

ATTORI DEL DIVENIRE

Aristotele e i nuovi profili della mimesi

Antonio Attisani

Quello che so è che ogni pratica mette in gioco se stessa nel mondo e il mondo in se stessa.

(Carlo Sini)¹

Cosicché, interrogandoci sul portato di verità delle figure dei nostri saperi, facciamo esperienza sia della transitorietà delle figure della verità [...] sia della verità stessa in quanto transito.

(Florinda Cambria)²

Dunque: cos'è «io»? È sbagliato dire che l'attore diventa «se stesso», l'esperienza dimostra piuttosto che il «se stesso» cambia e diventa un passaggio, io sono un passaggio, ci sono sempre meno proprietà e sempre più flusso. Fino al punto in cui cadono le frontiere.

(Thomas Richards)³

0.

Come nella tradizione indiana, questo scritto dedicato alla *Poetica* di Aristotele appartiene alla specie del commento. Ciò nella convinzione che la verità del testo d'origine sia destinata a rimanere ineffabile e che a esso non valga destinare una esercitazione scolastica o una «critica» bensì una (ennesima) interpretazione. Ne consegue che l'etimologia, qui, pur dichiarando il proprio debito nei confronti di un altro autore, sia in larga misura immaginaria. La ricerca non si basa sulla scientificità filologica ma sul disporre qui e ora le potenzialità della parola aristotelica estraendone una molteplicità di significati e lasciando echeggiare il senso dei significanti. Questo tentativo e bisogno di *riconfigurare* avviene gettando l'oggetto di studio nella fornace della propria coscienza, tra l'altro osservando, per quanto possibile, *come* ciò accade.

Il confronto con il senso della mimesi è da rifare in ogni tempo e in ogni mondo. Oggi la questione si ripropone come particolarmente urgente per almeno tre motivi: prima di tutto perché ormai è chiaro che la tradizione di pensiero iniziata con i Greci si è depositata in una storia nella quale è stata sistematicamente fraintesa e pervertita, ma soprattutto semplificata per asservirla ai modelli di sviluppo culturale che si sono succeduti da allora a oggi; in secondo luogo perché nella tarda modernità il catalogo degli strumenti e dei linguaggi della mimesi, e degli incroci tra loro, si è talmente arricchito da prefigurare un ambito generativo inedito. Un terzo e non minore motivo di urgenza

¹ C. Sini, Introduzione, in Id., *Transito Verità. Figure dell'enciclopedia filosofica*, in *Opere*, vol. V, a cura di F. Cambria, Jaca Book, Milano 2012, p. 7.

² F. Cambria, Postfazione, in C. Sini, *Transito Verità*, cit., p. 991.

³ T. Richards, intervento al simposio del 1-2 luglio 2011, Fonderie, Le Mans.

è costituito dalla necessità, nel momento in cui l'Occidente neo, tardo e post-capitalista include tutto il mondo, di impegnarsi a incontrare e comprendere altre tradizioni d'arte e di pensiero, nonché alcune civiltà arcaiche, «sconfitte» o marginalizzate, sia geograficamente lontane sia immerse nella nostra stessa storia. I protocolli educativi e artistici derivanti dall'unificazione antropologica del mondo comportano molti svantaggi, tra questi una concezione riduttiva dell'umano che finalmente appare suscettibile di riscatto soprattutto attraverso l'affermazione di nuove pratiche creative che consentano di riportare la totalità dell'individuo al centro del divenire e dare un nuovo impulso a tutte le *praxis*⁴.

Il teatro è soltanto una delle manifestazioni mimetiche, anche se delle più importanti, e andrebbe preso in considerazione in tale prospettiva. Ne consegue che fatalmente qualsiasi riflessione di questo inizio millennio non potrà che essere oscillante e relativamente sfuocata, vuoi a causa del rimbalzo di responsabilità fra tanti saperi e così diversi che nessuno può pretendere di padroneggiarli *in toto*, vuoi per il fatale disequilibrio ermeneutico tra le molteplici urgenze del presente, radicate nelle rispettive pratiche e pertanto con esse «compromesse», vuoi infine per la conseguente impossibilità di una erudizione esaustiva, realizzabile soltanto attraverso la finzione che separa un passato conoscibile da un presente fatale o troppo complesso. Nonostante tali difficoltà, per ora insuperabili, quel minimo di rettitudine che dovrebbe accompagnare ogni studio e ricerca consiglia di mettersi comunque al lavoro, singolarmente e collettivamente.

Le due più corpose e influenti teorie artistiche dell'Occidente, quella platonica e quella hegeliana, hanno sviluppato la propria potenza soprattutto a causa dell'interpretazione riduttiva di cui sono state oggetto: la prima appiattita sull'idea della mimesi come imitazione e dunque come altro dalla verità, la seconda intesa come proclamazione della morte dell'arte. Sarebbe assai superficiale, però, liquidare il senso e la storia di queste interpretazioni come un errore, poiché si tratta del loro divenire nei mondi successivi, in positivo e in negativo, basti pensare all'antiplatonismo o alla questione della morte dell'arte che nel Novecento hanno alimentato le avanguardie di tutte le discipline. Dunque la sfida non è quella di decretare quale sia l'Autentico di ieri e di oggi, ma di procedere, sulla base dell'accertamento di «altre verità» già operanti nel passato, alla definizione di nuovi protocolli e di nuovi modi di pensare riguardanti la composizione e la ricezione, di ripartire da una convergenza tra percezione e consapevolezza (la prima già operante, la seconda da maturare) del nostro presente, ossia da una nuova *praxis* conoscitiva che aiuti a decidere il divenire anziché subire il destino tracciato dal pregiudizio.

Nel caso dell'arte, alcune «nuove verità del passato» sono appunto quelle che riguardano i grandi lasciti teorici dei greci e di Hegel, laddove la mimesi sia intesa come *composizione della conoscenza essenziale* e l'opera d'arte come *necessità e rivelazione dell'essenziale*. A partire da qui è possibile comprendere quanto accade nell'arte contemporanea, quale sia il senso della trasformazione delle idee di bellezza e di sublime, nonché della operatività che si manifesta nel sentimento della morte dell'arte; ma soprattutto, senza attardarci in una teoria di torti e ragioni, faremmo meglio a concentrarci sul presente come tratto della storia,

⁴ Per un proposta educativa articolata in base all'opzione creativa cfr. K. Robinson, A. Lou, *The Element. Trova il tuo elemento cambia la tua vita*, Mondadori, Milano 2012.

ovvero sul rapporto tra l'arte e la morte – dove quest'ultima è da intendersi come contrario e non come confine della vita: *vita eterna vs morte eterna* – e per esempio sul *grottesco* come istanza che supera la ingannevole dialettica tra bello e brutto, sublime e infimo, «alto» e «basso», ecc. Tenendo seriamente conto del fatto che se il pensiero fa avanzare la prassi, la prassi fa avanzare il pensiero, bisogna riconoscere che l'istanza grottesca, affacciata decisamente sin dal romanticismo (con Hoffmann in tutta evidenza) e variamente sviluppata dall'arte contemporanea costituisce un decisivo passo in avanti rispetto al tema del comico con il quale l'*Estetica* hegeliana si conclude. Il filosofo tedesco tratta la materia con inarrivabile finezza. Partendo da una definizione della rappresentazione come parvenza necessaria all'essenza, sviluppa una critica all'*ironia* per prospettare invece una centralità del *riflettere ridendo*, in un movimento ascetico anziché estatico fondato sulla povertà, ossia sulla *essenzialità* dei mezzi e dei fini. Si delinea così un altro modo del rappresentare quell'«eterno passato» che costituisce il vero oggetto del *poiein*⁵.

Se il luogo, il tempo e l'oggetto di ogni ricerca sono in effetti *qui e ora*, ciò non significa che si possa ignorare la storia. Gli eventi e i pensieri del passato, benché inconoscibili per definizione in quanto «noi» e «loro», siamo reciprocamente assenti, possono e devono essere interpretati. Nell'esercizio di una loro comprensione e nella prospettiva di una «invenzione delle origini» possiamo allenarci a considerare il presente come una possibilità realizzata tra le tante possibili e dunque a desiderare e a immetterci nel movimento di un divenire almeno tendenzialmente scelto.

Con queste premesse è innegabile che uno dei primi capitoli di una riflessione sul divenire dell'arte teatrale debba riguardare la *Poetica* di Aristotele, l'inizio per definizione, un inizio che alla luce di una nuova illuminante edizione critica si ripropone attuale come non mai.

1.

La *Poetica*, primo capitolo nell'enciclopedia dei saperi dedicato al teatro, è una teoria formulata in un'epoca di irreversibile «decadenza del teatro nello spettacolo» (i grandi classici del teatro ateniese ormai erano eseguiti a brani, come parti di recital virtuosistici e soltanto pochi anni dopo la stesura della *Poetica* un decreto ordinò la conservazione dei testi integrali di Eschilo, Sofocle ed Euripide), epoca nella quale la filosofia si avviava a diventare una scrittura disincarnata delle idee, una teoria della prassi. L'integrazione fra testo drammaturgico e scena era entrata in crisi da circa un secolo, dapprima con Euripide, il quale utilizzava la parola da logico e dialettico, e aveva rotto l'alleanza tra musica, coro e parola tragica, come ha denunciato per primo con forza Friedrich Nietzsche contro tutti i filologi del suo tempo. Intitolando la propria opera *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, Nietzsche metteva in primo piano una nuova interpretazione delle origini e della successiva decadenza inaugurata dal «dramma moderno» euripideo. È vero comunque che per Aristotele la scrittura drammatica deve procedere per ipotassi, vale a dire essere subordinata all'unità di azio-

⁵ Non è forse insignificante il fatto che tanto l'Introduzione di Massimo Cacciari dedicata alla necessità di «un'intelligente lettura di Hegel» (pp. 11-24:11) quanto l'articolo del sottoscritto dedicato a Carmelo Bene e intitolato *Dal corpo grottesco al mondo grottesco* (pp. 343-345) appaiano in una *Enciclopedia delle arti contemporanee. I portatori del tempo. Il tempo comico* (a cura di A. Bonito Oliva, Electa, Milano 2010).

ne, ed è portatrice della dominante concettuale caratterizzante «l'uomo come mente». Ciò deriva dalla sua visione del destino storico della filosofia e della scrittura, ma non significa che egli non sapesse che lo spettacolo agisce invece per paratassi e subordinate, come l'epica, perché il suo agente è il corpo vivente che *significa* sulla scena⁶.

Concentrandosi sul caso della tragedia, Aristotele delineava un concetto di mimesi valido per tutte le arti. Da allora a oggi il suo dettato è stato sostanzialmente frainteso, soprattutto nella vulgata, e il fraintendimento si è infine sovrapposto al concetto stesso di dramma moderno, così che gran parte del teatro contemporaneo ha preso le distanze da quella tradizione dichiarandosi «antiaristotelico» e spesso facendo leva sull'istanza grottesca felicemente attualizzata da Michail Bachtin⁷. Nella teatrologia degli ultimi anni regna in proposito un'allegria confusione. Il tedesco Hans-Thies Lehmann ha descritto il teatro politico oggi necessario per mezzo di una variante del postmoderno definita «postdrammatico»⁸, nell'ambito della quale è sancita la fine della narrazione e dei personaggi tradizionalmente intesi e più in generale di un paradigma teatrale asseverativo (modello unico). Il postdrammatico si è rivelato una formula di successo in tutto il mondo forse perché, al di là dell'errore concettuale, è comunque assai diffusa l'esigenza di una definizione inedita e adeguata della peculiarità del teatro che ci è dato esperire da autori e spettatori. In realtà il panorama evocato più che accuratamente analizzato da Lehmann è decisamente neoaristotelico e neodrammatico perché le avanguardie hanno ripreso l'idea fondamentale di Aristotele circa il teatro inteso come estrazione e presentazione delle *azioni essenziali*, anche a scapito delle tradizionali nozioni di conflitto e

⁶ Alla questione dell'epica e poi dell'opzione brechtiana per il teatro epico si dedicano qui soltanto pochi cenni; il tema sarà sviluppato in un intervento successivo. Nel capitolo sull'epica Aristotele richiama l'appartenenza dell'epica all'ambito della comunicazione orale, non scritturale, dunque la sua ridondanza basata sulla paratassi (giustapposizione e montaggio di segmenti chiusi gli uni rispetto agli altri) e la sua efficacia dovuta al fatto che il parlato agisce sull'emozione, sugli affetti, sui sensi, toccando l'intera partitura dell'umano. In pratica Aristotele sa che lo spettacolo è una sorta di sviluppo epico del testo drammaturgico, tuttavia considera superiore il teatro tragico nella sua forma scritta in quanto al suo tempo l'epico-spettacolare aveva travalicato i propri limiti di coerenza drammaturgica per scadere nella decadente esibizione di virtuosismi a effetto e nella corrispondente banalizzazione concettuale.

⁷ Per il relativo dibattito nell'ambito teatrologico italiano cfr. l'Introduzione (*L'attore sincero nel secolo grottesco*) e i casi presentati in AA.VV., *Actoris Studium. Album # 2. Eredità di Stanislavskij e attori del secolo grottesco*, a cura di A. Attisani, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012. Naturalmente sull'argomento si dispone di una vasta bibliografia, che però non fa riferimento, per quanto riguarda la *Poetica* di Aristotele, allo studio innovatore di Pierluigi Donini (cfr. nota 9). In italiano si vedano almeno: M. De Marinis, *Aristotele teorico dello spettacolo*, in AA.VV., *Teoria e storia della messinscena nel teatro antico*, Costa & Nolan, Genova 1991; Id., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma 2008; K. Elam, *Semiotica del teatro*, Il Mulino, Bologna 1987; e infine il recente studio di Claudio Vicentini (dettaglio alla nota 37).

⁸ Cfr. H.-T. Lehmann, *Postdramatische Theater*, Frankfurt am Main 1999; Id., *Postdramatic Theatre*, introduzione e traduzione a cura di K. Juers-Munby, Routledge, London and New York 2006; in italiano, Id., *Segni teatrali del teatro post-drammatico*, «Biblioteca teatrale», 74-76, aprile-dicembre 2005 e *Dramma vs postdrammatico: polarità a confronto*, a cura di G. Guccini, «Prove di drammaturgia», 1, 2010, pp. 12-50. L'autore introduce la tematica a partire dal cambiamento di prospettiva proposto a suo tempo da Peter Szondi e propone diversi esempi in campo drammaturgico, da Heiner Müller e Peter Handke a Sarah Kane, per poi segnalare alcune esperienze di creazione scenica ritenute esemplari di questa tendenza, dagli ormai classici Tadeusz Kantor e Robert Wilson a Heiner Goebbels e Robert Lepage, senza trascurare realtà italiane come quella di Giorgio Barberio Corsetti, i Magazzini e la Societas Raffaello Sanzio.

di personaggio. Ciò perché – come già avveniva per Aristotele – si avverte che il compito del teatro (e dell'arte in generale) è quello di entrare in contatto con la verità celata dalle apparenze e questo impegno estremo si realizza sempre sullo sfondo della ricerca più importante per gli esseri umani, quella della «felicità».

2.

Per riproporre tale questione storico-teorica, ineludibile in qualsiasi dibattito sul teatro contemporaneo, è dunque utile rivisitare l'opera che ha accompagnato tutta la storia dell'arte scenica dell'Occidente e liberarsi dai fatali pregiudizi in base ai quali, nel corso della modernità, essa è stata tradotta e interpretata.

I concetti e i protocolli proposti nella *Poetica* erano ritornati in auge a partire dall'Umanesimo e dal Rinascimento. Il problematico testo aristotelico ha esercitato la propria influenza attraverso le differenti traduzioni e interpretazioni che ne sono state date nel tempo e poi, soprattutto nel Novecento, sulla base di un suo sostanziale fraintendimento e rifiuto (basti pensare in questo senso a Bertolt Brecht⁹). L'antiaristotelismo del secolo delle avanguardie ha di fatto costituito un equivoco molto produttivo, mentre il neoaristotelismo di Jerzy Grotowski e diversamente quello di Carmelo Bene, per citare due vertici del teatro finora considerati come opposti inconciliabili, ha cominciato a tracciare una strada nuova, che pone al centro dell'arte un attore consapevole, o un «poeta integrale» per dirla con Antonin Artaud¹⁰.

Comunque sia, un motivo cogente per riprendere in mano la *Poetica* è costituito dal fatto che il testo è stato oggetto, a partire dagli anni Ottanta del XX secolo, di nuove analisi critico-filologiche che ne hanno restaurato un significato sensibilmente diverso da quello che gli era comunemente attribuito. L'edizione (traduzione, note e ampio commento) curata da uno storico della filosofia come Pierluigi Donini¹¹ si presenta oggi come la più convincente e argomentata. Essa smentisce la miriade di false opinioni (per esempio sull'idea di «imitazione») e fumisterie (per esempio riguardo alla «catarsi») diffuse nel nome di Aristotele e rivela la sorprendente attualità dell'opera, nonostante al-

⁹ In proposito cfr. soprattutto B. Brecht, *Breviario di estetica teatrale* (1948), in Id., *Scritti teatrali*, II, Einaudi, Torino 1975, pp. 155-191, e le osservazioni che dedicheremo all'argomento più avanti.

¹⁰ «Se sono poeta o attore non è per scrivere o declamare poesie ma per viverle. Quando recito una poesia [...] si tratta della materializzazione corporea e reale di un essere integrale di poesia» (dai *Quaderni di Rodez*; Lettera del 6 ottobre 1945, ora in A. Artaud, *Œuvres complètes*, vol. IX, Gallimard, Paris 1979, pp. 173-178:173). Come si vede, per Artaud, come per Aristotele, l'espressione drammatica è il vertice della poesia.

¹¹ L'edizione di riferimento, quella che segna – secondo chi scrive – la svolta decisiva è: Aristotele, *Poetica*, a cura di P. Donini, Einaudi, Torino 2008. L'Introduzione del curatore-traduttore va da p. VII a p. CLXXXII. L'indice dei paragrafi secondo i quali Donini ha ordinato la propria esposizione dà un'idea dell'impegno di chiarezza a tutto campo: 1. *Dalla poesia alla tragedia*; 2. *L'imitazione poetica e le sue leggi*; 3. *La mimesis, l'universale, la necessità, la verisimiglianza*; 4. *La preminenza del racconto e la funzione cognitiva della mimesis*; 5. *Il senso tragico della vita nei capitoli centrali della «Poetica»*; 6. *La conoscenza e le emozioni: il problema della catarsi*; 7. *Intermezzo filologico: la catarsi, stato della questione*; 8. *La tragedia rappresentata e la tragedia letta*; 9. *Piacere, «piaceri» ed emozioni*; 10. *Le altre parti della tragedia e del poema epico*; 11. *L'epica*; 12. *La composizione della «Poetica»*. Da qui in avanti le citazioni dell'Introduzione saranno contrassegnate dal solo numero di pagina. Donini si confronta con la critica aristotelica di tutti i tempi e perviene a un risultato originale e persuasivo, come cercheremo qui di argomentare, beninteso limitandoci agli argomenti più rilevanti per la teatrologia contemporanea e senza rendere conto compiutamente del dibattito che coinvolge l'élite degli aristotelisti.

cune conclamate contraddizioni e passaggi ancora oscuri. Questa edizione costituisce il nostro punto di partenza¹², tuttavia ciò non comporta che, nella interpretazione del testo e soprattutto nel trarre le conclusioni circa la sua attualità o meno, la posizione del sottoscritto si possa considerare come del tutto coincidente con quella dello studioso. Nella riflessione qui proposta ciò che conta non è decretare quale sia la verità definitiva della *Poetica*, ma connettere l'indagine filologica a temi attuali e scottanti. L'interpretazione di Donini, tanto sorprendente quanto convincente nei suoi snodi fondamentali, costituisce un presupposto indispensabile per comprendere da dove veniamo, non soltanto in riferimento al teatro, e soprattutto *verso dove* probabilmente stiamo andando.

Nel mondo globale anche la posizione del teatro si sta modificando. Il modello che si supponeva aristotelico è tuttora quello dominante, ovvero il più diffuso e consistente nel senso comune; tuttavia è sotto gli occhi di tutti che le esperienze più significative del teatro contemporaneo si proiettano in altre direzioni, sia rivolgendosi verso tradizioni minoritarie o «sconfitte» della storia dello stesso Occidente, sia confrontandosi senza complessi, né di superiorità né di inferiorità, con le tradizioni rappresentative di altre civiltà. La degenerazione, o se vogliamo quella particolare declinazione dell'aristotelismo che coincide con l'apogeo del teatro moderno (quello che si chiamava sbrigativamente «teatro borghese»), è ormai affiancata da strategie neodrammatiche che prendono le mosse da un «ripensamento delle origini» e danno luogo a un fertile campo di lavoro. Tale lavoro è indubbiamente autonomo rispetto all'indagine teorica, ma da quest'ultima potrebbe di certo essere rafforzato poiché la consapevolezza della logica (intesa come movimento e *logos*, discorso) concorre ai processi di trasformazione, sia pure in una misura e secondo modalità scarsamente prevedibili¹³.

In sostanza la tesi che qui si propone è che le avanguardie del Novecento e le esperienze cui si farà riferimento ripropongano, al di là di tutte le apparenze e della loro stessa pronuncia ideologica, una tensione neodrammatica. Nell'ambito della neodrammatica, però, mentre si riscopre l'attualità di alcuni capisaldi della *Poetica* «rivisitata», si prefigurano inedite direzioni di sviluppo che impongono infine di «congedarsi» da Aristotele per delineare una «filosofia fisica» (una *filofisica*, potremmo dire, che unifichi il movimento della *praxis* e del pensiero, in senso non teleologico) dell'arte scenica, di cui oggi si avverte così fortemente il bisogno.

Per rilanciare la riflessione su Aristotele e farla risuonare sulla *scena occidentale*¹⁴ si può prendere spunto da un filosofo come Carlo Sini, che ha

¹² Un lettore poco navigato in storia della filosofia può non sapere che Donini prende le distanze dalle note e per molti versi apprezzate letture della *Poetica* ancor oggi molto popolari, tra tutte quella di Stephen Halliwell (del quale cfr. *Aristotle's Poetics*, Duckworth, London 1986), per non parlare di quelle dei grecisti italiani.

¹³ Non è inutile ricordare in proposito quanto afferma Walter Benjamin nella sinossi del proprio saggio sul dramma barocco: «Per "origine" non si intende il divenire di ciò che scaturisce, bensì al contrario ciò che scaturisce dal divenire e dal trapassare» (W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, nuova edizione, trad. it. di F. Cuninberto, Introduzione di G. Schiavoni, *Fuori dal coro*, Einaudi, Torino 1999, p. XVII).

¹⁴ *Occidente* nel senso di *al tramonto* o *del tramonto*. Cfr. eventualmente A. Attisani, *Oltre la scena occidentale*, Cafoscarina, Venezia 1999.

riflettuto e osservato il teatro nel quadro più generale delle «arti dinamiche»¹⁵. Prima di procedere, tuttavia, è bene ricordare quanto sottolinea lo stesso Pierluigi Donini, il quale afferma che gli studiosi di filosofia antica che si sono soffermati sulla *Poetica* hanno avuto in genere una reazione «di fascino e di sconcerto» (p. VII) e che neppure i più raffinati esegeti sono mai venuti davvero a capo della questione relativa alla catarsi tragica, come sa bene chiunque abbia studiato il teatro. In questo senso si può affermare tranquillamente che la lettura di Donini, storico della filosofia antica, segna un'autentica *rivoluzione*, ovvero completa un periplo critico che ci conduce rinnovati al luogo da cui proveniamo¹⁶.

3.

Con la *Poetica* Aristotele compie due operazioni parallele: da una parte tratta della poesia, concentrandosi però sulla tragedia e concludendo con brevi cenni all'epica omerica; dall'altra, in perfetta coerenza con il proprio impianto teorico generale, propone una definizione dell'arte, di tutte le arti e persino dell'artigianato, ponendo comunque la tragedia al vertice, secondo la propria idea di evoluzione delle forme. La tragedia è per lui il compimento supremo della poesia e da questo compimento si può dedurre il senso della mimesi, vale a dire del processo, del *modo di fare* la poesia stessa.

Benché la consolidata traduzione del termine greco *mimesis* con «imitazione» sia stata fonte di equivoci e insipienti generalizzazioni, Donini non la rigetta, preferendo attribuirle un significato sensibilmente diverso da quello depositatosi nel senso comune, e lo fa nel quadro della visione aristotelica del mondo e delle possibilità dell'agire umano di cui evidenzia la significativa diversità da quella di Platone. Un accordo tra i due filosofi greci persisteva sino all'idea che le arti (*technai*), ovvero tutte le attività che producono cose esterne al proprio processo, *imitano* la natura, ciascuna nel modo che le è proprio. La natura «tende sempre nei suoi processi alla realizzazione della forma» (p. IX) e lo sviluppo delle forme artistiche, come quello delle forme naturali, passa «attraverso stadi sempre meno imperfetti» (*ibid.*). Aristotele applicava questo schema evolutivo alle forme poetiche che gli erano note e giungeva alla determinazione che la forma drammatica fosse quella perfetta, il culmine dell'evoluzione. Da ciò la centralità del teatro, ovvero anzitutto della tragedia e poi della commedia (che doveva essere oggetto di un altro trattato), comunque

¹⁵ Sul concetto di «arti dinamiche» si veda: C. Sini, *Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia*, ora in *Opere*, vol. V, *Transito Verità. Figure dell'enciclopedia filosofica*, cit., pp. 773-949. La lettura siniana dell'attività svolta dal Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards è sintetizzata in: Id., *Poema*, in *Opere e sentieri*, III: *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, a cura di A. Attisani e M. Biagini, Bulzoni, Roma 2008, pp. 199-202.

¹⁶ Naturalmente tra gli specialisti non sono mancate le manifestazioni di dissenso da Donini. In Italia si segnala Aristotele, *Poetica*, a cura e con Introduzione di D. Guastini, Carocci, Roma 2010, edizione alla quale lo stesso Donini ha reagito con una recensione aggressiva che ha provocato una piccata replica da parte di Guastini (cfr. «Lo Sguardo - Rivista di filosofia», II, 10, 2012, pp. 251-269). Tralasciamo naturalmente il dettaglio della polemica, limitandoci a segnalare il dato più rilevante rispetto al discorso che qui si sta conducendo, ossia il diverso punto di vista sulla catarsi, che secondo Guastini consiste nella «trasformazione di passioni da dolorose, quali si presentano nella realtà, in piacevoli, [...] grazie all'azione della *mimesis*» (cfr. pp. 160-175), in sostanza in una apocatastasi.

del teatro scritto, secondo lui pienamente fruibile anche prescindendo dalla rappresentazione.

Su questo ultimo punto sarà il caso di tornare; per ora, di maggiore interesse per noi è il fatto che in diversi passaggi della *Poetica* sia posta in rilievo l'importanza della *pratica delle arti nel processo educativo*, tant'è che persino alla creazione e alla capacità di ricezione del teatro si giunge attraverso alcune imprescindibili fasi di apprendimento – «osservazione», «improvvisazione», «imitazione» – e ancor prima, a partire dall'infanzia, con l'esercizio della musica, della danza e del canto. Osservazione, improvvisazione e imitazione costituiscono, non soltanto per Aristotele, le pratiche e gli esercizi per mettere a punto un modo di comprendere la realtà che non sia esclusivamente intellettuale e di avviare l'apprendimento alla composizione d'attore; sono anche, nel Novecento, il tema che caratterizza tutta la ricerca di Stanislavskij fino all'ultimo approdo delle *azioni fisiche*. Grotowski parte da lì e attraverso la seconda metà del XX secolo sviluppa un proprio protocollo di lavoro in un cantiere artistico che a sua volta stabilisce nuovi fertili legami con la condizione contemporanea. Con lui e con altri grandi innovatori del Novecento, schierati su differenti posizioni ideologiche e poetiche, si delinea un paradosso, ovvero un modo di concepire il teatro che, pur restando nell'ambito di un'alta professionalità scenico-poetica, prefigura un grandioso progetto educativo, com'era del resto nelle intenzioni del filosofo antico. Da ciò si potrebbero trarre interessanti deduzioni sia per la moltitudine dei teatri di ricerca oggi esistenti, sia per un contributo critico all'idea di una educazione e di una cittadinanza basate sulla creatività. Così Donini: «Aristotele aveva impostato la trattazione della poesia ancora come un problema educativo e in sostanza politico, proprio come il suo maestro» (ivi, p. CX) e, a differenza di Platone, difendeva la poesia per inserirla in un programma di educazione *superiore* dei cittadini adulti, oltretutto avanzando la propria proposta in un contesto storico che vedeva il declino della filosofia, avviata anch'essa a diventare «scrittura e commento scritto di testi» (p. CXXXII), vale a dire prescrittiva, e a distanziarsi sempre di più dalle arti dinamiche.

Il fatto che l'Aristotele della *Poetica* ritenga le altre specie poetiche altrettanti stadi inferiori della tragedia, oppure non le consideri affatto (come nel caso dei poeti lirici), nulla toglie alla validità di molte sue considerazioni sul teatro. E se la sua teleologia culturale¹⁷ è per noi complessivamente inaccettabile – come si chiarirà meglio più avanti per delineare il passaggio dal drammatico al neodrammatico, nonché per comprenderne istanze e modalità di funzionamento – la sua riflessione sull'evento teatrale costituisce ancora oggi una solida «invenzione dell'origine» con cui ci si deve confrontare.

La tragedia è composta di parti, tra le quali figura la realizzazione spettacolare, affidata ai «tecnici di Dioniso». Tra le parti, Aristotele considera di capitale importanza il *mythos*, il racconto (oggi si direbbe il *plot*, la trama, ma con questo termine si rischia di eludere la consistenza «mitologica» e non «storica» del racconto). Avremo modo di soffermarci su come il *mythos* sia un composto di azioni e su cosa ciò significhi e comporti; per ora limitiamoci a osservare

¹⁷ Per Aristotele i processi naturali e le attività umane non sono diretti da *poteri* divini o fisici, cionondimeno la sua è una «teleologia culturale» in quanto gerarchia delle forme che pone al vertice un modello ideale. In questo Donini si discosta nettamente da Halliwell (cfr. *Op. cit.*, p. XII).

(cosa per niente scontata) che il fatto di porre in secondo piano lo spettacolo e l'attore – fatto normalmente interpretato come una sottovalutazione e una relativa mancanza di conoscenza del lavoro scenico, anche alla luce di ciò che esso era diventato dopo la stagione dei tre grandi tragici – significa invece la consapevolezza dello scopo del teatro che in fondo, diremmo in sintesi, è l'esercizio della logica, ovvero il discernimento dei valori e dei limiti di cui il *logos* è portatore, in vista di quella comprensione razionale che costituisce eventualmente il compenso dello spettatore, evento noto come *catarsi*.

Secondo Aristotele l'arte funzionerebbe come la scienza, per cui quando si identifica una soluzione adeguata tutti i poeti non possono che farla propria. Non era in discussione – secondo lui – la libertà di praticare gli altri generi poetici, ma ciò non gli impediva, in perfetta coerenza con la sua concezione «finalistica (ma non deterministica)» (p. XIV)¹⁸, di confermare una rigida gerarchia di valori. Nella sua giustapposizione di arte e natura, la prima costituirebbe il tratto caratteristico del poeta e la seconda l'orizzonte¹⁹. È poi da notare che Aristotele rifletteva sulle opere poetiche e non sui poeti (p. XIX), ciò perché – secondo Donini – nel quadro della sua filosofia questi non erano molto importanti, o meglio, essendo la forma drammatica un vertice naturale, qualcosa che si manifesta o appare senza essere propriamente una creazione del poeta, i poeti devono soltanto «aprirsi» alla mimesi. Essi, in quanto *interpretanti-interpretati*, non dovrebbero né eleggersi a creatori né limitarsi a essere interpreti, ovvero «il buon poeta» (p. XX) sarebbe colui che *ricosce* e di conseguenza «dice» non ciò che vuole, ma ciò che esige il racconto. Ciò che più conta ai fini del nostro discorso è l'idea che i poeti *ricoscono le potenzialità della natura e le portano alla luce*, per cui le opere sono più apparizioni e manifestazioni che invenzioni e creazioni²⁰.

4.

Dunque la *mimesis*, la questione primaria. La sua traduzione con «imitazione» è oggi per lo più contestata, risultando inaccettabile il senso di copia e riproduzione degradata di cui il termine è portatore sulla scorta del platonismo, nell'ambito del quale appunto si condannava la poesia come copia²¹. Aristotele non considerava il reale come un mondo diverso da quello che si esperisce e, diversamente dal suo maestro Platone, concepiva la *mimesis* come «operazione di selezione e di ricomposizione interpretativa di aspetti in qualche senso privi-

¹⁸ L'idea di Aristotele è contraddetta, secondo Donini, dagli stessi esempi da lui portati (p. XV). Per non parlare del caso della commedia, che costituisce un aspetto della medesima arte, anche se Aristotele enfatizza la differenza qualitativa tra serio e giocoso, che contraddistinguerebbero dunque due linee divergenti fin dall'inizio (cfr. p. XVI), sebbene in entrambe le forme si dia una centralità del *mythos*-racconto. Aristotele suggerisce che la differenza tra le due avrebbe origine dai diversi caratteri degli «imitatori», dunque dalla rispettiva educazione.

¹⁹ Questa è una delle tante questioni che, afferma Donini, Aristotele evidentemente riteneva di non dovere o potere approfondire.

²⁰ L'attore-creatore delle avanguardie opposto all'attore-interprete della tradizione moderna non è, come vedremo, in contraddizione con questa figura di *interpretante-interpretato*, o meglio, se lo è nel lessico non lo è nella sostanza, proprio come accade per l'antiaristotelismo novecentesco.

²¹ Fino all'edizione della *Poetica* qui presa in considerazione, una pacata revisione dei luoghi comuni fino ad allora e anche successivamente persistenti, era quella dello studioso polacco Wladyslaw Tatarkiewicz (1886-1980), *Storia dell'estetica*, ed. orig. 1970, ed. italiana a cura di G. Cavaglià, Einaudi, Torino 1979. *L'estetica antica* è l'oggetto del vol. I.

legiati del reale, si da restituire, di questo, il senso più vero, precisamente quello che sfugge alla percezione diretta della totalità di ciò che c'è o accade» (p. XXII). Il termine si dovrebbe forse tradurre diversamente, ma ciò che conta è mettersi d'accordo su cosa indica. Anzitutto occorre evitare la sopravvalutazione che porta a intendere la *mimesis* come fantasia creatrice e pura immaginazione, ovvero la «poesia come “fiction”» (p. XXIII)²². La tradizione critica a noi più familiare avrebbe commesso l'«errore, ingenuamente romantico» (*ibid.*) di concepire la poesia come «l'apertura più liberale alla fantasia creativa dei poeti» (*ibid.*). Donini dimostra che queste concezioni si basano su gravi fraintendimenti consolidati dalla loro ripetizione acritica nel corso dei secoli: così facendo ci mette in condizione, per cominciare, di intendere meglio il filosofo greco.

Aristotele definisce gli artisti come «coloro che imitano persone che agiscono» (*Poet.*, II, 1448a). A proposito di questo passaggio, gli studiosi partono dal presupposto che il filosofo greco pensasse agli *scrittori* di tragedie e commedie, non agli attori e nemmeno alla *qualità* del testo e dell'esecuzione, che invece noi sappiamo essere elementi decisivi nel determinare il senso dell'opera. È vero che nei testi a noi pervenuti Aristotele non si sofferma sullo spettacolo e gli attori, ma ciò non autorizza a dedurre che ne ignori l'importanza; infatti li include tra le sei parti di cui la tragedia si compone e «grazie alle quali risulta di una certa qualità», ovvero «il racconto, i caratteri, il linguaggio, il pensiero, lo spettacolo e il canto», e di seguito precisa: «Infatti i mezzi con cui imitano sono due [linguaggio e canto], il modo è uno [lo spettacolo]» (*Poet.*, VI, 1450a). Dunque nulla osta a pensare che l'«imitazione di azioni e di vita» trovi nella creazione scenica una compiutezza che non contraddice l'istanza di autonomia del testo drammaturgico. Occorre inoltre ricordare che l'azione, per Aristotele, è un comportamento deliberato, razionale e finalizzato a uno scopo, una «operazione selettiva e interpretativa della vita e delle azioni umane [che] tende a ricomporre e segnalare il vero senso della vita» (p. XXV). Nessuna confusione è causata dal riconoscere che il termine *mimesis* ricorre nella *Poetica* in diverse accezioni e usi, perché è altrettanto chiaro che in generale si riferisce all'espressione artistica e alla forma drammatica, dove due o più azioni sono poste in relazione tra loro.

Aristotele afferma che la questione teatrale riguarda innanzitutto il «testo» poetico, che in sé non ha bisogno di «recitazione». Un testo è drammatico non in quanto è recitato, ma in quanto presenta due o più azioni. Se non si comprende correttamente questo passaggio, si tende fatalmente a sottovalutare – come accade nella vulgata teatrologica – il fatto che l'autonomia della lettura rispetto alla rappresentazione *non* comporta una svalutazione di quest'ultima, bensì testimonia che l'opera scritta era disponibile anche dopo la fine della grande stagione tragica ateniese, dunque in una *polis* che era profondamente cambiata, e conservava un suo perdurante valore in quanto critica del *mythos*. Nella prospettiva aristotelica il poeta è superiore allo storico perché questi è legato al particolare, mentre il poeta accede a suo modo all'universale (*Poet.*, VII, 1451a e IX, 1451b): certo, l'arte non coglie la verità come la scienza (in questo senso Aristotele è d'accordo con Platone: l'arte è subordinata alla filosofia), tuttavia le compete un tipo di universalità potenziale e possibile che la riabilita agli

²² Siamo qui a un altro aspetto peculiare della critica di Donini, che anche in questo senso contraddice gran parte della letteratura dedicata.

occhi del filosofo e la rende importante per la comunità: l'arte non è affatto copia di una copia, come sosteneva Platone. Naturalmente il testo è sempre disponibile nello spazio e nel tempo soltanto per coloro che sono in grado di procurarselo e sono capaci di leggere, dunque per una ristretta *élite* rispetto alla massa della popolazione ateniese che affollava le Grandi Dionisie.

A partire da queste premesse, per Aristotele la *mimesis*-imitazione non deve in alcun modo essere intesa come una ripetizione pedissequa del reale in ogni suo particolare, ovvero come una sorta di «naturalismo»²³, ma come «l'essenza e la verità strutturale» (p. XXXII). Questo è il punto di leva della lettura di Donini. Si può anche paragonarla a uno specchio, se si vuole, sapendo però che il suo scopo è quello di rendere visibile l'invisibile, o, meglio, di percepire e conoscere il vero occultato dall'immediatamente visibile²⁴. Donini ha una posizione sicuramente eccentrica rispetto al complesso della critica aristotelica, eppure la sua spiegazione consente di comprendere, per esempio, perché i soggetti delle tragedie si ripetessero continuamente: non si trattava di raccontare storie, che in quanto tali sarebbero dovute essere sempre nuove, ma di svelare il senso più riposto di vicende apparentemente note.

La mimesi, dunque, «innata operazione cognitiva dell'uomo» (p. XXIX) è un processo che si realizza attraverso le azioni che «abitano» le figure del dramma, o gli attori, in caso di rappresentazione. Queste figure o questi attori (in ogni caso *agenti*²⁵) mostrano fatti e imitano persone che agiscono; come abbiamo visto, l'imitazione di azioni (cioè di «comportamenti deliberati, razionali», p. XXIV) è una operazione selettiva che si propone di cogliere il vero senso delle vicende umane. Aristotele ripete più volte che *cogliere l'essenza* (dell'oggetto, dell'opera e dell'azione) è lo scopo tanto della drammatica quanto di tutte le arti e fa intendere che il sostantivo *mimesis* è da porre in relazione con il verbo *mimēsthai* da cui proviene, il quale a sua volta localizza il processo nel «fare artistico», l'azione e il suo effetto-significato nell'opera. Le figure poste in relazione tra loro che compongono un racconto veritiero e coerente sono dunque figure di un *fare nell'essere*, laddove l'essere si presenta come la localizzazione «anagrafica» o spazio-temporale del fare. A proposito di questo e diversi

²³ Di ciò rende giustizia già W. Tatarkiewicz nell'*op. cit.*, pp. 172-173. Altra cosa rispetto al naturalismo è la *naturalità* che dev'essere alla base di qualunque stile teatrale. In proposito ci viene in soccorso Peter Brook: «Quello che vediamo deve apparirci naturale adesso, oggi. "Apparire naturale" vuol dire che non dobbiamo mettere in discussione quello che vediamo. Se una sola volta vi chiedete "Questo è naturale o artificiale?", siete *kaputt*. Un attore parla e prende un bicchiere d'acqua, è naturale, e a un tratto questa persona si lancia nella poesia, in un discorso molto complesso – anche questo deve sembrare naturale – e se fa un movimento strano, anche questo deve essere naturale. In altri termini il problema è adattare questa materia al momento presente, in cui le persone sono sedute nel pubblico, qui, oggi» (P. Brook, *Dimenticare Shakespeare?*, Prefazione di G. Banu, Guida, Napoli 2005, pp. 43-44).

²⁴ Ancora Brook precisa: «Quando Shakespeare scrive: "Noi porgiamo uno specchio alla natura", questo implica il riflettere esseri umani nella vita vera. Ma ciò non implica il rifletterli in modo naturalistico, come nella vita, né in modo artificiale [...]. E il teatro non riflette solo la superficie, ma anche ciò che è nascosto dietro la superficie nella complessità delle relazioni sociali e, dietro questa, il senso ultimo, esistenziale, di quell'attività che chiamiamo vita [...]. In ogni istante noi abbiamo una materia di tale densità da richiedere tutte le risorse di una lingua. Ovvero la poesia» (ivi, pp. 42-43). Una perfetta parafrasi della *Poetica*!

²⁵ Il termine «agente» è utilizzato in grammatica per designare il ruolo semantico di una parola o un sintagma che nella frase indica chi o che cosa compie un'azione (dal latino *agens*, *agentis*, dunque chi fa o agisce).

altri topici aristotelici, ribadiamo per l'ultima volta che Donini rileva puntualmente gli errori di interpretazione sedimentati nella storia critica, fino a quelli di alcuni grandi studiosi contemporanei dei quali pure riconosce i relativi meriti.

Un aspetto da sottolineare, data la sua scottante attualità, sta nel fatto che Aristotele oppone la poesia alla storia, attribuendole la facoltà di dire e comprendere le cose come sono, ossia considerandola «universale» (p. XXXV), termine da intendere come persistente, attuale, e non in funzione di una «morale didatticamente trasmissibile» (*ibid.*)²⁶.

5.

Un tale risalto accentua la responsabilità dei poeti drammatici, ma nello stesso tempo li mette sotto la protezione di un modo di composizione oggettivo, tendenzialmente scientifico. In questo senso, per tornare alla centralità del racconto, è bene ribadire che esso è composto di *azioni* e i personaggi non agiscono per imitare i caratteri bensì «ricevono questi dalle azioni» (p. CXLVIe *Poet.*, VI,1450a15-20). Nell'esame dei rapporti tra drammaturgia e recitazione, Aristotele dimostra di sapere della natura specifica dell'evento scenico e certamente non è un caso che lo stesso tema e un identico atteggiamento caratterizzino alcuni grandi innovatori della scena novecentesca, per esempio nella linea che va da Stanislavskij a Grotowski e oltre. Ai non addetti ai lavori spesso appaiono enigmatici alcuni passaggi aristotelici che sono invece ben chiari nella cultura materiale del teatro²⁷, dove è noto a tutti che anche gli spettatori «ricevono» i personaggi allo stesso modo, al di là di ciò che essi stessi credono, ovvero che sono essi stessi a crearli «montando» le azioni percepite.

6.

Un importante passaggio, poi, è realizzato da Donini quando, ponendosi il problema di definire l'essenza della filosofia stessa secondo Aristotele, precisa che «ogni azione umana è finalizzata in ultima analisi alla conquista, o alla difesa, della felicità» (p. XXXIX)²⁸. In ogni azione umana, dunque anche nella *mimesis*, il «motivo unificante di ogni e di qualsiasi racconto poetico» (*ibid.*) è la lotta, non necessariamente coronata dal successo, per conquistare la felicità. Se lo scopo della medicina è la salute, lo scopo del teatro è la felicità e «proprio come la medicina [...] la poetica è a sua volta una *techné*, un'arte» (p. XLVI). Questo conflitto e i suoi esiti devono essere messi in evidenza secondo una logica rigorosa: «la sequenza delle azioni che dovrebbero condurre il personaggio alla felicità (abbiano poi successo o no è un'altra questione) deve essere governata dalla necessità condizionata dalla posizione di quel certo fine» (p. XLIV). Le sequenze di azioni e fatti, insiste Aristotele, devono avere carattere di verosimiglianza e necessità (consequenzialità); da ciò si deduce il significato autentico

²⁶ Donini torna più volte sul fraintendimento clamoroso di Aristotele da parte di Brecht, basato tra l'altro sul rifiuto di un presunto accento moralistico del filosofo (cfr. pp. LXIV e XCVIII).

²⁷ Per esempio lo stesso Donini mostra una certa difficoltà a comprendere come si configuri concretamente «il rapporto tra caratteri e azioni» (p. CXLIX).

²⁸ Su cosa intenda esattamente Aristotele per felicità Donini risponde che essa è la «naturale e generalmente accessibile conclusione della vita umana» (p. LXXXIX), anche se si tratta di una speranza spesso delusa. Donini spiega l'apparente contraddizione di Aristotele, in questo caso, affermando che in lui operano insieme un ottimismo della volontà e un pessimismo della ragione (cfr. p. XC).

dell'*imitazione*: essa è, come si è detto, comprensione delle leggi naturali (imitazione della natura specificamente umana, declinata nei singoli individui) in base alle quali il poeta attua una «deliberazione» (p. XLIII) circa la sequenza delle azioni stesse (punto di partenza, tappe intermedie e punto d'arrivo, ma anche sintassi e metrica, in una parola: *composizione*) che dovrebbe portare la figura del protagonista alla felicità e al tempo stesso realizzare l'obiettivo della conoscenza per gli spettatori. Tra i fondamenti del teatro vi sarebbe insomma un programmatico ottimismo, la possibilità di lottare per la felicità; pertanto, sembra di poter dedurre, oltre che sulla fisica il teatro deve essere basato su una peculiare meta-fisica, che in questa accezione non è dottrina che rimanda alla idee prime, bensì, per dirla in estrema sintesi, alla «concretezza dell'invisibile»: «La poesia imiterà dunque la natura specificamente umana in quel che essa ha di naturalmente dato, l'aspirazione alla felicità e il comportamento razionalmente finalizzato a conseguirla» (p. XLVII). Ciò dovrebbe valere anche per lo spettatore: in caso di efficacia dell'opera teatrale, questi sarebbe «condannato» a desiderare a sua volta la felicità e spinto a lottare per conquistarla.

A questo punto il programma esplicitato da Grotowski fino dagli anni Settanta, imperniato sul concetto chiave di «verticalità» e sull'idea di un successivo «ritorno» sul piano della vita quotidiana²⁹, non sembra poi così eccentrico, né in se stesso né in rapporto alla tradizione teatrale, ché anzi, mentre Grotowski ammette che esistono molte e diverse attività per conseguire la verticalità, per Aristotele soltanto l'arte della *mimesis* poetica è in grado di ottenere il risultato di un'alta conoscenza (di grado comunque inferiore a quella filosofica).

7.

Il punto di partenza di questo teatro è pur sempre un «mito», o meglio la rielaborazione poetica di un mito, che deve essere comprensibile e capace di suscitare reazioni emotive relative alla scoperta della concatenazione causale nella ricerca della felicità. Pur riconoscendo una priorità al racconto inteso come *composizione dei fatti*, occorre tenere presente quanto Aristotele afferma a proposito dei caratteri *inclusi* nelle azioni (*Poet.*, VI, 1450a15-23) e della felicità stessa, che non è uno stato bensì un'*attività*. Ogni azione compiuta, o intera, è al tempo stesso «un principio, un mezzo e una fine» che serve alla «intelligibilità complessiva del *mythos* stesso» (p. LXI).

Per l'apprendimento della *mimesis*, secondo Aristotele, occorre attivarsi fin dall'infanzia, dapprima facendo ricorso alla musica, al canto e alla danza³⁰.

²⁹ In proposito cfr. Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo* (1993), in *Opere e sentieri*, II: *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, a cura di A. Attisani e M. Biagini, Bulzoni, Roma 2007, pp. 89-113.

³⁰ L'avvicinamento alla musica, alla danza e al canto è fondamentalmente intuitivo e perciò confacente ai bambini. Con la pratica, poi, si sviluppano capacità sempre più sofisticate che riguardano la parola e infine il teatro, dove sono soprattutto musica e canto (argomenti poco sviluppati da Aristotele nella *Poetica*, ma più o meno sporadicamente presenti in varie altre opere come *Retorica*, libro III, *Politica*, libro VIII e libri I e III, *Fisica*, *Metafisica* e le due *Etiche*) a produrre la significativa differenza tra testo asseverativo e piano concettuale, da una parte, e «verticalità» dall'altra, essendo la conoscenza-verticalità nient'altro che una trasformazione energetica, una sorta di apocatastasi fisica e psicologica, una conversione delle energie demoniche in strumenti di liberazione, una riconciliazione delle forze del bene e del male. (Naturalmente in questo ambito per «canto» si deve intendere qualcosa che comprende anche la «recitazione».)

L'imitazione è una tendenza innata che si manifesta innanzitutto nel gioco e produce conoscenze fondamentali (e anche nel gioco, come nella poesia, «non c'è nessuna “morale” che debba o possa essere esplicitamente proclamata», p. LXIV). Dedurre una morale dal teatro è una facoltà del destinatario, un aspetto della conoscenza-piacere che ciascuno saprà trarre dalla propria esperienza di spettatore; la conoscenza autentica però, secondo Aristotele, scaturisce soltanto da una «conoscenza precedente» dello spettatore, basata sull'esperienza di vita, ed è un evento per nulla assimilabile alla memorizzazione di una lezione, anche perché il racconto poetico elimina «tutto ciò che nell'esistenza è accidentale» (p. LXVII) e il *theoros* (colui che vede) comprende che le cose sono andate in quel modo per un accordo con le leggi che governano la vita e i comportamenti umani. In questa eventualità, il piacere cognitivo trasforma le emozioni «dal negativo e doloroso al positivo» (p. LXVIII), nel senso che lo spettatore può provare dolore per il contenuto dell'opera e piacere per la *mimesis* che gli conferisce un senso (oppure, oggi soprattutto, che ne mostra il non-senso). L'integrazione di emozione e conoscenza è ottenuta dalla esposizione degli affetti (essendo oltretutto i concetti inclusi negli affetti e non viceversa), e magari con l'ausilio di quei potenti utensili mimetici che sono, secondo Aristotele, i rovesciamenti e i riconoscimenti.

8.

Ci stiamo avvicinando così all'esito finale dell'evento teatrale, alla misteriosa *catarsi*. Aristotele leggeva e suggeriva di leggere i testi come «composizione dei fatti» e sosteneva che questi, incarnati nelle azioni, producessero «pietà e paura» (pietà *per* i protagonisti e paura *con* loro)³¹.

Della *catarsi* Aristotele parla assai poco. La si riferisce, di regola, al doppio carattere, cognitivo ed emozionale, della poesia tragica, come se si trattasse di scegliere se la «liberazione» prodotta dalla poesia drammatica debba essere di tipo razionale oppure emotivo. L'interpretazione più diffusa della *catarsi* rivela, secondo Donini, una «impronta moralistica» che privilegia la sua «funzione equilibratrice, rasserenante e pacificatrice» (p. XCV). Tale contenuto semantico della *catarsi* è tratto dalla sfera religiosa e culturale. Aristotele impiega il termine più volte a proposito dell'educazione e della musica, ma nei suoi scritti giunti fino a noi non si sofferma mai a chiarirne il significato; poi la cita a proposito della sfera medica, dove funzionerebbe in senso omeopatico, e accenna a individui succubi di sentimenti come la paura i quali ascoltando i «canti sacri [...] ne ottengono una sorta di cura medica e di *catarsis*» (*Pol.*, 1342a10). In questa seconda accezione pietà e paura appaiono come condizioni patologiche da rimuovere totalmente. Neppure questa definizione, oggi più popolare, è però convincente: a scartarla basta la considerazione che Aristotele in realtà, come rileva Donini, «concepisce quelle passioni come la condizione sana». A questo punto ci si potrebbe attestare su quella che in tempi recenti appariva come l'opzione più verosimile: non liberarsi dalle passioni ma *liberare*

³¹ Donini sottolinea, a p. LXXXII, che lo spettatore o il lettore proveranno pietà per chi subisce senza colpa una immeritata sorte e paura per qualcuno che sentiamo simile a noi. In proposito cfr. anche A. Giovannelli, *In Sympathy with Narrative Characters*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 67, n. 1, febbraio 2009, pp. 83-95, dove si evidenzia tra l'altro che nello spettatore agiscono insieme la simpatia (emozioni che si provano *per* il personaggio) e l'empatia (emozioni che si provano *con* il personaggio).

le passioni, purificarle, separare la loro essenza naturale da quelle modalità della loro manifestazione che ce ne rendono dipendenti; in base a questo presupposto il fronte più avanzato dell'ermeneutica aristotelica opta per la catarsi delle passioni nel definire la funzione della tragedia. Donini propone di tradurre il più famoso passaggio della *Poetica* in questo modo: «la tragedia “mediante la pietà e la paura” porta al compimento (o, se si vuole, *corona*) la purificazione di siffatte passioni» (p. CIX)³².

Il cambio di rotta così proposto, partendo dalla constatazione che è impossibile dire con assoluta certezza che cosa Aristotele intendesse, diventa decisivo e, potremmo dire, liberatorio, in quanto non si limita a parteggiare per la seconda definizione, ma, prendendo spunto da essa per una ulteriore ricognizione filologica, giunge a tutt'altre, imprevedibili conclusioni. Accertato che Aristotele nella *Politica* parla di catarsi nel quadro di «un complessivo progetto di educazione dei cittadini», il termine «può indicare invece [nel caso specifico della *Poetica*] anche esclusivamente il compimento, la conclusione o il coronamento di un processo di azione (o di produzione)». Ne consegue che «non [...] ci potrebbe essere una prova più chiara dell'estraneità della catarsi alle funzioni e agli esiti della tragedia» (p. CVIII). È una sfumatura rivoluzionaria, nel senso che – come s'è detto – ci conduce rinnovati al punto di partenza. In pratica, lo storico della filosofia sostiene che siamo autorizzati a dedurre dal complesso dei testi aristotelici, soprattutto dal capitolo sull'epica, che catarsi *in sé non significa niente*, niente di speciale; il termine allude alla possibilità di comprendere e concludere con il ragionamento e non necessariamente a una decisiva «chiarificazione intellettuale» (p. XCIX), a una «trasformazione e addirittura un capovolgimento delle reazioni emotive del fruitore» (*ibid.*) che seguirebbe cronologicamente le emozioni penose, sostituendole. No, nel caso del teatro (tragico) la catarsi non è la concretizzazione dell'apocatastasi, è soltanto l'accento a uno spazio e un tempo *successivi* all'evento teatrale nei quali lo spettatore rielabora, secondo la propria sensibilità e cultura, la testimonianza del processo mimetico: è insomma un niente che potrebbe anche essere tutto, oppure situarsi in uno dei molti possibili piani intermedi.

A fronte di una critica ancora molto divisa sulla questione, quando non dimessamente agnostica, Donini propone una soluzione che impone di concentrarsi sugli elementi di revisione critica segnalati, assai più decisivi per una comprensione del fraintendimento circa la pronuncia filosofica che giustamente si considera alla base della cultura teatrale occidentale e che rimanda all'operato delle avanguardie otto-novecentesche. Sicché la posizione apparentemente antiaristotelica di queste ultime (con Grotowski tra le poche significative eccezioni) si rivela invece conforme allo spirito che anima la *Poetica*, anche per quanto concerne la citata apertura su una molteplicità di esiti possibili e non strettamente controllabili dai poeti, esiti che *potrebbero* arrivare a «comprendere e concludere con il ragionamento» (p. CI) il dramma, o persino a conseguire la trasformazione del negativo contenuto dell'opera in positivo. Facendo *l'esperienza poetica* delle passioni si può divenire capaci di «vedere le loro cause» (p. CIV), *vederle* in azione, anche su di noi, *senza patire*. Con questa interpretazione il senso del dramma è liberato tanto dalle attese palinogenetiche quanto dalle

³² Su questo punto Tatarikiewicz si arrestava invece alla seconda ipotesi, che al tempo suonava più credibile e fondava quindi la tradizione interpretativa più recente.

esaltazioni manipolatorie, mentre il rimando al quadro scientifico-educativo ci ricorda che il carattere degli individui è formato in modo decisivo nell'infanzia: in quella fase, tramite l'esercizio delle arti dinamiche, si potrebbe imparare a far agire in sé il potente strumento drammatico per poi trovare, da adulti, «il giusto mezzo delle azioni e delle emozioni» (p. CXII), completando così la propria formazione (ovviamente non solo «teatrale»).

9.

Con queste premesse si possono forse intendere meglio le parole dello stesso Aristotele, a partire dalla constatazione che il teatro originario dell'Occidente è un ramo della poesia, poesia delle azioni essenziali, mentre dal Rinascimento in poi la scena occidentale ha stipulato un'alleanza con la prosa³³, dando vita a una nuova forma di *mythos*-non-mitico, il racconto delle vicende mondane dei «personaggi», un genere strettamente alleato con il nascente romanzo, che appunto vedrà il trionfo del personaggio. Nel teatro aristotelico invece, s'è detto, «senza azione non potrebbe esserci tragedia, ma senza caratteri potrebbe» (*Poet.*, VI, 1450a).

Il teatro moderno post-rinascimentale si è sviluppato in base a coordinate ideologiche e teoriche decisamente non-aristoteliche, al punto che molti uomini della scena, pur applicando a vario titolo protocolli mimetici più o meno assimilabili a quelli aristotelici, credevano di fare il contrario. Rendersi conto di ciò non cambia certo il passato, ma può aiutare a leggerlo diversamente e un disegno logico-razionale potrebbe contribuire a intensificare i cambiamenti oggi in atto.

10.

A questo punto si può introdurre un tema decisamente attuale. Il teatro contemporaneo di regia o d'autore, quando non si limiti alla lettura-messinscena dei «racconti» drammatici scritti, sembra rinunciare al *mythos* e percorrere altre strade, e ciò ha portato, tra l'altro, alla definizione di «postdrammatico». La proposta teorica di Lehmann è qui presa a pietra di paragone soltanto per mostrare il perdurante equivoco su Aristotele. Un riflessione puntuale sul postdrammatico dovrebbe partire dall'accertamento di cosa sia per Lehmann il «drammatico», secondo lui assimilabile piuttosto al teatro della «convenzionalità borghese». Limitiamoci a segnalare che il teatrologo tedesco si riferisce alla *Poetica* e al suo autore in questi termini:

Poi arriva Aristotele e parla soltanto della fabula, della logica della fabula, del discorso, del pensiero, e dice addirittura che leggendo il testo comprendiamo ancor meglio le tragedie. Così comincia la storia della teoria del teatro in Europa [...], il teatro è un elemento di disturbo. E certamente lo è per Aristotele che dice che il teatro è la cosa meno “artistica” fra tutte quelle che hanno a che fare con la tragedia. Tra l'altro,

³³ Ovviamente con le dovute eccezioni. Benché minoritaria nel teatro post-rinascimentale, l'opzione poetica si ripresenta continuamente e in varie forme nel corso della storia, basti pensare alla tragedia in versi barocca o alla eccezionale stagione marlowiana e shakespeareana. E lo stesso vale per altri autori, da considerare però in quanto singole personalità di drammaturghi e artisti della scena, perché all'interno di questi e *non* nei generi si dà il caso di una drammaturgia in versi non assimilabile al «poetico» di cui stiamo parlando.

lo stesso Aristotele dice che l'effetto catartico (la purgazione dei sentimenti della pietà e del terrore attraverso la loro esperienza) si può provare alla sola lettura, quindi il teatro è completamente inutile³⁴.

Se il marchio depositato da Lehman ha avuto successo è perché ha il merito di indicare un continente di esperienze vistosamente diverse dalle mesinscena che illustrano o postillano criticamente un copione, che non ricorrono a un racconto canonicamente articolato e adottano altre strategie, non narrative, non inquadrabili nel sistema retorico del «teatro di prosa» (anche se con sempre più significative eccezioni che rischiano di fare vacillare l'intero edificio, come, poniamo, gli allestimenti di testi classici da parte di Robert Wilson, per fare un solo nome). Ciò non significa però che il teatro postdrammatico sia o sia stato soltanto un movimento di ribellione e un fenomeno registico più che teatrale in senso lato, bensì che la rinuncia al racconto e alla prosa, lungi dal rimandare a una presunta afasia o a una opzione formalistica delle avanguardie, costituiva la *pars destruens* di una strategia radicale e complessa, basata sulla consapevolezza che l'autore di teatro è colui che realizza l'opera di scena, vale a dire un soggetto che non si pone al servizio di un'opera di scrittura ma che cerca di «conoscere se stesso» in una dimensione pubblica, attraverso una composizione di forme che consentono la condivisione e la verifica del processo. Questo protocollo di conoscenza, essendo per definizione orientato verso l'ignoto, si scontra con i limiti del linguaggio letterario e concettuale e si realizza attraverso i corpi, gli oggetti, le immagini e i suoni. Si può dire allora che, più che non-narrativa, questa corrente del teatro contemporaneo procede a correzioni successive di un modello neodrammatico che nei suoi presupposti e procedimenti compositivi prende spunto dall'universo della poesia, della poesia orale e quindi, anche senza saperlo, *riprende* il dettato aristotelico, sebbene in un'accezione «popolare». Naturalmente ciò riguarda anche il racconto, che non è abolito, anzi, ma appunto ridiventa *mythos*, un *mythos* elaborato dalla scena che non ricalca, in base a una impraticabile rivendicazione di integrale fedeltà, quello proposto dal testo di partenza.

Si potrebbero fare svariati esempi novecenteschi in proposito, anche nell'ambito del teatro di regia, e tali possono essere considerati i casi presentati nell'ambito del citato progetto «Actoris Studium», tutti contraddistinti dall'appartenenza alla sensibilità grottesca, ovvero al fronte novecentesco che traccia una strada alternativa a quella dei realismi predittivi³⁵. Per esempio, come s'è detto, la poetica brechtiana sembrava e si credeva antiaristotelica mentre in realtà era aristotelica, nonché rapsodicamente inclinante al grottesco; l'istanza grotowskiana, specialmente nella fase del parateatro, si proponeva provocatoriamente come aristotelica, invocando il restauro delle unità di tempo e di luogo, ma in realtà aristotelica era sempre stata per ciò che riguarda il sen-

³⁴ Cfr. *Ripartire dal postdrammatico: storia e futuro del teatro*, a cura di G. Guccini, «Hystrio», XXVI, 1, 2013, pp. 2-4:3). Per una prima articolata discussione sul tema cfr. «Prove di drammaturgia», XVI, 1, giugno 2010, *Dramma vs postdrammatico: polarità a confronto*, cit., con interventi di M. De Marinis, J.-P. Sarrazac, P. Di Matteo, A. Barsotti, D. Tomasello, V. Valentini, L. Mango, N. Ridout, G. Guccini.

³⁵ B. Noël, *Journal du regard*, P.O.L., Paris 1988, p. 24: «Il realismo non è che un interdetto contro la realtà. Il realismo è sempre la lingua del potere: riduce la realtà a se stesso, e che non se ne parli più!».

so della mimesi, dell'azione del carattere-personaggio e infine della catarsi. Questo riconoscimento aiuta a comprendere come la scelta di uscire dal teatro degli spettacoli abbia costituito per Grotowski un approfondimento del passaggio dalla rappresentazione ideologica all'azione (azione-testimonianza di tutti i convenuti), intendendo la «cultura attiva» *non* come una estensione della rappresentazione – come avviene perlopiù nell'ambito della cosiddetta «animazione teatrale» – bensì come incontro tra individui, stimolo e «condivisione dell'azione»³⁶. A rendere aristotelico il progetto di Grotowski è comunque qualcosa che viene prima di tutto ciò, è il ricongiungimento attualizzato e fisico tra natura e ragione nella composizione poetica, con un correttivo fondamentale però: mentre Aristotele lascia l'attore ai margini della propria riflessione, per Grotowski l'individuo-attore è il soggetto e l'oggetto della drammaturgia, un attore che nel quadro dell'evento teatrale compie l'atto (*fa* la conoscenza), un attore al quale egli ha consegnato il proprio sapere di «ultimo regista». Perciò si può dire che il maestro polacco guardava a un *prima* e a un *dopo* Aristotele: prima nel senso del teatro vivente, non un oggetto letterario «illustrato» dallo spettacolo, e prima nel senso della tradizione degli aedi e della poesia orale (si pensi all'aedo Femio che dichiara la tecnica essere in funzione di «aprire il cuore» per farsi parlare dalla «musa»...³⁷); dopo invece, cioè oggi, nel mondo in cui il teatro deve ridefinire la propria peculiarità rispetto alle altre arti e agli strumenti del comunicare. È proprio l'accento posto da Grotowski sul senso prodotto dal canto e dal corpo che lo porta ad accogliere nel progetto razionale quel «rituale» che per lui consisteva nella precisione delle azioni e nel loro effetto.

11.

Dopo aver rivalutato le nozioni di mimesi e catarsi, occorre comunque farsi una ragione del fatto che esse appartengono al paradigma generale istitutivo della erranza culturale nella quale l'Occidente è ancora immerso. Di conseguenza s'impone anche un congedo dagli elementi desueti delle concezioni aristoteliche e un impegno in quel lavoro nella differenza che costituisce il movente primario dell'intera cultura teatrale. Per muovere alcuni passi in tale direzione, per esempio, dovremmo considerare che quando pensiamo il teatro o ne siamo spettatori riteniamo ancora, per lo più, di avere visto immagini, consideriamo l'opera un oggetto estetico, e magari pensiamo di avere a che fare con questioni relative all'anima. Dunque in un certo senso è così: crediamo in ciò che già sappiamo e così facendo alimentiamo il fuoco della nostra tradizione culturale. Ma possiamo anche provare a gettare uno sguardo sul nuovo pae-

³⁶ Cfr. AA.VV., *Jerzy Grotowski. L'eredità vivente*, a cura di A. Attisani, Accademia University Press, Torino 2012. Nel mio contributo, *Cinq documents audiovisuels*, cerco di mostrare come nei tre capolavori della fase teatrale di Grotowski e in alcune opere del Workcenter sia leggibile, tra l'altro, questo cammino di approfondimento e sviluppo.

³⁷ Cfr. C. Vicentini, *La teoria della recitazione dall'antichità al Settecento*, Marsilio, Venezia 2012. L'edizione inglese (*Theory of Acting. From Antiquity to the Eighteenth Century*) è scaricabile dal sito «Acting Archives»: <<http://www.actingarchives.unior.it>>. Lo studio di Vicentini è – a conoscenza di chi scrive – la prima puntuale ricognizione storico-critica sulla recitazione nell'arco di tempo indicato. Il cap. I, *Le teorie della recitazione nel mondo antico* (pp. 19-56), delinea il contesto nel quale Aristotele concepisce la *Poetica* con riferimento a una vasta biblioteca, non solo strettamente teatrale, che consente di farsi un'idea per quanto possibile precisa delle concezioni allora in gioco relative a una nozione estesa di «recitazione».

saggio che si intravede nel varco aperto da un'esperienza del teatro diversamente intesa, per esempio secondo i presupposti che qui si sono delineati, nonché partendo dalla classica distinzione tra arti del tempo, soprattutto musica e «voce», e arti dello spazio, immobili, come la scultura e la pittura.

Rispetto a questa distinzione, il teatro e la danza avrebbero una collocazione incerta. Occorre comprendere che la bipartizione fondativa non esprime, come si tende a credere, una condizione naturale, non è la scoperta di qualcosa che esiste, ma una costruzione della civiltà occidentale, una *decisione* in base alla quale il teatro e la danza risultano essere specialismi minori e ibridati. Questa costruzione è parte di un tutto – la nostra antropologia storica – che comprende diversi altri elementi, considerati essenziali e naturali, ma che sono altrettante invenzioni, interpretazioni che dettano il nostro atteggiamento tanto di fronte al reale quanto nei confronti delle arti che ne costituiscono aspetti forse non marginali, come vorrebbe Aristotele, ma certamente marginalizzati, posti sempre a lato delle cose che contano davvero, e resi perciò «sovrastrutturali».

12.

Aristotele, a differenza di Platone, non condannava l'arte in quanto copia e affidava all'*immaginario* una sezione della «cittadella della verità», un luogo delimitato dal quale esso non possa «minacciare la verità del concetto»: ³⁸ «questo luogo è l'estetica» ³⁹ e comprende un'arte e una poesia che sono tutt'altro rispetto alla verità. In Aristotele l'arte si chiama ancora *technè*. Ma non lo è più.

Con questa costruzione si conferma la bipartizione, poi ribadita nel corso dei secoli, delle arti in rapporto al tempo (immaginazione dell'anima interiore) e allo spazio (immaginazione dell'anima esteriore) e di conseguenza si definisce l'artista «psicopatico», simpatizzante o utilizzatore privilegiato della *psyché*.

Nell'Occidente che tramonta mentre conquista il mondo con la sua tecnica ed economia senz'arte, ovvero scisse dalla compassione e dal rispetto-imitazione della natura (l'«ecologia»), la filosofia suggerisce di guardare altrove per pensare l'arte del presente, per individuarne radici e funzioni, e invita a considerare altre cosmogonie e tradizioni culturali, laddove per esempio la *technè* «scenica» è più riferibile alla voce e alla luce che non all'immagine e all'anima. È la proposta formulata da Sini nel libro citato. Tutto ciò in un quadro che considera imperativa non la divisione tra le arti bensì la loro unità (unità plurale sussistente nel concetto di «arti dinamiche»), e che rimanda dunque a una prassi riguardante l'individuo nella sua interezza e nel suo operare (divenire), nonché alla sfera dell'educazione intesa come sviluppo del *genus humanum* al di qua e al di là delle singole pratiche (professioni e specializzazioni) cui ogni cittadino si dedica da adulto. L'enunciato di Sini è impegnativo, se non provocatorio: «Convinciamoci a buttare a mare duemilacinquecento anni di teoria estetica» ⁴⁰. Si badi: di *teoria estetica*, di un modo di guardare e interpretare, non di produzione artistica. È il caso di precisare che l'*Aufhebung* dell'estetica non è realizzabile ignorandola ma, al contrario, presuppone un accorto vaglio critico,

³⁸ C. Sini, *La voce, la luce, l'artista*, in Id., *Il profondo e l'espressione*, Lanfranchi, Milano 1991, pp. 209-235: 213.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Ivi, p. 221.

dato che soprattutto al suo interno si trovano, in autori dislocati nei più disparati momenti storici e ambiti operativi, i motivi del suo superamento. Il presente intervento si limita a proporre una questione che appare al tempo stesso primaria e attuale. La sfida principale che ci sta di fronte sarebbe dunque quella di superare un imponente apparato concettuale limitativo del modo di concepire e realizzare l'arte, liberando così un potenziale inespresso che appartiene anch'esso, fin dall'inizio, alla nostra tradizione, seppure non ancora al nostro senso comune. Lo stesso incipit biblico, «*En arché epoiesen o theòs*», in cui il verbo *poiein* significa l'attività transitiva dell'uomo sulle cose, rimanda a un'azione trasformatrice, non a una creazione dal nulla⁴¹. Le radici della nostra cultura comprendono alcuni elementi che, come la *technè* teatrale, pur appartenendole in pieno, esprimono aspirazioni differenti. Ecco perché nella storia dell'Occidente si verifica una lotta contro l'estetico in campo estetico.

Sini, nella prosecuzione del proprio ragionamento, si rifà all'opera del musicologo Marius Schneider⁴² rintracciando nel suo insistito riferimento alla cosmologia dell'induismo temi che per noi risuonano come conferme di quanto si va delineando nell'esperienza teatrale contemporanea, per esempio sotto il segno di Jerzy Grotowski, anche se in proposito occorre notare che il maestro polacco, oltre a realizzare uno spregiudicato confronto con le tradizioni di altre civiltà, pone la questione della «culla occidentale», ovvero di un'altra storia interna alla nostra storia, ignorata o quasi dall'ufficialità culturale eppure di fondamentale importanza.

13.

Affermando che il teatro è la manifestazione della coscienza di chi lo fa si allude alla sua funzione, riconoscendo la sua appartenenza all'ambito della poesia se ne indica la tecnica. La maggior parte delle *technai* che ne fanno parte hanno in comune l'utilizzo della parola, sebbene non tutte (pensiamo alla musica, alla danza o alla pittura) e non sempre. Tutte hanno in comune l'elemento della *composizione* (performance dell'*atto di creazione*), che potrebbe essere la traduzione attualizzata della *mimesis*. Nella composizione delle azioni si esprime la ricerca di senso (ciò che prima si definiva *essenza*) svolta dai «tecnici», ricerca che è una tensione inesausta e realizza conquiste progressive senza giungere mai a una meta definitiva. Lo spazio tra le condizioni di partenza e l'opera è pertanto quello di una differenza che mai si fissa bensì «abita» l'opera e ne costituisce l'«attività». L'opera connette nella partitura azioni, luce, *logos* e voce. Attore e fruitore dell'opera esistono finché sono nell'attività. Questa ha le proprie coordinate nell'essere anagrafico, sia esso figura o personaggio oppure spettatore. In ogni momento dell'attività mimetica si dà perciò una presenza del plurale nel singolare, mentre nell'osservazione delle arti, per esempio della recitazione, del canto e della danza, il lavoro critico può prendere in considerazione i motivi di persistenza, le novità e le nuove interazioni.

Queste sono alcune tra le prime considerazioni che si possono trarre dal ragionamento sinora svolto. Per comprendere meglio dove siamo e soprat-

⁴¹ Sulle diverse traduzioni dell'incipit biblico e sull'analogia tra «testo sacro» e «testo artistico» cfr. U. Volli, *Domande alla Torah. Semiotica e filosofia della Bibbia ebraica*, L'Epos, Palermo 2012, pp. 103-104 e 199 ss.

⁴² Cfr. M. Schneider, *Il significato della musica*, Postfazione di E. Zolla, trad. it., SE, Milano 2007.

tutto verso dove stiamo andando occorre però fare un altro passo e per questo è opportuno rivolgere ora l'attenzione al solo teatro.

Nel quadro del teatro moderno si è verificata una de-generazione progressiva della mimesi aristotelica, con un andamento ovviamente non lineare (anzi con molte significative esperienze «di minoranza», sia degli artisti d'avanguardia di ogni tempo sia nell'ambito delle culture popolari), comunque assai netto dal Rinascimento in poi: una degenerazione che per lo più, e per alcuni versi giustamente, è considerata un progresso e che si è compiuta appieno nella stagione del grande teatro borghese. Questo cambiamento di genere è consistito nello spostare l'investimento della ricerca dall'essenza alla superficie, all'oceano dei «particolari», sempre all'insegna del significativo, fino al trionfo, dopo la stagione naturalista, dei molteplici realismi ancora prevalenti. Tale dinamica ha comportato anche un passaggio dal *mythos* alla trama (*plot*) e dalle azioni-che-fanno-i-personaggi ai personaggi (i soggetti, gli ego)-che-fanno-le-azioni. E infine all'iscrizione del teatro nell'ambito del «teatro di prosa», che appunto è nel blasone della modernità.

A ciò hanno reagito le avanguardie moderne, con la loro volontà di restauro della poesia, ricollocata però nel quadro scenico (sorta di *ur-techné* idealmente ritrovata) e non solo incardinata nel testo drammaturgico. Nel *poiein* scenico ogni attore è investito di nuove funzioni e responsabilità, mentre tutti gli autori dell'opera sono più «attori» di prima: le loro azioni non sono più esclusivamente finalizzate alla incarnazione di un personaggio bensì a una composizione realizzata da un «operatore» caratterizzato da una consapevolezza attiva tanto nel quadro scenico complessivo quanto nel nuovo progetto ideologico.

Nel medesimo plesso temporale si è affermata la figura del regista, l'agente che concepisce il progetto e dirige il processo di composizione. La regia – un principio che da implicito è diventato esplicito, da contenuto è diventato contenitore della composizione – era una istituzione necessaria sia a causa della complessità dei nuovi mezzi messi in opera con lo sviluppo della tecnica, sia appunto per la stratificazione delle istanze e dei saperi che ormai concorrono alla composizione dell'opera, cosa assai diversa dalla declamazione e illustrazione del testo. La regia si è applicata sia al rinnovamento del moderno sia alla nuova composizione; essa è chiamata allo stesso modo e talvolta «si pensa» allo stesso modo, ma svolge funzioni diverse: la «regia del moderno» è sincronizzata con lo sviluppo e l'apogeo della scrittura lineare e della sequenza lettura-scrittura-edizione-critica (che prevede un attivarsi del complesso degli «attori» di volta in volta come scrittori, lettori, editori e critici) e il moderno teatro del racconto è a suo modo parzialmente neodrammatico. Esso infatti crea l'opera scenica assimilando la circoscritta categoria della «psicologia dei personaggi» nelle sequenze delle «azioni degli individui», mentre nel neodrammatico vero e proprio la scrittura lineare è disarticolata e poi assunta come un elemento della composizione tra gli altri. Un esempio dell'alto magistero registico moderno al servizio della «lettura del testo» è quello offerto dalla carriera di Patrice Chéreau, che affronta con il medesimo rigore e «metodo» il teatro, il cinema e l'opera lirica⁴³. Ma si potrebbero fare molti esempi per dimostrare

⁴³ Cfr. Patrice Chéreau: *Transversales. Théâtre, cinéma, opéra*, a cura di M.-L. Blot, Le bord de l'eau, Lormont 2010.

come questo modo di intendere la mimesi trovi una perdurante attualità innanzitutto nella messinscena dell'opera lirica, a causa della consistenza e della dettagliata «drammaturgia» iscritta nella partitura musicale, come ben argomenta Paolo Isotta a proposito del *Macbeth* di Giuseppe Verdi con la regia di Robert Wilson⁴⁴. Anche nel caso del teatro musicale, però, non si può escludere la legittimità e la resa poetica di una lettura «neodrammatica». In tal senso si può fare riferimento, per proporre un esempio noto a tutti, agli allestimenti lirici diretti da Peter Brook. In questo caso un autorevole musicologo elogia l'interpretazione registica brookiana dimostrando che persino gli interventi sulla partitura musicale nascono da una profonda comprensione e una restituzione piena dell'attualità dell'opera⁴⁵. Gli Shakespeare di Carmelo Bene, per contro, offrono la dimostrazione più lampante, anche se non il modello unico, di cosa produca l'incontro di un attore-poeta con un'opera drammaturgica.

Lo stesso concetto di «scrittura scenica»⁴⁶ è di matrice registica, della regia sviluppatasi nell'ambito del teatro moderno, sempre innovatore e nello stesso tempo fedele ai presupposti della de-generazione che abbiamo rilevato; mentre è inadeguato e ingannevole nel caso del neodrammatico, dove, nel contesto della composizione e in quello della critica, sarebbe più utile fare ricorso ad altri concetti come quello di *figurale*⁴⁷, o ad altri elementi primari della teatralità come il canto, la voce, il disegno e la luce.

Naturalmente i confini tra i due fronti sono molto sfrangiati e in ogni cultura teatrale si manifestano con modalità e storie diverse; di conseguenza non si può sostenere che il negativo e il positivo siano attribuibili ciascuno a una sola parte, basti pensare in proposito alla grandiosa stagione del teatro russo, sovietico e poi di nuovo russo del Novecento.

14.

In un intervento a un recente convegno di Shanghai⁴⁸ l'amico Kris Salata ha fatto ricorso, per delineare la poetica del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards e il senso che assume nella storia della cultura teatrale, a una famosa tavola compilata da Bertolt Brecht. Nel 1931, l'autore tedesco aveva

⁴⁴ Cfr. P. Isotta, *Macbeth, il re giusto di Wilson grottesco come voleva Shakespeare*, «Corriere della sera», 9 febbraio 2013.

⁴⁵ Cfr. Paolo Gallarati, *Mozart e Shakespeare nel "Don Giovanni" di Peter Brook*, «Il saggiautore musicale», VIII, 2, 2001, pp. 261-294.

⁴⁶ La prima proposta del concetto si deve al regista francese Roger Planchon, poi esso è ripreso da Giuseppe Bartolucci e applicato alle neoavanguardie, diventandone fino a oggi un marchio di successo (cfr. G. Bartolucci, *Testi critici 1964-1987*, a cura di V. Valentini e G. Mancini, Bulzoni, Roma 2007). Carmelo Bene, in un primo tempo e per diversi anni, ha aderito alla causa della scrittura scenica (contro l'impero del testo) ma poi ha cominciato a sospettarne, sostituendo infine il concetto con quello di «macchina attoriale», mutuato dalla lettura kafkiana di Gilles Deleuze, tuttavia commettendo un altro errore, perché se è vero che il concetto di macchina scansa il riferimento a un soggetto creatore è anche vero che un organismo vivente, come è pur sempre l'attore, presuppone un ben altro ordine di complessità. Abbiamo dunque a che fare ancora una volta con una definizione funzionale e contingente che, benché inesatta, indica una tensione più che legittima (cfr. P. Giacché, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Bompiani, Milano 1997).

⁴⁷ Cfr. Giuliana Altamura, *Il figurale a teatro. Bacon e l'evento sulla scena del Novecento*, «Mimesis Journal», II, 1, 2013, pp. 4-36.

⁴⁸ Shanghai Theatre Academy, «Jerzy Grotowski: Living Legacy», Shanghai, 25-27 ottobre 2012, ora in K. Salata, *The Poetics of the encounter: Grotowski's living legacy*, in AA.VV., *Jerzy Grotowski. L'eredità vivente*, Accademia University Press, Torino 2012, pp. 153-168:165-166.

sintetizzato la propria proposta di teatro epico contrapponendola al cosiddetto modello drammatico derivato dalla sua interpretazione della *Poetica* aristotelica. Salata giustappone alle due colonne che descrivono il modello drammatico e il modello epico una terza sezione secondo lui correlata al Workcenter (e che personalmente sottoscrive), intitolata *Forma poetica*.

| FORMA DRAMMATICA | FORMA EPICA | FORMA POETICA |
|--|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> ▪ trama ▪ la scena «incarna» un evento ▪ coinvolge lo spettatore nella situazione scenica ▪ gli procura sensazioni ▪ esperienza ▪ il mondo com'è ▪ lo spettatore è coinvolto ▪ suggestione ▪ il sentire istintivo è preservato ▪ lo spettatore condivide l'esperienza ▪ l'essere umano è mostrato per quello che è ▪ è immutabile ▪ dirige ▪ concentrazione sull'esito finale ▪ ogni scena è legata a un'altra ▪ crescita ▪ sviluppo lineare ▪ l'individuo è un punto fisso ▪ il pensiero determina l'essere ▪ basato sul testo drammatico ▪ struttura causale ▪ basato sul conflitto | <ul style="list-style-type: none"> ▪ narrazione ▪ lo riferisce ▪ trasforma lo spettatore in osservatore risvegliando la sua capacità d'azione ▪ lo costringe a prendere decisioni ▪ immagine del mondo ▪ il mondo in divenire ▪ si confronta ▪ argomenti ▪ è portato al riconoscimento ▪ lo spettatore resta fuori, studia ▪ l'essere umano è oggetto d'indagine ▪ può cambiare e ne è capace ▪ motiva ▪ concentrazione sulla vicenda ▪ ogni scena vale in sé ▪ montaggio ▪ a curve ▪ è un processo ▪ la socialità determina il pensiero ▪ basato sul testo drammatico ▪ struttura dialettica ▪ basato sul conflitto | <ul style="list-style-type: none"> ▪ poetica (azione/struttura/flusso) ▪ è l'evento ▪ cambia il testimone, accento sulla testimonianza, approfondisce la comprensione dell'azione ▪ impegno complesso dei sensi e della mente ▪ immagine di un mondo possibile ▪ il mondo come potenziale ▪ è coinvolto e si confronta ▪ fatti (qui e ora) ▪ approfondimento ▪ il testimone può essere al tempo stesso interno ed esterno ▪ il performer-persona e l'incontro con lui sono l'oggetto ▪ è rivelato ▪ direzione e motivi degli stessi performer ▪ concentrazione sul momento ▪ le scene si sviluppano verso l'interno e verso l'esterno ▪ entrambi ▪ entrambi ▪ è un incontro ▪ stare con e di fronte a qualcuno determina l'essere e il pensiero ▪ lavoro costruito con frammenti e testi diversi ▪ cerimonia ▪ niente conflitti nel senso tradizionale |

Il lettore avrà notato come il protocollo attribuito al Workcenter sia molto prossimo a quello della *Poetica* mentre il modello drammatico attribuito da Brecht ad Aristotele allude in realtà al teatro borghese nel suo momento apicale otto-novecentesco. Ne consegue, naturalmente se la proposta critica qui presentata è credibile, che il restauro della dimensione drammatico-poetica da parte del teatro oggi più significativo caratterizza una *dynamis* fondamentale del nostro tempo, una opzione che si coniuga con motivi propri di varie altre realtà teatrali. Per fare un solo esempio possiamo citare il caso del Théâtre du Radeau, il cui regista François Tanguy così presenta una propria opera dal titolo, già di per sé significativo, *Cantates*:

Il n'y aura là cependant aucun récit dramatique, aucune intrigue ou narration représentée, mais un mouvement théâtral procédant d'une autre activité des sens. Un appel à voir survenir ce théâtre, dans le concret des corps et des matières, par le frayage des lumières et des objets, la découpe des temps et des espaces, le mouvement des sonorités, les transhumances des dictiones. Transport des âmes et des corps...⁴⁹.

Da questa *altra attività dei sensi* dovrebbe cominciare il vero lavoro del nuovo in tutti gli ambiti, da quello educativo a quello compositivo, nonché l'osservazione partecipata delle pratiche da parte degli studiosi e una riflessione a tutto campo da parte degli stessi artisti.

Quello neodrammatico è un modello che definisce la nuova singolarità che sta alla base di un fenomeno plurale (i teatri, gli attori), il nucleo vitale di un nuovo materialismo (della scena) che si congeda tanto dalla dimensione storicistica quanto da quella dialettica per incorporare altre opzioni poetiche (compositive) in vista di una attualizzazione a tutt'orizzonte dell'arte scenica. Di conseguenza si può affermare che l'inedita filosofia della composizione che sta prendendo corpo in questi anni deve molto a un Aristotele riscoperto e da riscoprire e al tempo stesso si basa sulla consapevolezza della centralità educativa di una teatralità intesa non come illustrazione delle idee che si vogliono trasfondere nel pubblico, bensì come ricerca, lavoro su se stessi all'insegna della «crudeltà» e della sincerità, e soprattutto incontro non superficiale tra individui. Questa novità si affianca al vecchio, solido, talvolta nobile, consolante e prevedibile teatro di prosa. Ciò detto, è forse il caso di aggiungere che non tutti i fenomeni di contestazione del teatro di prosa sono di per sé positivi: gran parte della ricerca teatrale contemporanea si effettua nel segno di un disorientamento subculturale al quale molti critici e studiosi accordano un diffuso interesse, attribuendogli valore con riferimento alle «intenzioni di diversità» dei relativi autori, oppure per il solo fatto che esiste, che dura nel tempo e instaura nuove, benché effimere, convenzioni percettive. Invece di dedurre le regole e le tecniche dal valore dei più significativi compimenti, questi guardiani della cultura teatrale fanno esattamente il contrario, dando valore a esiti poetici nulli o mediocri in base alla presunta nobiltà delle intenzioni.

In ogni caso, e per concludere, è bene ribadire che nel XXI secolo, come già per Aristotele, la questione delineata dalle arti dinamiche non investe

⁴⁹ F. Tanguy, 4 settembre 2001, nota del programma per *Cantates*.

soltanto ambiti specifici come il teatro o la filosofia, ma riguarda il corpo come luogo concreto e insieme simbolo della totalità dell'esistenza, dunque le arti dinamiche come complesso unitario di saperi e di pratiche da porre al centro del processo educativo. Oltre duemila anni fa, in Occidente, con Aristotele, il pensiero del mondo constatava il proprio distacco dall'azione nel mondo e *teorizzava* la propria nuova funzione. L'attuale e persistente aspirazione generale al superamento della filosofia della prassi in favore di una prassi della filosofia potrebbe trovare uno snodo fondamentale in una ridefinita centralità delle arti dinamiche. La questione, pertanto, non è quella di accertare una presunta verità eterna e immobile, e neanche una mezza verità, di Aristotele o contro Aristotele, ma di proporre una interpretazione contemporanea (non semplicemente *odierna*), una presa di posizione tesa a verificare il possibile pre-getto intrinseco alla vicenda esaminata, in modo da formulare un nuovo progetto di teatro e di mondo.