Line@editoriale
ISSN : 2107-7118

| 2026
Numero 18|2026

Pensare l'inattuale : ermeneutica del *Teatro Umano* all'Université Lyon 3

Ilaria Moretti

http://interfas.univ-tlse2.fr/lineaeditoriale/2906

Référence électronique
Ilaria Moretti, « Pensare l'inattuale : ermeneutica del *Teatro Umano* all'Université Lyon 3 », *Line@editoriale* [En ligne], | 2026, mis en ligne le 04 septembre 2026, consulté le 04 septembre 2026. URL : http://interfas.univ-tlse2.fr/lineaeditoriale/2906

Pensare l'inattuale : ermeneutica del *Teatro Umano* all'Université Lyon 3

Ilaria Moretti

PLAN

1. Una prospettiva anti-utilitaristica
2. Creare a partire da un vuoto
3. Una questione di metodo #1 : la teoria. Filosofia del "teatro umano"
4. Una questione di metodo#2 : la pratica. L'ermeneutica del "teatro umano" nell'Atelier de théâtre en italien e nel Festival Meraki dell'Université Jean Moulin Lyon 3
5. Per un'etica del cittadino : Strehler con Luperini

TEXTE

p. 13-33

> La mémoire est l'avenir du passé
> Paul Valéry, *Regards sur le monde actuel*, 1931.

1. Una prospettiva anti-utilitaristica

1 Pensare il teatro universitario in Francia nel 2025 significa saper interrogare l'epoca contemporanea alla luce dell'idea stessa di formazione in ambito accademico. Il concetto di *italianità* – per Treccani « [l'] essere conforme a ciò che si considera peculiarmente italiano o proprio degli Italiani nella lingua, nell'indole, nel costume, nella cultura, nella civiltà[1] » – s'associa, in contesto universitario, all'idea della promozione, dell'insegnamento e della diffusione di una lingua e di una cultura : quella italiana.

2 Tuttavia, in riferimento allo sviluppo dei laboratori di teatro in lingua straniera all'interno di alcune realtà universitarie, ci pare impossibile

ridurre – o peggio piegare – il ruolo dell'arte a una sola funzione formativa tradotta nel miglioramento delle strutture grammaticali, morfologiche o fonologiche. Nel veicolare una cultura grazie allo studio di una lingua e dei suoi testi drammaturgici si trasmette anche – inevitabilmente – un modo di pensare il teatro, d'entrare nelle specificità delle pratiche sceniche che gli sono proprie. Il nostro discorso nasce da una premessa più estetica che linguistica. La nostra ambizione è tentare di mettere in dialogo tre elementi che ci appaiono complementari : il concetto d'italianità attraverso i testi ; l'insegnamento delle discipline umanistiche (e artistiche) nell'università contemporanea ; il ruolo dell'arte nella costituzione del cittadino.

3 Nell'università contemporanea osserviamo come – assieme ad altre forme d'arte come la pittura, la scrittura o la danza – il teatro venga sempre più 'utilizzato' come strumento impiegato a fini secondari che poco hanno a che vedere con la realtà d'un fenomeno da considerarsi nella sua complessità estetica. L'arte-terapia – nata negli anni '40 tra gli Stati Uniti e la Gran Bretagna come mezzo per curare i traumi dei reduci di guerra[2] – si è trasformata, negli ultimi anni, in un'autentica strategia educativa da applicarsi all'interno e all'esterno dei contesti formativi. Smarrendo o conservando, a seconda delle situazioni, la componente tipicamente psico-terapeutica, la pratica artistica si fa "strumento di", finendo col perdere la propria specificità per essere messa a "servizio di" qualcosa d'altro : riparare un trauma, sviluppare la creatività (la lezione di Maria Montessori sull'educazione artistica per i bambini psicotici[3] e poi diffusa in tutte le scuole elementari della penisola ne è un esempio), fare *team-building* all'interno delle aziende e – appunto – trasmettere una lingua straniera. Tuttavia, non è attraverso questa prospettiva che concepiamo il teatro universitario. Anzi : pensare al teatro come *fine* e non come *mezzo* ci pare un modo per resistere al sistema del produttivismo contemporaneo che tende a inscatolare nel paradigma capitalistico della mera "utilità" anche figure che da questa utilità dovrebbero essere slegate (si pensi all'insegnante, all'artista, all'intellettuale).

4 È lo stesso Romano Luperini[4] a sottolineare come la categoria dell'intellettuale sia oggi caduta in disuso per essere sostituita dalla più performativa definizione di "operatore culturale". L'intellettuale odierno, che dovrebbe essere considerato il garante di uno sguardo altro, esterno, capace di suggerire una visione inedita del mondo, è ormai

ridotto a semplice ingranaggio di un sistema sociale : « l'intellettuale scompare e resta l'impiegato o il funzionario[5] ». In questo modo, i nuovi « lavoratori della conoscenza » – come li definisce Luperini – sono essi stessi condizionati da un meccanismo che li vorrebbe perennemente dotati di «capacità di conversione, [...] flessibili e fungibili, e perciò costretti a fare i conti, per buona parte della loro vita, con instabilità, precarietà, mobilità[6] ». Ai fini del nostro studio, ci pare interessante evidenziare il passaggio teorico che va da un mero *uso* dell'oggetto (il teatro, per esempio, inteso come mezzo di apprendimento della lingua straniera) alla costruzione di un autentico rapporto *con* l'oggetto (il teatro come strumento di *ri*-significazione del sé, ma anche come apertura, incontro con l'alterità sia essa linguistica, culturale, sociale). Il nostro obiettivo è mettere in luce gli aspetti principali legati a questo tipo di esperienza, evidenziando i vantaggi formativi insiti nell'interpretare l'oggetto in questione come uno strumento soggettivante. Alla luce di tali riflessioni, la domanda che ci poniamo consiste nel comprendere attraverso quali modalità il teatro in lingua straniera possa divenire un oggetto-soggettivo, un oggetto-desiderio, piuttosto che restare imprigionato nel perimetro del banale oggetto-feticcio[7].

5 Muovendoci in questa direzione, è interessante analizzare le sopracitate questioni interrogandole alla luce del contemporaneo per capire se il teatro, nel tempo frammentato dell'oggi, sia destinato a ricoprire – al di là dei grandi circoli di produzione culturale – solo un semplice spazio funzionale. Più precisamente, ci chiediamo se l'edificazione di laboratori teatrali all'interno di scuole e università non si sia trasformata in uno strumento didattico tra i molti già a disposizione perdendo così quella portata etica e culturale che fa del teatro un luogo (una *chora*) dove sperimentare, costruire, dove edificarsi in quanto esseri viventi attraverso un fatto artistico che esiste al di là delle sue finalità sociali, pedagogiche, didattiche o terapeutiche.

6 Concepire il teatro prima di tutto come arte e poi, semmai, come elemento utile allo sviluppo della memoria, della coesione, dell'apprendimento, implica pensare questa stessa disciplina all'interno di una prospettiva che permetta di andare in senso avverso rispetto a quello che la nostra moderna società pare imporci. Ossia formare non più dei cittadini, non più degli umanisti, non più degli esseri pensanti, quanto

piuttosto – in ottica post-capitalistica – dei lavoratori pronti a inserirsi nel mercato del lavoro.

7 Coscienti di proporre un discorso che ha forse dell'utopico alla luce delle numerose riforme che attraversano l'università odierna, ci concediamo il lusso di pensare l'inattuale, coscienti che tale postura sia la sola a permetterci di restare ancorati a quello che le discipline umanistiche tutte cercano di veicolare. Un sapere che non deve avere, necessariamente, una ricaduta spendibile nel mondo dell'oggi, ma che piuttosto sappia contribuire alla costruzione di uno sguardo atto a trasmettere il concetto stesso di umanità. Per dirla con l'Eric Fromm dell'*Anatomia della distruttività umana* : cosa rende l'essere umano, umano[8]?

2. Creare a partire da un vuoto

8 Il punto di partenza che potrebbe gettare le basi di una prospettiva anti-utilitaristica in contesto accademico consiste nel leggere l'arte, e in particolare l'arte teatrale, come qualcosa che si può pensare solo a partire da un vuoto. Ma per farlo è necessario significare tale assenza, leggerla come quel precipizio che il mondo contemporaneo cerca disperatamente di colmare preda di un'angoscia ineludibile che si scatena attorno a un nulla che non siamo più capaci di gestire : l'agenda non riempita d'impegni, il calendario senza scadenze, il tempo libero disorganizzato e privo di attività prestabilite. Forse dovremmo chiederci se siamo ancora capaci di produrre quel vuoto centrale che costituirebbe, in realtà, il solo modo per poter sperimentare la creazione, per strutturarci psichicamente come individui, per edificarci soggettivamente.

9 Il vuoto, il nulla, assume nella prospettiva teorizzata da Jacques Lacan nel suo *Seminario* VII, *L'éthique de la psychanalyse*[9] l'aspetto di un vaso che si modella attorno a un vuoto costitutivo. L'arte è intesa come una creazione che parte dal vuoto centrale della *Chose*, magma incandescente di quella stessa assenza che, tuttavia, costringe l'individuo a cercare, tramite la sublimazione, un modo possibile di rappresentazione. È lo sforzo che implica il passaggio, per dirla con Freud, dalla via breve della scarica pulsionale alla via lunga dell'elaborazione psichica rappresentata da un inedito destino della pulsione inteso come spinta trasformativa, spazio rielaborativo della

materialità grezza, immediata, primaria, attraverso il lavoro della *Kultur* : della cultura, dunque della civiltà[10].

10 Lacan è ancora più preciso, « in ogni forma di sublimazione il vuoto sarà determinante[11] », costringendoci a pensare la dimensione etica del lavoro estetico che consiste nello sforzo di fondare la soggettività attraverso quella dimensione sublimatoria che trova il suo centro proprio nel « reale della Cosa ». Come ricorda Massimo Recalcati : « nella sublimazione artistica l'oggetto d'arte diventa un oggetto immaginario che si colloca – per via di una "elevazione simbolica" – nel luogo del vuoto reale della Cosa »[12]. Ma allora come interpretare questa teorizzazione alla luce della nostra trattazione? Come trasporre il concetto di « reale » lacaniano per pensare il teatro universitario come veicolo di italianità?

11 Il reale, *Das Ding*, è un elemento che Lacan riprende dal Freud di *Progetto di una psicologia*[13] ed è inteso come «oggetto perduto del primo – mitico – soddisfacimento[14] ». La *Cosa* altro non illustra che un « indice di godimento pieno » : elemento al di là dell'ordine simbolico, oltre l'azione del linguaggio e rispetto al quale il soggetto si trova inghiottito, incenerito, paralizzato dall'azione che essa stessa produce su di lui. Il processo sublimatorio appare quindi necessario per non sprofondare in quel pieno di godimento che rima con un impossibile perduto, mai riconquistabile. Se trasliamo questo discorso nel nostro tempo attuale ponendolo sul piano della formazione accademica, potremmo concepire il « reale » come la mera funzionalità utilitaristica che ha trasformato non soltanto le tempistiche, ma la struttura stessa delle università odierne. Il reale inteso dunque come godimento rispetto a un appiattimento post-capitalistico che trasformerebbe, per dirla con il Günter Anders de *L'uomo è antiquato*[15], tutti gli oggetti in beni di pura fruizione. Non oggetti-desiderio volti alla trasformazione del soggetto, quanto piuttosto oggetti-feticci che imprigionano l'individuo, lo reificano, trasformandolo in merce e inchiodandolo così alla sua passività, alla sua inermità di non più soggetto, di non più umano.

12 Per questa ragione, utilizzare l'arte come un puro *mezzo* di apprendimento senza pensarla, piuttosto, come un *fine* significherebbe sprofondare in una sorta di reale, di *Das-Ding* capitalistico e paradossalmente anti-umanistico. Saper invece produrre il vuoto all'interno di questo meccanismo significa rifiutarne l'interpretazione esclusiva-

mente produttiva rimettendo al centro la funzione inattuale, non servile, slacciata, anarchica dell'arte e della cultura. Il reale magmatico, questa – per usare ancora un'espressione lacaniana – « incandescenza della Cosa » coinciderebbe dunque con una lettura limitante, autentica *reductio ad unum* che ricondurrebbe il teatro a un solo principio : quello dell'essere un semplice strumento volto al miglioramento di una lingua, al lavoro sulla pronuncia all'interno delle ore universitarie. Semplice pratica quindi, funzionale alla costruzione di futuri professionisti della lingua. Tuttavia, farsi veicolo di una cultura – quella italiana nel nostro caso – significa anche ritracciare la genealogia di una lingua che proprio dall'arte – e dalla poesia – è nata. Lingua coincidente anche con il sogno romantico-risorgimentale di un Francesco De Sanctis che quando parlava di italianità faceva riferimento a un « noi » che nella sua *Storia della letteratura italiana*[16] identificava con il sogno di un popolo che stava diventando nazione proiettando nel futuro l'idea stessa di identità collettiva.

13 Fare vuoto significa dunque accettare l'inattuale dell'arte, accettarne la sua non-spendibilità, non-utilità, comprendendone la sua inattualità : stare, dunque, nel teatro *per* il teatro stesso, sublimando un proprio desiderio (d'apprendimento per esempio) attraverso il complesso percorso di quella via lunga della creazione che si erge al di là di una presunta spendibilità sul mercato del lavoro, scoprendo così che la trasmissione – e il senso stesso di un sapere – può e deve operarsi soprattutto al di là della sua banale ricaduta sul terreno dell'odierno utilitarismo.

3. Una questione di metodo #1 : la teoria. Filosofia del "teatro umano"

14 Alla luce delle presenti considerazioni è utile precisare che il concetto di teatro in lingua straniera assume ai nostri occhi un significato multiplo : non soltanto favorisce l'incontro primigenio con una forma d'arte che è costituita, per sua stessa natura, di metodi, orientamenti critici, regole e strutture che la sorreggono al suo interno, ma inoltre fa pensare l'italianità nella complessità di un sistema strutturato attorno a una lingua, una letteratura, ma soprattutto a un *modo*, che

potremmo definire "italiano", di fare teatro. Abbracciando questa prospettiva proporre in contesto accademico francese un teatro in lingua italiana significherebbe trasmettere un metodo attraverso il quale in Italia il teatro è pensato, realizzato, diffuso. Lingua, letteratura, articolazione della parola e apprendimento della corretta dizione si configurano, certamente, come i nuclei di partenza attorno ai quali lavorare ma restano, paradossalmente, corollari al metodo che in questi anni abbiamo proposto ai nostri studenti.

15 Seguendo questa traiettoria, trasmettere un orientamento significa, *in primis*, lavorare sull'uso del corpo all'interno dello spazio scenico, sull'emissione del suono e la struttura del discorso melodico della voce, significa indirizzare l'articolazione della gestualità con la parola ma soprattutto pensare il ruolo dell'attore in rapporto alla figura del regista-insegnante restando in un quadro teorico che preveda anche una precisa organizzazione delle selezioni, della lettura del testo, del lavoro di recitazione. Così per i tempi e i modi attorno ai quali una lezione di teatro è articolata, per l'uso di un certo tipo di materiale (abiti, calzature), per le modalità comunicative tra gruppo e regista, per il lavoro sulla ricezione inteso come riflessione attorno a ciò che lo spettacolo veicola in seno a una comunità di viventi. Tutto questo risponde a quello che Giorgio Strehler aveva definito con l'espressione di « teatro umano[17] ».

Atelier de théâtre en italien Lyon 3, *Ma camminarci non ci camminavo*, 2022. ©Antonella Mazzitelli

16 Il manifesto di quel grande progetto utopico che fu il Piccolo Teatro di Milano è da ritrovare nell'idea di un « teatro d'arte per tutti », ad alta valenza artistica ma destinato a un pubblico di giovani, di lavoratori, di studenti. In quest'ottica, un teatro umano all'interno di un'università si concepisce come un luogo aperto, pensato per chiunque sia mosso dal desiderio di calcare le scene. Un teatro capace di sostenersi al di là delle logiche imposte dal denaro : povero, dunque, come era il Piccolo ai suoi esordi, ma che capace di trasformare il limite in un punto di forza. Scriveva Paolo Grassi : « anche in questa limitazione, vorremmo trovare un significato felice ». Allo stesso modo, pensare un teatro umano significa mantenere l'ambizione di proporre, pur con pochi mezzi, « spettacoli di alto livello artistico »[18] a prezzi ridotti (per il Piccolo) e gratuiti nel nostro caso. Nel manifesto del Piccolo si specificava :

> Non vogliamo offrire soltanto uno svago né una contemplazione oziosa e passiva : amiamo il riposo, non l'ozio ; la festa, non il passatempo. [...] Il teatro resta quel che è stato nelle intenzioni profonde dei suoi creatori : il luogo dove una comunità, liberamente riunita, si

> rivela a se stessa : il luogo dove una comunità ascolta una parola da accettare o da respingere. Perché, anche quando gli spettatori non se ne avvedono, questa parola li aiuterà a decidere nella loro vita individuale e nella loro responsabilità sociale [19].

17 Pensare il teatro universitario in lingua straniera abbracciando questa direzione significa ricentrarne la funzione politica, intesa come costruzione del cittadino e di una comunità pensante che si ritrova insieme, che si struttura e agisce attorno a un fatto estetico. Allo stesso modo l'attore-studente è chiamato a ricoprire una posizione etica che travalichi il semplice compito linguistico, la sola finalità didattica, il riconoscimento narcisistico di un saggio di fine anno da presentare ai propri compagni. Pensare lo spettacolo come ponte tra esseri umani, come urgenza per riflettere sul proprio tempo è anche un modo per *ri*-soggettivare la postura dell'allievo-attore rendendolo attante non soltanto sulla scena ma anche all'interno del suo stesso presente. In questo modo, la figura dell'attore-testimone è da intendersi come partecipante a un collettivo che si mostri capace di oltrepassare la postura – ormai solo individualista – dell'apprendente odierno, che studia, pensa, riflette nell'unico obiettivo d'arrivare a un voto, a una media, al titolo di studio. Fare parte di una compagnia teatrale significa pensare, soffrire, creare insieme e dare al lavoro di gruppo un valore più alto rispetto alla prestazione del singolo. È il comprendere il senso di responsabilità rispetto a sé stessi ma soprattutto rispetto agli altri, abbandonando così il credo narcisistico di un eterno bisogno di riconoscimento rivolto soltanto al proprio piccolo sé. Pensare l'attore come artigiano e come parte di un meccanismo più grande vuole dire imparare a servire, umilmente, la causa dell'arte : sempre collettiva, mai individualistica.

18 Proprio in quest'idea di un teatro al servizio della comunità umana, Strehler riprende la lezione di Louis Jouvet sull'impossibilità di svolgere un mestiere che per quanto concreto, resta volubile e fragilissimo. Mestiere che obbliga a una lenta morte, ogni sera, quando il sipario cala sulla scena e gli attori, stanchi, smettono i loro costumi, struccano gli occhi e con la fatica ancora addosso pensano al domani, al nuovo alzarsi delle scene, alla vita che ricomincia e poi muore ancora, instancabilmente, una replica dopo l'altra. In una lettera del 1943 da Medellin, scriveva :

> Forse ho ascoltato troppo la sala. È un mio difetto. E forse mi sono spinto troppo in là e troppo a lungo. Ma come fare il teatro senza pensarlo, senza porsi delle domande? Come stare in mezzo alla gente e non guardarla e non chiedersi, non interrogarsi sul teatro e sul mestiere dell'attore? Su quello che il teatro è? Perché è? Perché lo si fa? Tutto ciò che ho cercato di fare nel teatro, tutto ciò che ho cercato di conoscere mi lascia insoddisfatto. La scoperta non l'ho fatta. La ricerca continua. [20]

19 Pensare il teatro, non semplicemente farlo, è ciò che Strehler eredita da Jouvet : la riflessione sull'impossibilità di trasporre la vita sul palcoscenico, la sofferenza di un mestiere che impone aderenza alla realtà, sincerità oltre misura, ma che è condannato a essere la pantomima dell'esistere. Eppure, proprio in questo, è un lavoro doppiamente autentico, doppiamente vivo, pur nella disperazione. Trasmettere agli studenti quest'impossibilità significa permettere loro di misurarsi con tutta la gravità e la serietà del teatro, con il suo rigore, la sua esigenza, ma anche con l'insita riflessione filosofica che lo attraversa : si può imitare l'esistere? Come dar vita a una persona incarnando un personaggio? Come portare in scena la complessità dell'umano senza scadere nell'imitazione grottesca, senza perdersi nel rischio della banale ripetizione di sé stessi?

20 Questa preoccupazione era la stessa che Strehler comunicava ai suoi attori attraverso una fitta corrispondenza. Nell'idea di mantenere un punto fisso di riflessione anche noi, ogni settimana, a prove ultimate, inviamo una mail rigorosamente in italiano dove facciamo il punto della situazione, forniamo consigli tecnici, ripercorriamo scene o passaggi, riflettiamo sul da farsi e soprattutto concettualizziamo il senso di un percorso che non è mai slegato dalla complessità dell'esistere. L'obiettivo è tenere un filo con gli attori, ricentrando ogni volta il senso della costruzione artistica, mostrandone i lati tecnici, artigianali, ma condividendo anche dubbi e incertezze sul da farsi : permettendo loro di cogliere l'elaborazione teorica che soggiace a ogni percorso.

21 Insegnare un *teatro umano* significa soprattutto permettere la *denarcisizzazione* delle aspettative che spesso anticipano il desiderio di creazione, smorzando così i protagonismi assoluti, le vanità o gli imperanti bisogni di messa in scena del sé. Mantenere la soggettività at-

tenuando l'eccesso di narcisismo permette un ridimensionamento dell'io, mettendolo piuttosto al servizio di un personaggio a cui prestiamo corpo, voce, sentimenti e intenzioni. La valenza del lavoro sul personaggio e sull'artigianato del mestiere è del resto ben descritta in una lettera che Strehler indirizza ai suoi attori impegnati nella messa in scena della *Tempesta* di Shakespeare :

> Ma ricordatevi che prima di tutto si tratta di fare, in una parte del mondo, semplicemente il nostro mestiere come meglio sappiamo e di dare al pubblico il nostro cuore, il nostro sentimento della vita, di spartire con lui verità, dubbio, amore, contraddizioni, dolore e gioia. Cioè noi stessi [...] un'arte antichissima e meravigliosa che chiede molto, che talvolta è piena di incomprensioni e di ingiustizia. Come la vita. Ma è anche piena di luce, di tenerezza e di calore umano.[21]

22 Quest'etica del « lavoro ben fatto » è la stessa ereditata dalla difficile lezione di Primo Levi. In un'intervista a Philip Roth, raccontando del muratore Lorenzo Perrone che, letteralmente, gli aveva « salvato la vita, portando[gli] cibo di nascosto dai tedeschi », Levi è testimone dell'importanza dello svolgere al meglio il proprio lavoro : « detestava i tedeschi, il loro cibo, la loro lingua, la loro guerra ; ma quando lo mettevano a tirar su muri, li faceva dritti e solidi, non per obbedienza ma per dignità professionale[22] ». Questa lezione fondativa per un'etica del vivere civile è la stessa che Strehler cerca di applicare al suo teatro. Compiere il « proprio mestiere » nel rispetto delle proprie possibilità diviene il paradigma umanista capace di collocare il soggetto al centro del proprio operato pur evidenziandone difficoltà, ingiustizie, cadute che del mestiere, tuttavia, fanno parte. Il centro del discorso sta nel sapere essere nel teatro come nella vita : integri, collaborativi, coscienti che si « far[à] tutto il possibile – e forse non è molto, certo mai abbastanza[23] ».

23 Strehler, inoltre, concepisce la regia come un « fatto critico » e interpreta la lettura del testo *a tavolino* come luogo di riflessione : autentica « forma » capace di generare una lunga sequela di « corollari e interrogativi. Cosa è la critica? E cosa è la forma dello spettacolo? Quali sono i suoi mezzi? E come si estrinseca questa critica?[24] ». Particolare attenzione viene data al testo letterario che pur essendo letto collettivamente viene interpretato dal regista secondo un preciso orientamento scenico fedele, tuttavia, al messaggio in esso contenu-

to. La regia, per Strehler, non è una « divagazione critica » quanto piuttosto uno « studio critico sulla realtà del testo[25] ». Per tali ragioni deve essere il più possibile « obiettiva » e deve basarsi su quello che nel testo « c'è, non su quello che si vorrebbe che ci fosse »[26]. Anche il nostro lavoro con gli attori, come osserveremo più approfonditamente nel prossimo paragrafo, si espleta attraverso queste stesse modalità.

24 Prima di leggere il testo lo presentiamo, ne illustriamo difficoltà e aperture, mettendo in luce ciò che è comprensibile ma anche ciò che permane oscuro, indicibile, irraccontabile. Operiamo quindi una panoramica sull'opera e sull'autore seguendo il metodo storicistico : contestualizziamo la pièce all'interno di un preciso quadro storico e culturale. Passiamo poi all'interpretazione che ne abbiamo ricavato, la condividiamo con gli studenti, cerchiamo di discuterne insieme aprendo un dibattito attraverso le personali letture che ciascuno ha potuto costruire attorno al proprio personaggio. Solo in un secondo momento si procedere alla lettura collettiva del testo che, sempre *a tavolino*, viene affrontato più volte : lo si scopre, lo si interpreta, lo si leviga perfezionando accenti, intonazioni, corretta dizione e poi ci si ritorna, ancora, con indicazioni sceniche più precise, lasciando che ogni studente faccia propria la direzione interpretativa che abbiamo suggerito.

4. Una questione di metodo#2 : la pratica. L'ermeneutica del "teatro umano" nell'Atelier de théâtre en italien e nel Festival Meraki dell'Université Jean Moulin Lyon 3

25 Abbiamo creato un *atelier* di teatro in italiano[27] in seno alla Facoltà di Lingue e al dipartimento di Studi italiani dell'Université Jean Moulin Lyon 3 nel 2018. Inizialmente l'obiettivo era quello di fornire agli studenti, attraverso il teatro, un supporto alle lezioni di letteratura, pratica orale e traduzione. Come far vivere un testo, come dargli corpo

sul palcoscenico? Il nostro obiettivo, oltre che linguistico, mirava al tentativo d'uscire da un quadro meramente teorico (svolto, per esempio, durante le ore di *travaux dirigés*) per far sì che la parola letteraria non venisse più concepita soltanto come uno strumento volto all'apprendimento della lingua, ma diventasse per gli studenti materia viva, vibrante, capace di esistere sulla scena e dunque al di là della pagina scritta.

26 Forse non è un caso che il primo spettacolo, un adattamento de *Il vizio assurdo* di Diego Fabbri e di Davide Lajolo[28], vertesse sulla figura di Cesare Pavese e che fosse arricchito da numerose liriche personificate dagli attori. Ma è con l'anno successivo a questo primo, rudimentale, esperimento che il progetto di un teatro in lingua italiana si è ampliato : il *Service des Affaires Culturelles* di Lyon 3 ha scelto di affiliare l'atelier alla sua già vasta proposta teatrale. Il laboratorio è stato così ufficializzato, permettendo agli studenti che lo frequentano di acquisire anche una *bonification* utile alla loro media di fine anno. Durante questo periodo, abbiamo lavorato su diversi testi, resistendo al Covid, alla difficoltà piccole e grandi che si incontrano all'interno di ogni gruppo e siamo riusciti a portare in scena già sette spettacoli : *Restiamo a guardare* (2018-2019) tratto da *Il vizio assurdo* di Cesare Pavese ; *Un caso clinico* di Dino Buzzati (2019-2020, in versione radiofonica causa Covid) ; *Sguardi* (2020-2021, douze monologues d'auteurs[29]) ; *Ma camminarci non ci camminavo*, tratto da *All'uscita* di Pirandello (2021-2022) ; *L'imbecille* di Luigi Pirandello (2022-2023) ; *Dinner Party* di Pier Vittorio Tondelli (2023-2024) ; *Non voglio compiere trent'anni* di Mariangela Tarì, andato in scena il 24 maggio 2025 nell'ambito del Festival Meraki di cui abbiamo la direzione scientifica, pedagogica e artistica.

27 Durante questi anni, abbiamo sempre impostato il nostro lavoro attraverso un'attenta selezione degli attori : non professionisti (del resto sono studenti che appartengono a un'Università – Lyon 3 – che non prevede alcuna filiera legata alle arti o allo spettacolo), ma interessati a partecipare a un progetto collettivo. Il criterio di selezione è uno soltanto : saper coltivare un desiderio autentico, capace di mantenersi alto durante tutto il periodo di preparazione dello spettacolo. Un desiderio che, nell'ottica delle mille attività che i nostri giovani praticano, sia capace di preservare uno spazio di esclusività dedicato al teatro : luogo di presenza, dunque, ma anche di assiduità, impegno

e coinvolgimento artigianale (lavoro sui costumi, sul trovarobato, sulla comunicazione, ecc.). Non sempre ci siamo riusciti, ma globalmente il risultato ci pare piuttosto soddisfacente. Durante i primi anni è stato facile creare delle vocazioni teatrali in studenti che teatro non l'avevano fatto mai : l'ampio monte ore di cui disponevamo in quanto insegnanti presso la facoltà di lingue ci permetteva di fornire una continuità didattica da un anno con l'altro. Era dunque più semplice instillare e talvolta creare ex-novo uno slancio verso una disciplina, quella del teatro, che spesso – secondo la nostra esperienza – non aveva mai interessato prima d'ora i nostri studenti. Questa lenta costruzione di una vocazione ha potuto anche svilupparsi grazie alla creazione di un « *travail dirigé* » di « Scrittura teatrale » edificato a partire da brevi romanzi o racconti della letteratura italiana.

28 Dal 2021 purtroppo, con la frammentazione delle nostre ore di insegnamento, il numero degli studenti che ogni anno partecipa all'atelier diminuisce vertiginosamente. A poco servono le grandi operazioni pubblicitarie svolte durante le riunioni di *rentrée*. Costruire una vocazione che non esiste richiede tempo, spesso un lavoro costante che non può esaurirsi nello spazio limitato di una riunione informativa. Quel che abbiamo osservato è che non può pensarsi un teatro universitario slegato dalla didattica praticata nelle aule. L'insegnante-regista deve poter coltivare, seppur trasversalmente, la costruzione di una disciplina anche durante le ore di lezione : per esempio con proposte di testi da tradurre, consigli di lettura e di spettacoli teatrali, iniziative laboratoriali legate alla lingua e alla recitazione. Il rischio, altrimenti, è quello di percepire l'atelier come un banale passatempo tra i molti a disposizione, slegato dal proprio percorso formativo, intellettuale e umano.

29 Durante il mese di settembre 2024, per la prima volta, l'atelier ha rischiato di chiudere. Dai numeri dei primi anni (una ventina di studenti in media), si è passati a soltanto tre iscritti presenti nel primo giorno di audizioni. Abbiamo così dovuto ampliare la nostra offerta formativa anche all'esterno dell'Université Lyon 3, riuscendo così a costituire un piccolo gruppo di sei partecipanti provenienti da altre sedi come l'Université Lyon 2 e grazie anche alla partecipazione di un ex-studente ormai entrato nel mondo del lavoro. Siamo coscienti, tuttavia, che i cambiamenti della società, la crisi delle facoltà umanistiche e delle filiere di italiano, uniti anche all'incremento dell'uso della tec-

nologia presso i giovani – lo studio di J. Haidt[30] fornisce dati sconcertanti sul cambiamento dei comportamenti, sulla salute mentale e lo sviluppo celebrale presso i giovani nativi digitali – renderanno con l'andare del tempo il mantenimento di questo atelier sempre più complesso.

30 Al di là di scenari più o meno pessimistici, in questi anni abbiamo portato avanti una metodologia articolata in tre fasi differenti. Un primo blocco, della durata di circa quattro settimane, è incentrato attorno al lavoro sul corpo, sulla voce e la parola, attraverso una serie di esercizi teatrali di *training*. L'obiettivo è fornire a degli studenti digiuni di teatro qualche base rudimentale sul lavoro dell'attore ma è anche quello di costruire un gruppo coeso capace di collaborare insieme senza inibizioni o timidezze, pronto a lanciarsi in esercizi che talvolta possono risultare complessi per chi non ha mai affrontato la pratica teatrale, vincendo così ritrosie e barriere che spesso si incontrano a inizio percorso.

31 Una seconda fase, di circa tre settimane, è invece volta alla presentazione del testo, localizzata nel cosiddetto *lavoro a tavolino* attraverso la sopracitata ermeneutica strehleriana. Soltanto più tardi, nella fase tre – della durata di circa sette mesi – si procede alla costruzione dello spettacolo, scena dopo scena, facendo ben attenzione a riservare almeno otto settimane al cosiddetto lavoro di "filatura" dove gli attori provano lo spettacolo senza interruzioni, dall'inizio alla fine. Lo scopo è giungere a un'articolazione tra letteratura, intenzione scenica, gestualità e memoria (testuale e spaziale). L'obiettivo è il raggiungimento di una fluidità indispensabile per il giorno del debutto. Si affina così, in questa fase, il lavoro tecnico sulla recitazione ma si insiste anche sulla possibilità di trasformazione del sé, sul passaggio dall'io dell'attore alla fusione con un corpo collettivo – quello della compagnia – capace di lavorare attorno a uno scopo condiviso.

32 Il lavoro teatrale si svolge, secondo la tradizione strehleriana[31], sempre in abiti neri e scarpette da ginnastica artistica : questa "divisa dell'attore" permette l'entrata in uno spazio altro rispetto al quotidiano. Per questa ragione è indispensabile riservare degli indumenti solo per la pratica del teatro. L'essere un "unico corpo nero" è anche un modo – nelle nostre grandi e polverose aule universitarie, con banchi e sedie accatastati ai lati, luci al neon e pavimenti poco adatti al lavo-

ro – per edificare un'estetica teatrale, un rigore e una serietà indispensabili per permettere allo studente di misurare la portata del lavoro artistico che si sta compiendo insieme.

La divisa dell'attore, ©Alex Delecaut

33 Quanto alla tecnica, riprendiamo durante le prove l'ermeneutica strehleriana del teatro umano : un approccio dove la regia resta centrale e l'insegnante si fa interprete del testo nell'obiettivo di guidare gli studenti-attori secondo una propria estetica. Il tutto insistendo sull'esegesi del testo, nel mantenimento di una fedeltà rispetto alla pièce che si sceglie di mettere in scena. Gli studenti, dunque, si fanno interpreti delle intenzioni del registra cercando in loro stessi quei codici, quelle posture che permettono di tendere verso l'interpretazione richiesta. È questo un lavoro duro che domanda una grande duttilità : lavoro esigente nella capacità d'ascolto e nella ritrascrizione e comprensione di ciò che il regista desidera riprodurre sul palcoscenico.

34 Dal 2021 abbiamo anche creato, grazie alla collaborazione con il *Service des affaires culturelles*, un Festival internazionale di teatro universitario : *Meraki*[32], parola greca che traduce l'« essenza di sé stessi » e il « mettere una parte di sé in ciò che si crea ». Il Festival, della durata di una settimana, affronta ogni anno una tematica precisa che viene interpretata dalle varie compagnie teatrali attraverso la realizzazione di uno spettacolo. Il tema scelto costituisce anche il filo con-

duttore per la giornata di studi che, ogni anno, si erge a centro di riflessione critica del Festival. Gli argomenti affrontati in questi anni (il ruolo delle persone-personaggi nell'epoca dell'alienazione ; la fabbrica della violenza ; la normalità come nuovo conformismo ; la follia come spazio di individuazione del sé ; l'indifferenza che sarà il tema di questo anno accademico 2025-2026) indagano un preciso aspetto del contemporaneo. Ciò che ci pare interessante nella riflessione che conduciamo attorno alla scelta della tematica è proprio il trovare un legame che permetta di pensare il teatro come chiave di lettura per la società nella quale ci troviamo a vivere. Questo non significa concepire o pensare a un'arte politica intesa in senso letterale del termine : cosa che, del resto, lo stesso Olivier Neveux – nel suo *Contre le théâtre politique*[33] – mette in guardia dal fare. Lo scopo è piuttosto immaginare la politica e le politiche – intese come prospettive di apertura nel rapporto tra la comunità sociale, gli individui e il modo attraverso il quale le culture si pensano e si organizzano – come centro di una riflessione che costringa studenti, ricercatori, registi, artisti a riflettere sul contemporaneo attraverso la chiave dell'estetica, dei testi, delle messe in scena.

Festival Meraki#4. ©Thierry Egger

35 Meraki vanta partner importanti, tra cui il TNP di Villeurbanne, le Théâtre Point du Jour, le Théâtre Nouvelle Génération, l'ENSATT di Lyon, la Métropole de Lyon, La Ville de Lyon, la Mairie de Villeurbanne, l'Istituto italiano di Cultura, l'Istituto Cervantes, il Consolato d'Irlanda. Tra i partner invitati possiamo citare gli studenti e gli artisti dell'Università degli Studi di Bergamo, dell'Università degli Studi di Padova, dell'Università degli Studi di Torino, dell'ESAD de Siviglia e dell'Università di Dublino, la compagnia teatrale *I Chiassosi* dell'Université Jean Jaurès di Toulouse e gli studenti dell'Université Paris 8 guidati dalla loro regista-insegnante Giulia Filacanapa.

36 Nato dal desiderio di dare una possibilità d'incontro agli studenti e agli artisti europei all'interno di un contesto universitario, il Festival si propone di fondere tre componenti a nostro giudizio indispensabili : la ricerca, lo spettacolo e la formazione. In effetti, per un'intera settimana, studenti e artisti sono invitati a partecipare a numerosi workshop (teatro in lingua straniera ; costruzione di maschere ; cabaret ; traduzione teatrale ; uso del corpo e della voce ; dizione ; danza ; drammaturgia, ecc.), a una giornata di studi per poi assistere, ogni sera, agli spettacoli proposti dalle varie compagnie.

37 Durante tutta la durata di Meraki anche gli studenti che non hanno partecipato direttamente agli spettacoli si fanno *attori* del Festival tramite traduzioni simultanee, accompagnamento delle *troupe* straniere, lavoro nella comunicazione, nella gestione delle sale, nell'uso delle luci e del suono, nelle fotografie, nella scrittura di un piccolo bollettino quotidiano – *L'entracte*[34] – dove tramite interviste, reportage, editoriali e approfondimenti si racconta, ogni mattina, della giornata precedente. Grazie all'incontro con ragazzi provenienti da università italiane gli studenti del nostro atelier sperimentano la scoperta, in presa diretta, di un preciso modo di lavorare, di concepire il teatro, di realizzarlo. Al contempo, ci pare che queste giornate teatrali favoriscano in maniera fluida, giocosa e certo anche artistica e intellettuale lo scambio linguistico e inter-culturale. Non sono rare le nuove amicizie, ma soprattutto il desiderio di scambio e di nuove, possibili, collaborazioni.

38 Così, in questo impasto di culture permane viva la lezione strehleriana del pensare il teatro, dell'impararlo e viverlo come strumento civi-

le, etico, atto al riconoscimento del sé, all'incontro con l'alterità, alla riflessione sul nostro modo d'essere cittadini dell'oggi e del mondo.

5. Per un'etica del cittadino : Strehler con Luperini

39 In un recente convegno, *Disumanizzazione della vita e funzione delle umane lettere*, svoltosi a Palermo il 3-4 ottobre 2024, Romano Luperini è tornato su una delle questioni centrali che attraversano da tempo il suo lavoro di critico, di storico della letteratura e di esegeta del testo. La problematica che ha animato il dibattito verteva sulle possibilità dell'insegnamento dell'« italiano » in epoca odierna – denominazione disciplinare che designa, come è noto, lo studio della lingua, ma soprattutto della letteratura in contesto scolastico (elementari, medie, licei). Luperini porta avanti da anni, grazie anche al lavoro di divulgazione operato dal suo blog *La letteratura e noi*[35], un'importante riflessione non soltanto sulla letteratura, ma anche sulle modalità di insegnamento della stessa, attraverso la « difesa del pensiero critico e di una didattica non assertiva[36] ». Il convegno metteva in luce il valore delle umane lettere e il ruolo della scuola e degli organismi di formazione intesi come un luogo – pensato come *chora* platoniana[37] – dove poter costruire una propria etica del cittadino. Il modello è ripreso da due secoli di tradizione, seguendo l'idea di un insegnamento della letteratura italiana veicolato attorno al nodo dell'identità nazionale e della storia.

40 Se è dunque vero che tutti i popoli costruiscono la propria identità per mezzo di ciò che, per Luperini, è un racconto mitico, appare evidente come, in Italia, sia stata la letteratura stessa « assai più dell'arte, della musica o di una leggenda delle origini, a garantire un sogno di identità e di unità nazionale[38] ». Per Luperini, la letteratura italiana risponde così a una storia – quella di una nazione – che aveva, nel suo stesso intento, l'idea di edificare sé stessa attraverso lo studio e l'insegnamento delle discipline umanistiche. In effetti, nel già citato articolo *Insegnare la letteratura oggi*, lo studioso mette in luce il ruolo centrale dell'insegnante all'interno di tale tradizione :

> Il professore di italiano – e soprattutto quello dei licei – formava una classe dirigente nella cui cultura l'educazione letteraria e il momento

> umanistico costituivano ingredienti fondamentali. Da De Sanctis a Sapegno, Petronio, Muscetta questa visione del rapporto fra storia e letteratura assumeva la forma di uno storicismo progressivo e lineare, fondato sulla fede nel progresso e sul disegno di una evoluzione della civiltà nazionale. I critici letterari e gli insegnanti di letteratura erano interpreti e mediatori del nesso fra identità nazionale, letteratura e racconto storiografico dell'una e dell'altra [39].

41 Formare una nazione attraverso la sua letteratura significa, per Luperini, rispondere a un'esigenza che è prima di tutto etica. La parola poetica diviene così strumento costituivo dei cittadini dell'oggi, ma soprattutto del domani. Soltanto attraverso una presa di posizione che può apparire radicale rispetto alle derive che la scuola [40] – ma anche l'università d'oggi [41] – incontra, è possibile ridare smalto agli studi umanistici. La proposta di Luperini consiste nel pensare l'insegnamento letterario come motore della costruzione di una coscienza civile, interpretando il ruolo degli studenti non solo come quello di futuri lavoratori ma prima di tutto come cittadini. In questo modo gli studi umanistici si collocano su un piano prima di tutto etico, indipendentemente dal discorso ormai comune che vede, nel nostro presente post-capitalistico, la necessità di una ricaduta pratica, monetizzabile, nascosta dietro a ogni disciplina insegnata. Una tale prospettiva si limita, in effetti, a leggere la scuola, e in generale i luoghi deputati alla formazione, come meri prolungamenti – peggio, appendici – votati alla sola missione del progettare dei futuri lavoratori e non, invece, esseri umani nel senso più complesso del termine. Attraverso le recenti ristrutturazioni di piani di studio e organizzazioni interne, lo studente è concepito quasi solamente come uno strumento programmato per accedere a un mercato del lavoro sempre più complesso, frammentario, precarizzato, impazzito [42].

42 L'idea di un sapere pensato come spazio di incontro tra individui, come possibilità di evoluzione e formazione del futuro cittadino era invece quella che Umberto Eco proponeva dalla sua cattedra all'Università di Bologna [43] : concepire la formazione accademica come un ponte dove studenti, insegnanti, cittadini si incontrano e pensano il mondo, lo strutturano, ne gettano le basi critiche e dunque lo generano, generando così loro stessi. L'università amata da Eco era il luogo di un'autentica *comunitas studiorum* costituita certo da docenti ma soprattutto da studenti, dove lo scambio e la riflessione ve-

nivano posti al centro del processo formativo, strutturati come territorio collettivo di incontro e scambio al di là dell'individualismo imperante che sembra invece toccare l'epoca contemporanea. Quest'ultima pare concepire il percorso formativo soltanto attraverso il tritacarne della corsa all'esame, al voto, alla riuscita che dovrebbe portare, sempre di fretta, al riversarsi a tempo record nel mondo della produzione.

43 Non trovare più spazio per questo scambio, per questi luoghi della crescita – intellettuale e umana – sembra essere il problema delle università di oggi e sono proprio quelle che veicolano un sapere umanistico a esserne toccate in maniera più macroscopica come, del resto, testimonia il recente saggio edito nel 2024 da Rubettino : *Università addio. La crisi del sapere umanistico in Italia*[44]. Senza spazi adeguati, senza tempo da dedicare allo scambio e alla ricerca, anche l'università diviene una fabbrica non di saperi, non di teste ben fatte, quanto piuttosto di soggetti che, dopo un percorso in apnea, costretti alla maratona del corso-esame-ancoracorso-ancora esame, si ritrovano senza un'identità, senza una formazione solida, perché ciò che è venuto meno è proprio il tempo necessario dell'assimilazione, dell'apprendimento che, come è noto, abbisogna di sedimentazione, stratificazione e riflessione per poter essere fecondo.

44 Seguendo questa prospettiva, il nostro modo di pensare il teatro in seno al contesto accademico altro non fa che recuperare lo spazio rubato alla giovinezza costituendosi dunque come *asylum*, zona franca, territorio esente dalla cattura, regione di possibilità, di creazione e sedimentazione dove si opera un lavoro sul testo, sulla memoria, sull'apprendimento del gesto scenico che non è, in nessun modo, condizionato dalla logica del profitto, del mercato, del voto o della riuscita.

45 Come Luperini suggerisce, se è vero che la classe di letteratura del liceo deve pensarsi come una piccola comunità ermeneutica dove il lavoro sui testi non può essere svolto senza il contributo attivo del lettore, allo stesso modo il nostro atelier si concepisce, abbracciando il metodo strehleriano, come uno spazio che favorisce l'emergere di una comunità ermeneutico-teatrale. Il regista – inteso come esegeta del testo, ma anche ermeneuta, dotato dunque di una sua capacità d'interpretazione – si fa carico di un ruolo intellettuale che, per dirla

con Luperini, è anche quello di testimone di una cultura che non può pensarsi senza la memoria di quel che è stata. Intellettuale dunque – o regista – come strumento attraverso il quale la memoria letteraria, e dunque anche culturale, nazionale, si trasmette all'allievo poiché senza il racconto della propria storia, senza miti, si finisce col perdere la propria identità : « [e] un popolo, una categoria sociale, una persona che non sanno raccontarsi la propria storia rischiano di non esistere più[45] ». Se è dunque vero, sempre con Luperini, che l'insegnante – il regista nel nostro caso, o ancora il nuovo intellettuale delle società moderne – altro non è che una figura « inserit[a] nei nuovi complessi produttivi in posizione subordinata », allora non può che configurarsi come « un outsider, un dilettante, un emarginato, un esiliato, un uomo di confine[46] ». Così, altro non resta da fare che, come insegnano Strehler e Grassi nel loro manifesto del Piccolo, trasformare questo stesso confine, questo espatrio, esilio, in una posizione felice capace di ergersi a elemento risoggettivante attraverso l'impiego di categorie non dettate dalla società del profitto, ma piuttosto pensate – umanisticamente – nell'ottica di una diversa concezione del cittadino.

46 Seguendo questa lezione, il nostro compito consiste quindi nel trasformare la nostra postura decentrata, fuori asse, impossibile, in un'*extimité* che, per dirla con Lacan[47], sia capace di fondere ciò che è più intimo, interno (*intime*), con l'esterno. Attraverso il paradosso di un'interna-esteriorità intendiamo dunque leggere il ruolo sociale – dunque esteriore, pubblico – del teatro in contesto accademico come non disgiunto dalla sua funzione più intima di sviluppo di facoltà umane, relazionali, di comprensione ed elaborazione che quest'arte, in virtù della sua stessa specificità, veicola.

47 Nel suo essere fuori moda, fuori tempo, eppure infinitamente attuale, il teatro insegna a pensare l'inattualità del presente e a proiettare nel mondo un proprio sguardo critico al di là delle corse verso i meccanismi di produzione e di ottimizzazione del tempo e delle risorse. Così, l'etica del "teatro umano" in lingua italiana non è quella d'insegnare semplicemente la recitazione o la lingua attraverso i testi, ma piuttosto trasmettere una cultura (italiana) con un metodo (strehleriano) che vuole spingere non soltanto all'apprendimento, all'elaborazione, alla riuscita artistica, ma che ha un'ambizione più alta : quella, per dirla con Paolo Grassi, di costituire una comunità umana che pensa

sé stessa attraverso l'arte e che, tramite il teatro, arriva anche a formulare – forse un'utopicamente – un'altra idea di mondo, un altro modo d'essere cittadini e di abitare le contraddizioni, le fratture ma anche il possibile della nostra comune, umana, esistenza.

NOTES

1 *Cfr.* La nozione di «Italianità» nell'Enciclopedia Treccani : https ://www.treccani.it/vocabolario/italianita/ (https://www.treccani.it/vocabolario/italianita/) [consultato il 13 settembre 2025].

2 Si veda, a questo proposito, almeno : Cherubina Albertini, *Arteterapia nel trattamento delle psiconevrosi*, Padova, Cleup, 2012 ; Elvira Impegnoso, *Friedl Dicker Brandeis. Per una storia dell'arteterapia*, Milano, Lyceum, 2009 ; Elena Makarova, *Friedl Dicker Brandeis. Vienne 1898 – Auschwitz 1944*, Paris, Somogy Edition d'Art, 2000.

3 Maria Montessori, *Il metodo della pedagogia scientifica applicato all'educazione infantile nelle case dei bambini* [1909], Roma, Opera Nazionale Montessori, 2000.

4 Romano Luperini, «Insegnare la letteratura oggi», *Griselda on line. Il portale della letteratura*, Università di Bologna, https://site.unibo.it/griseldaonline/it/didattica/romano-luperini-insegnare-letteratura-oggi [consultato il 13 settembre 2025].

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 Sulla questione dell'oggetto-feticcio (in rapporto all'oggetto transizionale) si rimanda alla teorizzazione di Donald Woods Winnicott, *Les objets transitionnels* [1969], traduit de l'anglais par Jannine Kalmanovitch, Annette Stronck-Robert, Madeleine Michelin, Lynn Rosaz, Paris, Éditions Payot, 2017.

8 Eric Fromm, *Anatomia della distruttività umana* [1973], trad. Silvia Stefani, Milano, Mondadori, 1992.

9 Jacques Lacan, *L'éthique de la psychanalyse*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

10 Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation* [1930], trad. Aline Weill, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2010.

11 Jacques Lacan, *L'éthique de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 216 : «dans toute forme de sublimation, le vide sera déterminatif». La traduzione è la nostra.

12 Massimo Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento, soggettivazione*, Volume 1, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 561.

13 Sigmund Freud, *Progetto di una psicologia e altri scritti* (1892-1899), a cura di Cesare L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

14 *Ivi*, p. 296.

15 Günter Anders, *L'uomo è antiquato. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, Vol. 1, [1956], trad. Laura Dallapiccola, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

16 Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana* [1870], Firenze, Salani, 1965.

17 *Cfr*. Giorgio Strehler, *Lettere sul teatro*. Prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Rosellina Archinto, 2000.

18 Paolo Grassi, «Perché un piccolo teatro?» In *Strehler. Il gigante del Piccolo*, a cura di Sara Chiappori, Torino, GEDI, 2021, p. 6.

19 *Ibid.*

20 Louis Jouvet, *Il teatro mi appare meraviglioso. Lettera sul teatro e sul mestiere dell'attore* scritta nel 1943 da Medellin, pubblicata nel programma di sala dello spettacolo *Elvira*, diretto e interpretato da Toni Servillo, Milano, Edizioni Piccolo Teatro di Milano, 2016, p. 20.

21 Giorgio Strehler, «Alla compagnia della tempesta», Milano, 3 novembre 1983 in *Lettere sul teatro*, *op. cit.* p. 124.

22 Luigino Bruni, «L'etica del lavoro ben fatto : una lezione per Primo Levi e per noi», *Il Sole 24ore*, 25 agosto 2023 : https://www.ilsole24ore.com/art/l-etica-lavoro-ben-fatto-lezione-primo-levi-e-noi-AFLa4wd [consultato il 13 settembre 2025].

23 Giorgio Strehler, «Fratello Mozart, perdonateci», *Corriere della Sera*, 6 dicembre 1987 poi in *Lettere sul teatro*, *op. cit.* p. 160.

24 *Ivi*, «Lettera a Roberto Monticelli», 10 aprile 1974, p. 70.

25 *Ibid.*

26 *Ibid.*

27 *Cfr*. La pagina dell'Atelier de théâtre en italien all'Université Jean Moulin Lyon 3 : https://www.univ-lyon3.fr/atelier-de-theatre-en-italien [consulta-

to il 13 settembre 2025].

28 *Cfr*. Diego Fabbri, Davide Lajolo, *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese* [1960], Roma, Nuova Cultura, 2004.

29 Alessandro Baricco, Bertold Brecht, Gesualdo Bufalino, Chandra Livia Candiani, Elena Ferrante, Franco Fortini, Giorgio Gaber, Ted Hughes, Primo Levi, Cesare Pavese, Luigi Pirandello, Sylvia Plath, Amelia Rosselli, William Shakespeare, Giorgio Strehler.

30 Jonathan Haidt, *Generazione ansiosa. Come i social hanno rovinato i nostri figli*, trad. Lucilla Rodinò, Laura Prencipe, Milano, Rizzoli, 2024.

31 La "divisa dell'attore" è a tutt'oggi utilizzata dagli studenti della Scuola del Piccolo Teatro di Milano fondata nel 1987 da Giorgio Strehler e oggi intitolata a Luca Ronconi : https://www.piccoloteatro.org/it/pages/la-storia-e-i-corsi [consultato il 13 settembre 2025].

32 Si veda la pagina ufficiale del Festival : https://www.univ-lyon3.fr/festival-meraki [consultato il 13 settembre 2025].

33 Olivier Neveux, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique Éditions, 2019.

34 *Cfr*. Edizione 4 : https://www.univ-lyon3.fr/meraki-4-festival-international-de-theatre-universitaire ;Edizione 3 : https://www.univ-lyon3.fr/meraki-3-festival-international-de-theatre-universitaire ; Edizione 2: https://www.univ-lyon3.fr/meraki-2-festival-international-de-theatre-universitaire ; Edizione 1 : https://www.univ-lyon3.fr/art-au-moulin-2022-meraki-journees-internationales-de-theatre-universitaire. [consultati il 13 settembre 2025].

35 *Cfr*. Il sito *La Letteratura e noi* diretto e fondato da Romano Luperini : https://laletteraturaenoi.it/ [consultato il 13 settembre 2025].

36 *Ibid.*

37 Per la nozione di *Chora* in Platone si veda *Timeo*, qualsiasi edizione.

38 *Cfr*., Romano Luperini, «Insegnare la letteratura oggi», *op. cit*.

39 *Ibid.*

40 *Cfr*., Un esempio, tra i molti titoli a questo proposito : Luca Ricolfi, Paola Mastrocola, *Il danno scolastico. La scuola progressista come macchina della disuguaglianza*, Milano, La Nave di Teseo, 2021.

41 Si veda, almeno : AA.VV. *Università addio. La crisi del sapere umanistico in Italia*, a cura di Giovanni Belardelli, Ernesto Galli della Loggia, Loredana

Perla, Roma, Rubettino, 2025 ; Tomaso Montanari, *Libera università*, Torino, Einaudi, 2025.

42 Sulla questione, in particolare : Adolfo Scotto di Luzio, «Un sistema perverso : il 3+2», in AA.VV. *Università addio. La crisi del sapere umanistico in Italia*, *op. cit.*, p. 25-41.

43 Intervista a Umberto Eco : *Perché Alma Mater Studiorum – Università di Bologna*, https ://www.youtube.com/watch?v=AeTX_gwJodw (https://www.youtube.com/watch?v=AeTX_gwJodw) [consultato il 13 settembre 2025].

44 AA.VV. *Università addio. La crisi del sapere umanistico in Italia*, *op. cit.*

45 Romano Luperini, «Insegnare la letteratura oggi», *op. cit.*

46 *Ibid.*

47 *Cfr.*, Jacques Alain Miller, «L'autre dans l'autre», *La cause du désir*, 2017/2 n° 96, p. 101-111.

RÉSUMÉS

Français

Cet article propose une réflexion sur le rôle du théâtre universitaire en langue italienne à l'Université Lyon 3, en défendant une conception radicalement anti-utilitariste de l'art. À rebours de la tendance contemporaine qui consiste à considérer le théâtre comme un simple outil pédagogique, thérapeutique ou professionnalisant, nous nous interrogeons sur la valeur de l'expérience esthétique, culturelle et éthique dans la formation du futur citoyen, et non du seul futur travailleur. En nous appuyant sur les théories de Jacques Lacan, Günther Anders, Giorgio Strehler, Paolo Grassi et Romano Luperini, nous chercherons à montrer comment le théâtre en langue italienne peut être pensé comme lieu de résistance aux impératifs d'efficacité et de performance qui traversent l'université contemporaine. Notre objectif est de mettre en évidence la manière dont le travail artistique peut être conçu comme une véritable pratique de sublimation participant à la construction de la subjectivité. C'est à travers l'acceptation et la compréhension du «vide» (J. Lacan) que l'espace de création peut se constituer en lieu incandescent de symbolisation, évitant ainsi la réduction de l'expérience humaine à la seule logique de la productivité.

English

This article reflects on the role of Italian-language university theatre at Lyon 3 University, advocating a radically anti-utilitarian conception of art. In opposition to the contemporary tendency to regard theatre merely as a pedagogical, therapeutic, or professional tool, it explores the value of aes-

thetic, cultural, and ethical experience as a means of shaping future citizens rather than simply future workers. Drawing on the theories of Jacques Lacan, Günther Anders, Giorgio Strehler, Paolo Grassi, and Romano Luperini, the article examines how Italian-language theatre can be conceived as a space of resistance to the imperatives of efficiency and performance that characterize the contemporary university. Its aim is to demonstrate how artistic practice may be understood as a genuine process of sublimation contributing to the construction of subjectivity. Through the acceptance and understanding of the Lacanian notion of the "void," creative space can emerge as an incandescent site of symbolization, resisting the reduction of human experience to mere productivity.

INDEX

Mots-clés
Sublimation, théâtre-humain, subjectivation, Giorgio Strehler, Meraki

Keywords
Sublimation, human theatre, subjectivation, Giorgio Strehler, Meraki

Rubriques
Sipario : arti dello spettacolo Italia-Francia

AUTEUR

Ilaria Moretti
Université Jean Moulin Lyon 3 / IHRIM (UMR 5317)ilaria.moretti@univ-lyon3.fr