

Poetica d'ora in poi

Antonio Attisani

Questa rivista è nata come reazione costruttiva all'ennesimo concorso universitario nel quale aveva trionfato la mediocrità, e il suo titolo deriva, come si evince dal primo editoriale, da una rilettura della *Poetica* di Aristotele che indicava la direzione di un sostanziale ripensamento circa la definizione e le funzioni del teatro.¹ In quelle pagine, dopo il riconoscimento dovuto a Pierluigi Donini, lo studioso che ha inaugurato il fondamentale cambiamento di prospettiva, si affermava che «alcuni filosofi come Carlo Sini o maestri d'arte come Jerzy Grotowski ci permettono di scorgere quel contenuto di verità e per prima cosa ci rendiamo conto di come il dibattito sull'oggi del teatro sia basato su profondi equivoci». Naturalmente tale proposta di ricominciamento è stata per lo più ignorata dalle categorie interessate. Il sottoscritto ha registrato soltanto qualche commento da corridoio, del tipo: «Ma io faccio il maestro elementare e la teoria della relatività non m'interessa». Indubbiamente chi dice così può essere un ottimo maestro, però è altrettanto vero che alcune tappe delle conoscenze umane riguardano la vita di tutti e dunque ogni attività potrebbe soltanto essere migliorata sulla base di tale consapevolezza. Invece in molti casi si continua a operare tra muri d'ignoranza sempre più sofisticata, come avviene con la teoria del postdrammatico o con le pseudofilosofie performative che dall'accademia anglosassone stanno ammorbando l'intero globo, Asia e Africa comprese.

Se in Italia l'intervento del sottoscritto su Aristotele è rimasto invisibile,² in versione inglese e postato sul sito Academia ha avuto lettori in circa quaranta paesi, pochi lettori, per carità, ma attenti e reattivi, alcuni dei quali si sono manifestati sulla stessa lunghezza d'onda. Gregory Scott, un grecista docente della New York University da decenni impegnato nella singolare impresa di una rilettura della *Poetica* di Aristotele e di un'analisi a contraggenio della storia critica del testo, mi

¹ Cfr. *Della mimesis, in forma di primo editoriale*, «Mimesis Journal», 1, 1, giugno 2012, pp. 1-10, preceduto cronologicamente da «Così parlò Aristotele», in *Smisurato cantabile. Note sul lavoro del teatro dopo Jerzy Grotowski*, Pagina, Bari 2009, capitolo che dava un primo riscontro all'innovatore Aristotele, *Poetica*, intr., trad. e cura di Pierluigi Donini, Einaudi, Torino 2008.

² Cfr. ad esempio Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo*, Pagina, Bari 2018. In questo lungo erudito saggio che giustamente invoca un Aristotele «teorico dello spettacolo» e non della letteratura, l'autore contraddice Donini, ignora Scott e ovviamente il sottoscritto e al tempo stesso rivendica di sviluppare il proprio ragionamento mantenendo «vivo l'occhio verso le strategie di analisi della nuova teatologia». In effetti il quadro da lui proposto è sempre quello della «vecchia-nuova» teatologia e mai della «nuova-antica» conseguente alla rilettura di Aristotele che qui si ripropone.

ha manifestato la propria solidarietà e mi ha fatto conoscere il proprio *Aristotle on Dramatic Musical Composition – The Real Role of Literature, Catharsis, Music and Dance in the Poetics*.³ Il titolo, polemico e rivelatore, segna il punto d'arrivo di un percorso iniziato con il PhD del 1992, proseguito da un primo saggio del 1999 e poi uno del 2003 (qui ripreso come capitolo 5: “Purging the Poetics”)⁴ e dalla prima edizione di *Aristotle on Dramatic Musical Composition*, da leggere preferibilmente nella seconda edizione rivista e accresciuta, del 2018, che registra e risponde alle reazioni (anche all'indifferenza) degli specialisti di tutto il mondo. Diciamo subito che il tempo sta dando ragione a Scott: la sua decisiva rilettura della *Poetica* è sempre più spesso compresa e accolta con favore.

La posta in gioco era notevole. Benché faccia riferimento a non pochi autori che nel corso del tempo, ma soltanto a partire dalla metà del Novecento, hanno espresso pareri critici su alcuni aspetti della vulgata riguardante la *Poetica*, quella di Scott è un'opera critica che rovescia più di duemila anni di ermeneutica aristotelica e lo fa confutando passo per passo e a tutto campo una imponente letteratura e autori finora considerati indiscutibili punti di riferimento, finendo per attestare una interpretazione del tutto nuova di un testo fondativo della cultura occidentale e mondiale.

Il malinteso sulle nozioni aristoteliche di poesia e catarsi, musica e spettacolo è un asse portante della storia culturale dell'Occidente e non può essere sbrigativamente cassato sulla base di questa nuova lettura, dovrebbe invece essere sottoposto a una sostanziale revisione storico-critica, cosa che talvolta in modo esplicito, ma più spesso implicito, è avvenuta nella storiografia teatrale dell'Otto-Novecento, un fronte al quale il sottoscritto sente di appartenere almeno dagli anni Settanta-Ottanta con *Teatro come differenza*, poi con *Breve storia del teatro ecc.*, naturalmente sul fronte teatrale e senza dedicare alla *Poetica* l'impegno e la competenza dispiegati da Scott e da Donini. Da ciò l'interesse a integrare le due prospettive, anzi a svilupparle in un discorso multidisciplinare e non limitato all'ambito accademico. Molto resta da fare. Ad esempio il sottoscritto deve rivedere alla luce del saggio di Scott alcuni snodi del proprio discorso, mentre lo studioso americano potrebbe, sulla base di un'aggiornata storiografia teatrale, giungere a conclusioni meno schematiche di quelle sinora proposte. Per arrivare a una sintesi più avanzata occorre considerare una per una le questioni che a torto o a ragione hanno istituito la vulgata della *Poetica* nella cultura dell'Occidente. Per fare ciò, Scott passa pazientemente in rassegna gli equivoci del passato, dedicando persino un centinaio di pagine a una

³ Gregory L. Scott, *Aristotle on Dramatic Musical Composition – The Real Role of Literature, Catharsis, Music and Dance in the Poetics*, ExistencePS Press, New York 2018. L'opera consiste in 2 voll. di grande formato per complessive 636 pagine.

⁴ Articolo apparso sulla prestigiosa «Oxford Studies in Ancient Philosophy» dopo essere stato rifiutato dalle maggiori riviste statunitensi e canadesi del settore.

sorta di antologia storica che arriva a comprendere ovviamente quel fraintendimento brechtiano che a sua volta è all'origine dell'equivoco «postdrammatico».

Alla quarantina di pagine del testo Aristotelico corrisponde una sterminata biblioteca di malintesi, soprattutto relativamente alle questioni della *poiesis* e della *catharsis*.

Per quanto riguarda *poiesis* e *poietes*, Scott dimostra, con riferimento al *Simposio* di Platone, che si devono intendere non come per lo più è avvenuto sinora nella definizione del sofista Gorgia che l'aveva coniata, ossia in quanto «linguaggio con metrica», bensì in quella di Diotima, ovvero come «musica e versi», poesia come fare performativo. È una interpretazione che nessuno dei più noti commentatori del testo aveva mai proposto.⁵ La *mousikè* di Diotima, come lo stesso Platone precisa in altri luoghi, comprende anche la danza; e il poeta è «colui che fa» questa cosa.⁶ In *Poetica* la *mousikè* è definita «harmonia kai rhytmos», espressione di solito tradotta con «armonia (o melodia) e ritmo». Scott argomenta che tradurre così *harmonia* è sbagliato e aggiungervi “ritmo” una ridondanza; è più corretto intenderla come «musica (o canto) e danza (movimento ordinato del corpo)». Vale a dire che *Poetica* ha per oggetto i tre principali aspetti della mimesi: musica, danza e linguaggio verbale, oltre all'intrigo, e dunque un titolo più esatto di quest'opera dedicata in effetti all'arte scenica sarebbe *Drammatica*.⁷ A questo punto il lettore è preso da una comprensibile curiosità circa i passaggi aristotelici che trattano dell'“effetto teatrale” conseguibile senza rappresentazione, con la sola lettura, oppure quelli relativi alla primarietà del testo in versi per la tragedia. Nel rimandare in proposito alla fine del suo capitolo VI, limitiamoci ad apporre qui il sigillo concettuale che la tragedia non è da intendersi come una specie letteraria ma come un “dramma musicale”, il che sposta l'asse della *Poetica* dalla letteratura e il testo al teatro realizzato, fatto di recitazione, musica e danza e fa sì che la l'idea corrente della *Poetica* come istanza repressiva nei confronti del teatro svanisca come neve al sole. Il sottoscritto aveva posto la stessa tematica sotto il titolo della *mimesis* (funzione e modi della scenicità), ovvero dell'organizzazione drammaturgica delle azioni che compongono il dramma, mentre Scott preferisce porre l'accento sulla

⁵ Cfr. G. L. Scott, *Aristotle on Dramatic Musical Composition* cit., p. 17.

⁶ Su questa base non dovrebbe sorprendere l'apparizione nella teoresi grotowskiana del termine *doer*, attuante in italiano, per attore, un attore-poeta naturalmente, come in modo più o meno esplicito emerge nel lignaggio che va da Mejerchol'd a Carmelo Bene (secondo il quale l'attore è un poeta o non è un attore), se non vogliamo risalire a Kleist e i romantici per poi passare allo Zarathustra nietzschiano o a Rilke.

⁷ A proposito di *mimesis*, Scott afferma che si tratta di un termine «ricco» e lo traduce per lo più come rappresentazione, ma anche in altri modi, tuttavia non attribuendogli l'importanza che assume nel nostro ragionamento e che ha portato fino al titolo di questa rivista.

trama (*plot*) e traduce *mimesis* come «rappresentazione».⁸ E, con Aristotele, ripropone le quattro cause dell'evento drammatico: causa materiale è il teatro, causa formale è la tragedia, causa efficiente è il singolo autore e causa finale è lo scopo, ciò che per tutti fino a oggi era la catarsi. Prima di passare al tema, però, è utile apporre il primo sostanziale punto fermo, ovvero che *Poetica* (e la poetica) non si riferisce alla letteratura bensì all'arte scenica, ovvero alla “drammatica”. Scott parla in proposito di «arti orchestrali», vale a dire realizzate nello spazio detto orchestra (*orchestai* significa danzare).⁹

Quanto alla catarsi, Scott apre con una nota sarcastica – «le interpretazioni della catarsi sono un cimitero dei morti viventi»¹⁰ – e afferma che Aristotele *non* ha utilizzato questo termine a proposito della tragedia: esso sarebbe stato introdotto secoli dopo in un manoscritto originale corrotto e da tutti successivamente ripreso. In proposito adduce molte prove e mette in luce anche altri errori assai significativi dei compilatori, come la sostituzione del termine *pathématon* (esperienze, emozioni o sofferenze) con *mathématon* (insegnamenti). Il fraintendimento del termine «catarsi», poi, è dovuto al trasferimento nella *Poetica* dei significati che ha in altri testi, fraintendimento plurale, dunque. Tale chiarimento per Scott potrebbe bastare, mentre sul “fronte italiano”, dopo la provocazione di Donini che catarsi in sé non significa niente, niente di speciale,¹¹ si arriva alla serena conclusione che ogni disciplina ha il proprio esito catartico e che per l'arte scenica essa è nient'altro che l'individuale attribuzione di significato all'evento scenico cui si è assistito.

Stephen Halliwell, il più noto lettore contemporaneo di *Poetica*, ha confutato (nel 2011) l'idea di catarsi espressa da Scott in un saggio (del 2003), rassicurando con ciò soltanto se stesso e i propri fedeli. Ma resta la questione circa la quarta causa primaria, ovvero: se i sentimenti di pietà e paura non esistono nella maggior parte delle tragedie, qual è lo scopo della tragedia (e della commedia)? Come rispon-

⁸ Con questa precisazione in nota: «Benché io utilizzi qui “rappresentazione” per *mimesis*, le altre usuali traduzioni come “imitazione” o “espressione” o simili funzionano ugualmente nel contesto di questo libro, con le precisazioni che talvolta propongo. E spesso lascio il termine non tradotto, data la sua familiarità al lettore anglosassone [...] *mimesis* è una parola ricca, con molteplici significati consimili, e si deve sempre precisarne l'impiego nel contesto dato» (G. L. Scott, *Aristotle on Dramatic Musical Composition* cit., p. 8).

⁹ Noi di Mechrì utilizziamo l'espressione «arti dinamiche», più generale e al tempo stesso più precisa, a proposito della quale cfr. i diversi passaggi dedicati in Aa. Vv., *Vita, conoscenza*, a cura di Florinda Cambria, Jaca Book, Milano 2018.

¹⁰ G. L. Scott, *Aristotle on Dramatic Musical Composition* cit., p. 5.

¹¹ Secondo P. Donini (Aristotele, *Poetica* cit.) il termine allude alla possibilità di comprendere e concludere la fruizione dell'evento teatrale con il ragionamento ma non a una definitiva «chiarificazione intellettuale» (p. xcix), a una «trasformazione e addirittura un capovolgimento delle reazioni emotive del fruitore» (*ibid.*) che seguirebbe cronologicamente le emozioni penose, sostituendole.

de Aristotele alla condanna del teatro emanata da Platone? Qualche spiegazione si trova nel dialogo aristotelico *Sui poeti* e nel trattato *Retorica*, dove si afferma che una definizione dettagliata della catarsi teatrale era nel testo (perduto) sulla commedia e la satira, per le quali era ritenuta più importante (e sicuramente, in quel caso, con motivazioni più ricche e sfumate di quelle dedotte dal sottoscritto).

Nel capitolo “La drammatica e il suo nuovo futuro”, Scott si avventura a tentare di comprendere cosa comporti la sua revisione ermeneutica per l’oggi. E qui mostra il suo limite, ossia la mancata conoscenza del teatro, soprattutto quello del Novecento. Quando afferma che *Poetica* «si applica oggi soltanto al teatro musicale o, per quanto riguarda la tragedia, ai più seri musical di Broadway»,¹² l’inciampo si rivela in quel «soltanto», perché se è innegabile che la *poiesis* aristotelica si concretizzi in alcune opere di teatro musicale o nei «più seri» musical, è prima di tutto vero che essa è restaurata e riproposta nell’ambito delle rivoluzioni teatrali novecentesche, anche laddove esse si dichiarano “antiaristoteliche”, e si manifesta principalmente nell’istanza continua dell’attore-poeta.

Entrambi gli studiosi citati, senza il contributo dei quali il testo aristotelico sarebbe ancora un equivoco, evitano di formulare conclusioni valide per il teatro del nostro tempo, la loro somma competenza specialistica li mette in condizione di proporre una revisione radicale di oltre duemila anni del testo, però un sistematico movimento transdisciplinare di rilettura della storia e delle poetiche del teatro e della performance deve ancora prendere forma. Ciò potrà avvenire soltanto con l’apporto di una teatologia rinnovata che ancora stenta a prendere forma e che dovrà trovare i propri punti d’appoggio in una nuova alleanza di studio e ricerca tra studiosi e uomini della scena.¹³

Essendo quelli di Scott e Donini argomenti sviluppati per centinaia di pagine, lo scopo di questa breve nota è soltanto quello di invitare a una lettura dei loro testi, nei quali ogni scoperta critica è dispiegata pacatamente e con i dovuti rinvii, pagine che almeno tutti i professionisti dello spettacolo dovrebbero leggere con attenzione (foss’anche per giungere a conclusioni diverse da quelle qui proposte). Questa lettura promette di essere tutt’altro che noiosa poiché su questioni di tale portata si gioca una partita di altissimo livello (è il caso di ricordare che nonostante la lettura di Scott sia confortata da un numero crescente di riscontri in tutto il mondo, la

¹² G. L. Scott, *Aristotle on Dramatic Musical Composition* cit., p. 15.

¹³ Di certo contraddicendo un noto regista che, incoronato dagli accademici, si è insediato affermando la seguente solenne sciocchezza: «Voi raccontateci le cose belle del passato, noi faremo le cose belle del presente».

maggior parte degli specialisti, l'esimio Stephen Halliwell in testa,¹⁴ continuano a riproporre le vecchie, bislacche interpretazioni).

Nessuno al mondo potrà permettersi d'ora in poi di parlare di *mimesis*, *poiesis* e *catarsi*, soprattutto in riferimento alle arti sceniche, senza tenere conto di questa svolta critica.

¹⁴ All'«apparentemente potente refutazione» di Halliwell sono dedicati più passaggi a partire da p. 13 di G. L. Scott, *Aristotle on Dramatic Musical Composition* cit..