasi ritualistica che unisce gli esseri umani. Nel momento in cui il dolore è vissuto in solitudine questo rischia di diventare un peso troppo grande all'interno della vita di ognuno.

### **3.2 Ricaduta sul territorio**

Per creare il progetto di mostra è necessario un lavoro coordinato tra stakeholder locali, in modo che ci sia un'economia circolare e una fidelizzazione delle persone del luogo verso il proprio territorio.

La sostenibilità è un valore fondante di questo progetto, le nicchie in cui verrebbero inseriti i quadri sarebbero costruite in base al luogo in cui si va ad attuare la mostra, chiedendo alle fabbriche circostanti di fornire dei materiali di scarto, in modo da riutilizzarli in modo artistico e diminuire lo spreco.

Un progetto di questo tipo, oltre a far scoprire dei luoghi bellissimi e sconosciuti ai più, offre delle occasioni di contatto tra attività locali che difficilmente hanno un dialogo. Inoltre, offrire delle alternative salutari per i ragazzi dove passare il loro tempo è uno dei metodi migliori per far sì che il territorio sia nutrito e amato, di conseguenza è presente un aumento della qualità degli spazi urbani.

Per avere una ricaduta positiva sul territorio bisogna assicurarsi di avere il consenso da parte sia istituzionale che locale.

1. Consenso istituzionale: le istituzioni rappresentano sempre un valore fondamentale in quanto fungono da stabilizzante agli occhi della popolazione locale. È essenziale avere il patrocinio degli enti locali istituzionali, perché conferiscono visibilità e sicurezza, anche se non sono seguiti da un sostegno economico
2. Consenso locale: gli abitanti rappresentano la parte fondamentale di promozione e capacità di vivere il luogo; quindi, è importante che i progetti siano approvati dalla comunità.

Il territorio preso in considerazione per sviluppare Cicatrizzato, qualunque esso sia, deve dare il suo consenso e offrire la propria volontà di innovazione e progresso. La forza del territorio è data da una buona offerta di servizi tangibili (case, scuole, strutture sanitarie, strade, mezzi pubblici, etc.) e intangibili, come, per esempio, attività culturali.

Un progetto come Cicatrizzato può offrire anche una nuova forma di espressione e sviluppo del territorio perché una domanda sempre crescente di cultura, il turista odierno richiede una maggiore offerta di servizi puntati all'interazione con il territorio stesso.

In conclusione, il progetto proposto può portare una ricaduta molto positiva all'interno del territorio perché agisce nell'ambito del marketing delle emozioni e della fidelizzazione territoriale.

### **3.3 Il significato sociale della cultura**

Un progetto come Cicatrizzato si inserisce all'interno del valore sociale della cultura, che in senso tradizionale rimanda alla storia e all'identità della comunità, alle sue testimonianze aventi valore di civiltà ed al beneficio sociale che la popolazione ne può trarre.

La cultura oggi va intesa come fatto sociale, un veicolo per facilitare un cambiamento che trova spazio nella quotidianità per rendersi visibile. Basta pensare al mondo dell'arte moderna, in cui il mio progetto si inserisce, che viene utilizzata per esprimere voci nascoste e che provano disagio.

Il territorio deve essere dunque valorizzato dando ampio spazio al significato sociale della cultura, perché la grande offerta deve trovare un equilibrio che possa rispondere ad una domanda sempre in evoluzione.





## APPENDICE FOTOGRAFICA

Tutte le fotografie ed i disegni inseriti di seguito sono derivati dagli appunti forniteci dal prof. Francesco Puccio durante le lezioni del corso di teatro antico e turismo culturale tenuto nell'anno accademico 2021/2022.

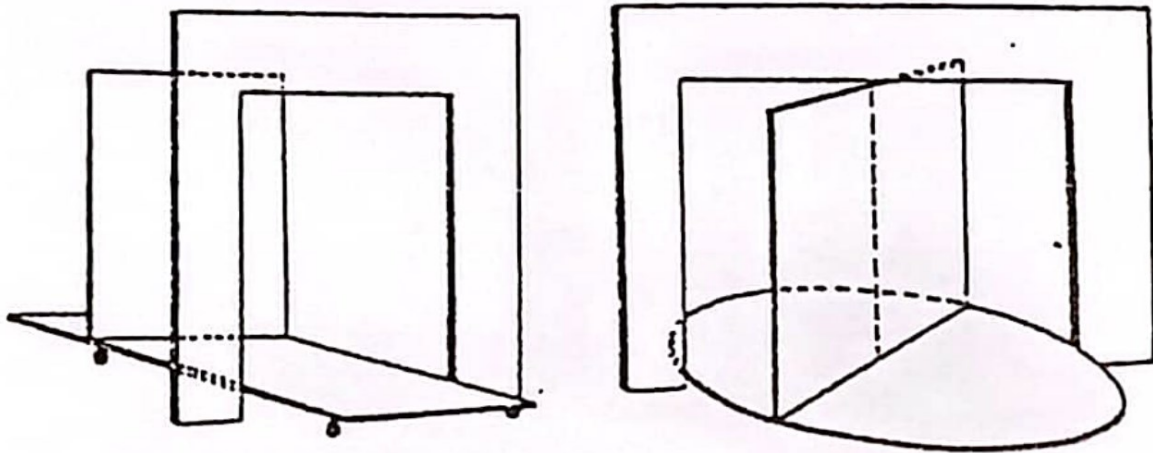
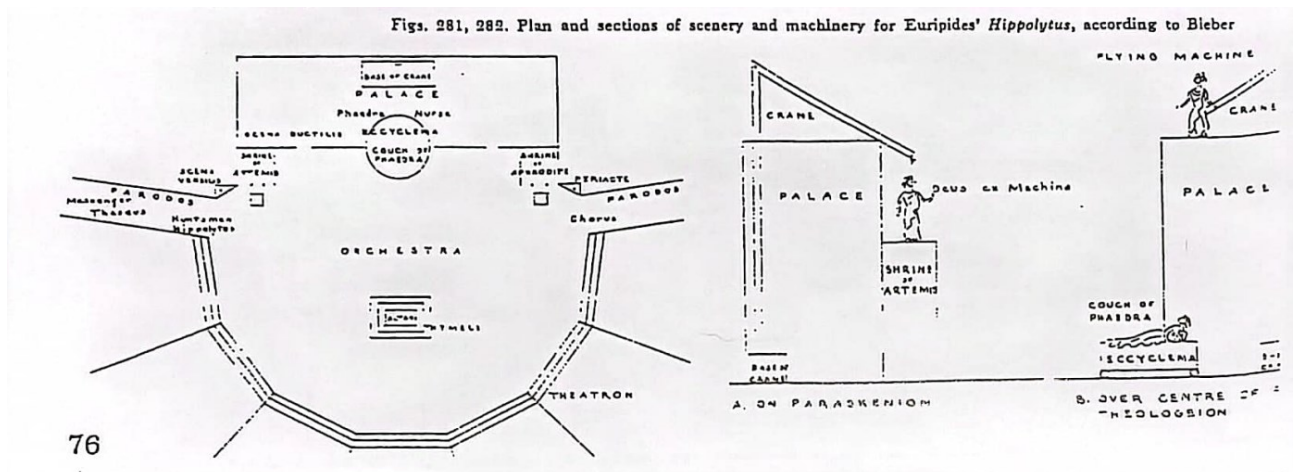


Fig. 280a-b. Possible forms of the eccyclema; Mahr



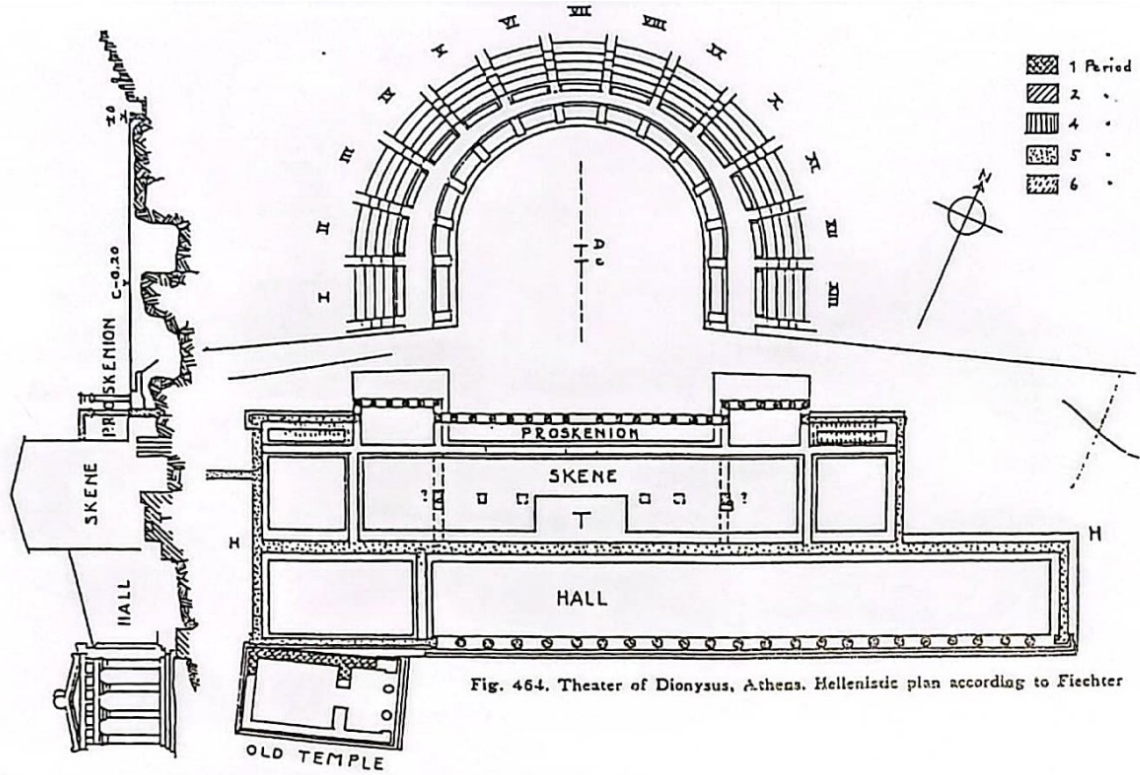
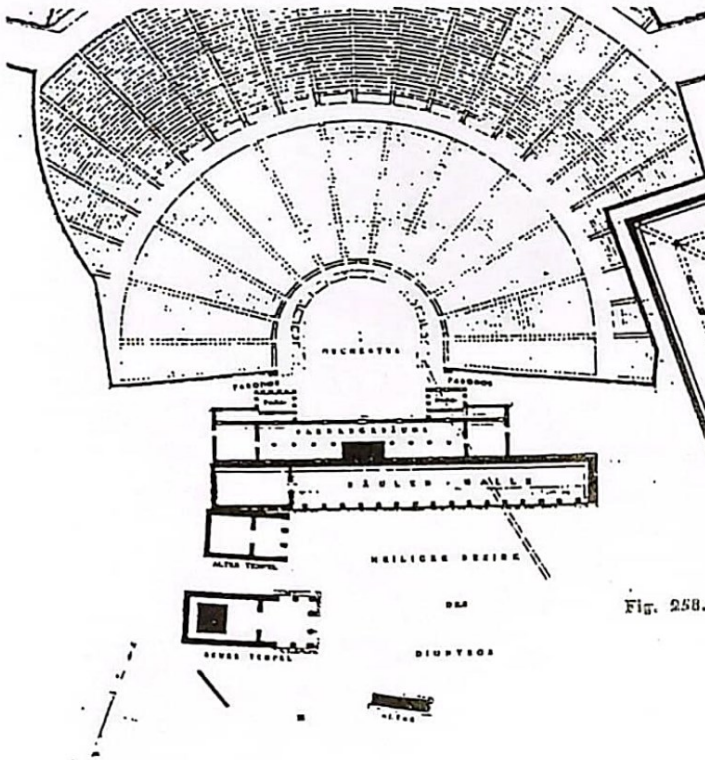


Fig. 464. Theater of Dionysus, Athens. Hellenistic plan according to Fiechter

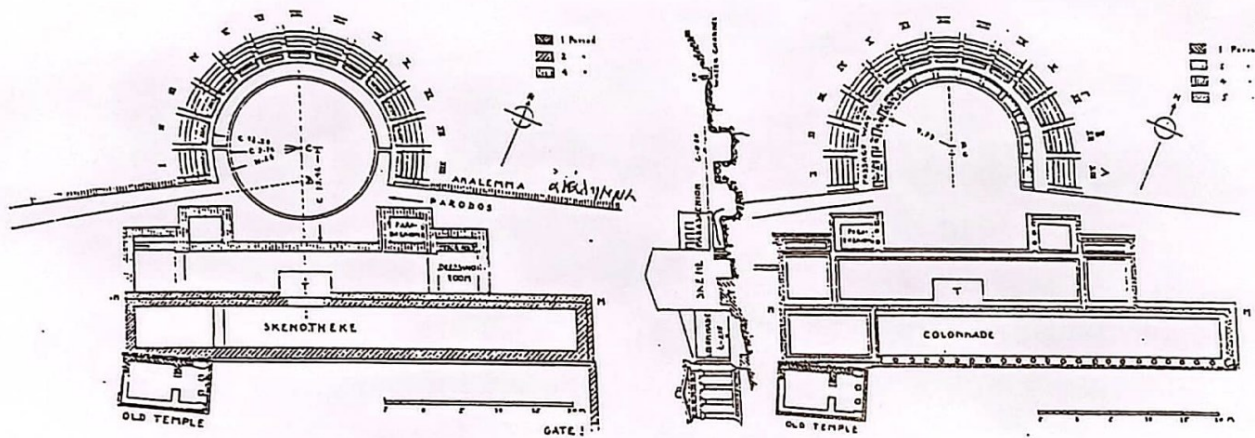
Fig. 257. Plan of Lycurgean skene; Dörpfeld and Frickenhaus



named paraskenia, side buildings of the skene.<sup>22</sup> They are for the first time mentioned by Demos-

Fig. 258. Plan of orchestra and skene, Theater of Dionysus; Dinsmoor





Figs. 255, 256. Plans of theaters of Pericles and of Lycurgus; Fiechter

V. THE CLASSICAL THEATER BUILDING

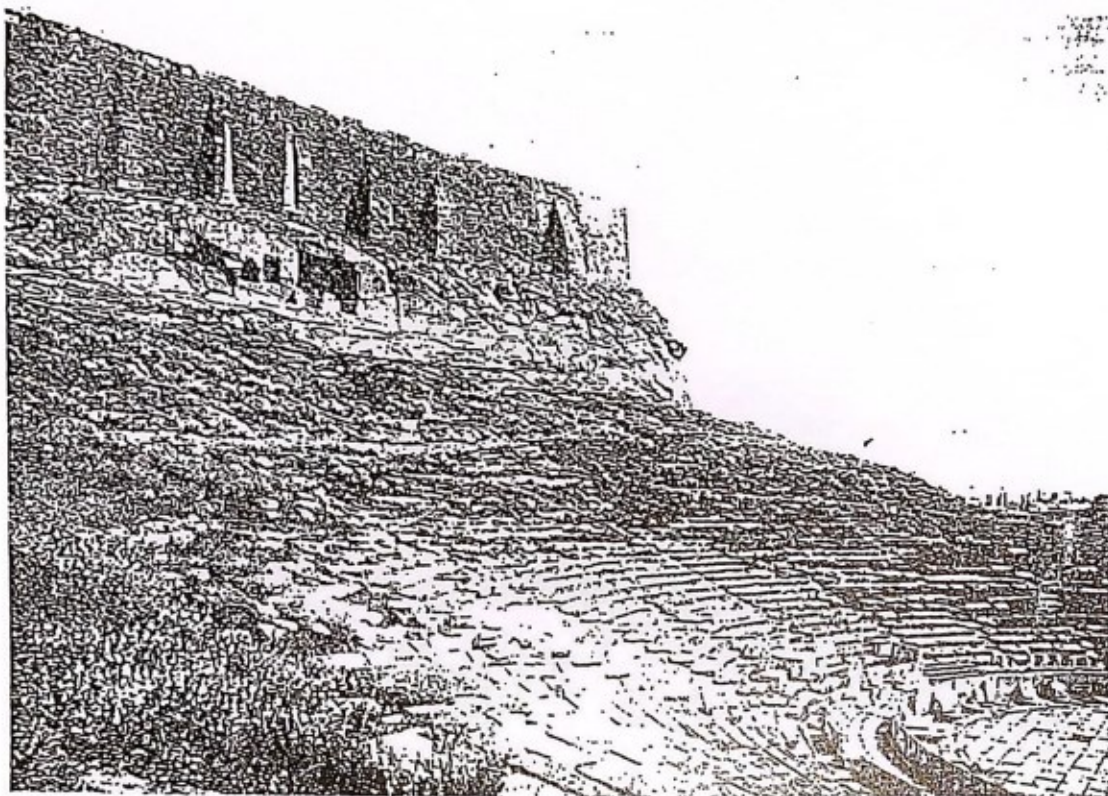


Fig. 251. Theater of Dionysus, Athens



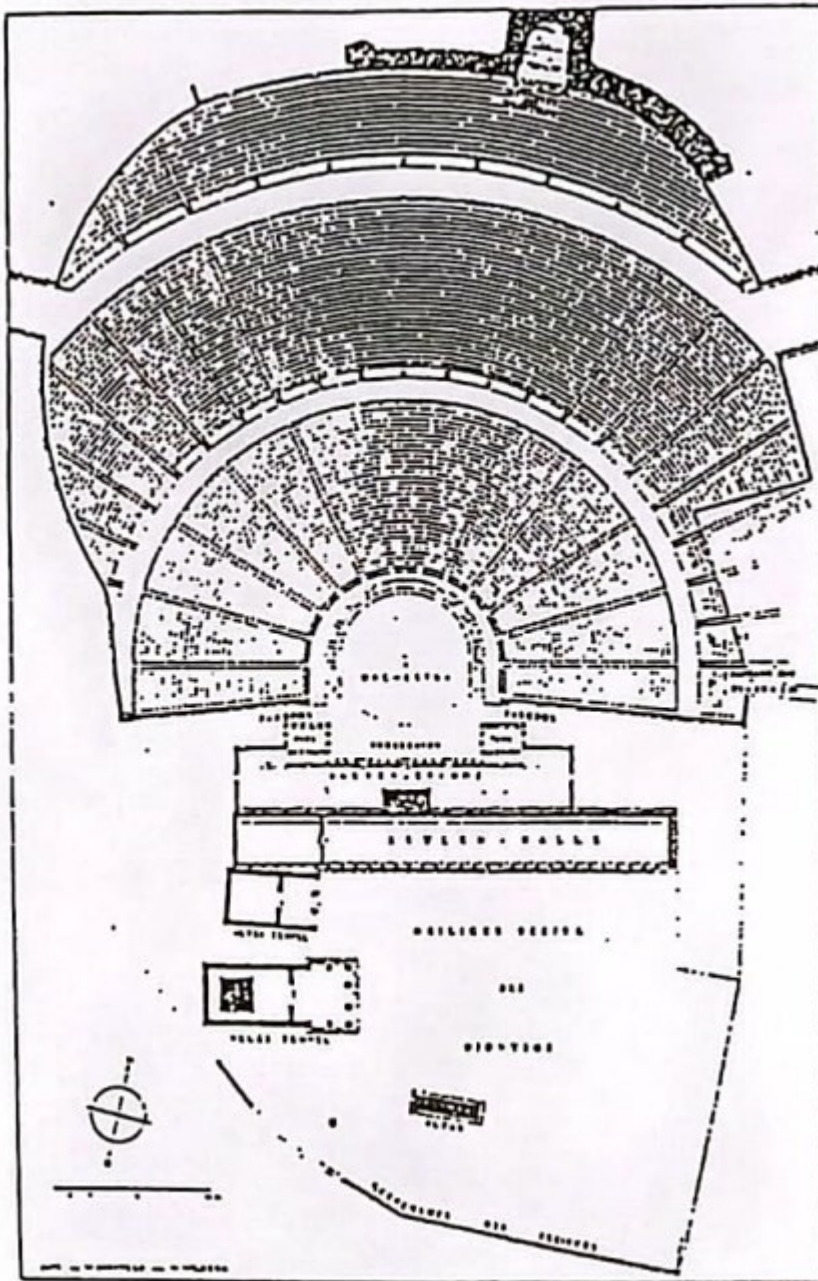


Fig. 250. Plan of the sacred precinct of Dionysus Eleuthereus in Athens, fourth century, Dörpfeld

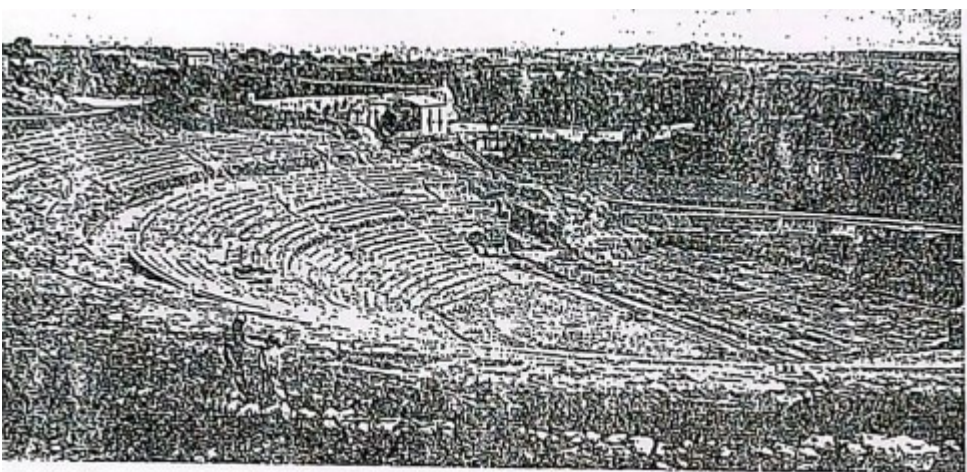
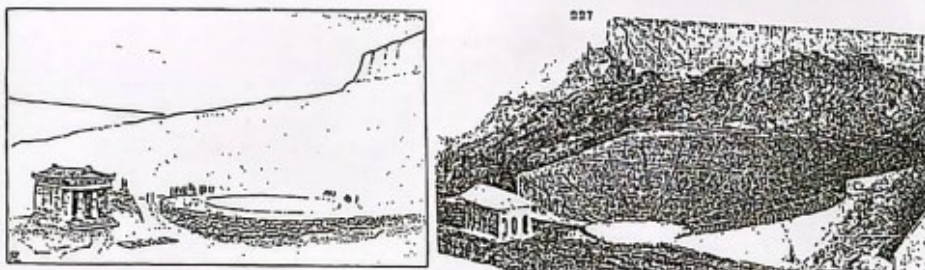
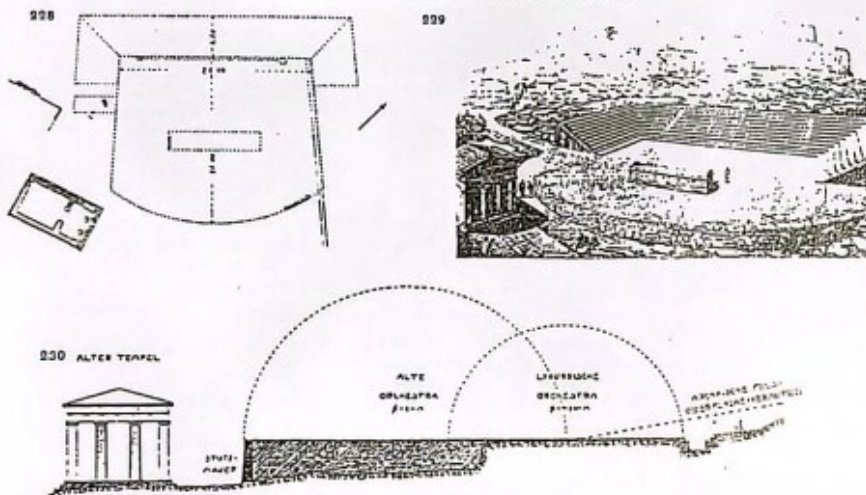


Fig. 255. Theater of Syracuse

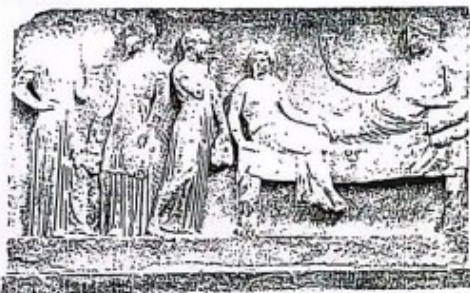




Figs. 226-230. Oldest temple and orchestra in precinct of Dionysus Eleuthereus. Reconstructions



L'ATTORE



Attori durante una recita: rilievo (sec. v a.C.) dal Pireo. Atene, Museo Archeologico Nazionale.

Menandro e la Commedia Nuova (sulla destra Glicera, la sua musa protettrice): rilievo di epoca ellenistica. Roma, Museo Lateranense.



I COSTUMI



Attore che indossa il chitone e i calzari (coturni): frammento di un cratere (sec. iv a.C.) da Taranto. Würzburg, Martin von Wagner Museum.

Due attori con abiti da scena (a sinistra Eracle con la pelle di leone e la clava) particolare di un cratere (sec. iv a.C.) da Ruvo. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

Attore tragico con grande onkos, alti coturni e peplo: statuetta in avorio da Rieli. Parigi, Petit Palais.





## CONCLUSIONI

Riassumendo, il lavoro di questa tesi si è concentrato sull'analisi e sulla ricerca della nascita e dello sviluppo del teatro greco durante l'età classica, per poi focalizzarsi sul concetto di catarsi. Questo concetto è stato successivamente applicato al progetto di una mostra, proponendo un'interpretazione artistica e performativa di catarsi, unendola al concetto di condivisione sociale del dolore.

La catarsi artistica-performativa proposta viene elaborata ed attuata attraverso un percorso di arte visiva che conduce lo spettatore all'interno di se stesso per riscoprirsi e riscoprire l'ambiente che abita giornalmente ma che ignora costantemente.

Cicatrizzato, inoltre, risulta essere un progetto moderno, sperimentale e che si adatta ad ogni circostanza; quindi, può essere proposto in varie versioni, semplicemente modificandolo maggiormente.

Questo progetto si inserisce nei temi sempre più importanti dello sviluppo territoriale e del concetto di significato sociale della cultura.





## BIBLIOGRAFIA

- Adriani E., *Storia del teatro antico*, Crocci editore, Roma 2017.
- Aristotele, *Poetica*, Trad.it. a cura di Lanza D., Biblioteca universale Rizzoli, Milano, 1996.
- Aristotele, *Politica*, Trad.it. a cura di Laurenti R., Laterza, Bari, 1997.
- Breuer J., Feud S., *Studien über Hysterie*, Leipzig, 1895; rist. In Freud S., *Gesammelte Werke, chronologisch geordnet*, Bd. I (*Werke aus den Jahren 1892-1899*), Frankfurt am Main 1969, pp. 75-312. Trad.it. *Studi sull'isteria*, in Freud S., *Opere*, vol. 1 (*Studi sull'isteria e altri scritti 1886-1895*), a cura di C.L. Musatti, Torino, Boringhieri, 1967, pp. 161-493.
- Croci E., *Turismo culturale, Il Marketing delle emozioni*, Franco Angeli, Milano, 2017.
- Donini P., *La tragedia senza la catarsi*, "Phronesis" 43, 1 (1998), pp. 26-41.
- Loscalzo D., *Catarsi tragica*, "Quaderni Urbinati di cultura classica" 75, 3 (2003), pp. 67-84.
- Segal C., *Catharsis, Audience and Closure in Greek Tragedy*, "Tragedy and the Tragic. Greek Theater and Beyond" Oxford, 1996.
- Ugolini G., *Jacob Bernays e l'interpretazione medica della catarsi tragica*, Napoli, 2020, pp. 27-101.