

Mimesis Journal

Scritture della performance

1, 1 | 2012 :

Rivista semestrale di studi sulla vita e le forme del teatro

Riflessioni e ricerche

Della *mimesis*, in forma di primo editoriale

ANTONIO ATTISANI

p. 1-10

Riassunto

Mimesis come *conoscenza attraverso l'azione*, attore come poeta, il teatro come veicolo di educazione in Aristotele come in Jerzy Grotowski. Aristotele sostiene che l'«imitazione di azioni e di vita» (*mimesis*) trova una sua compiutezza nella creazione scenica, nella ricerca del senso più recondito e con lo scopo ultimo di ottenere la felicità attraverso la comprensione (*catarsi*). Oltrepassando l'equivoco circa il divorzio del teatro contemporaneo dall'aristotelismo (cfr. il «post-drammatico»), «Mimesis Journal» sostiene piuttosto una nuova fondazione del teatro contemporaneo basata su una inedita interpretazione dei principi delineati nella *Poetica*. Recenti riflessioni filosofiche o interne alla stessa produzione artistica dimostrano l'importante funzione del teatro nella definizione dell'*umano*. I concetti di *mimesis* e *catarsi* recano un'identica verità: l'arte è sempre veicolo.

Voci dell'indice

Parole chiave : teatro contemporaneo, ricerca teatrale, pedagogia teatrale

Testo integrale

«È meglio essere legati al proprio tempo consapevolmente piuttosto che inconsapevolmente».

Erich Auerbach, *Epilegomena zu Mimesis*

«[...] la nostra conoscenza dell'uomo e della storia dipende dalla profondità della conoscenza di noi stessi e dall'ampiezza del nostro sistema morale [...] Mirer sa vie dans celle d'autrui [Montaigne]: in queste parole sta tutto il sistema delle attività che si propongono la comprensione delle azioni o dei pensieri altrui; tutto il resto, la raccolta delle fonti e delle testimonianze, la critica esterna e l'ordinamento di quanto è stato raccolto è solo lavoro ausiliario e preparatorio».

Erich Auerbach, *Mimesis*, vol. II

1 Nella cerchia del teatro tutti crediamo di sapere cosa siano la *mimesi* e la *catarsi*: il processo mimetico è l'*imitazione della natura*, in pratica il teatro stesso, e la *catarsi*, tragica o comica che sia, è una *liberazione*. Se ci si ferma però un attimo a chiedersi cosa significa imitazione, e cosa liberazione, di chi, da che cosa, le certezze s'incrinano e ci si accorge che ognuno di noi attribuisce a quelle parole un valore diverso. Può essere che a questo punto nasca una discussione e che consultando qualche sacro testo si riesca a concordare sul contenuto reale di quei concetti fondamentali, ma ciò non significa che se ne sia afferrato il senso, il loro contenuto di verità.¹ 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. Se ogni sapere è un'autobiografia – come ricorda Sini in queste stesse pagine – ogni opera d'arte, mettiamo una composizione scenica, è doppiamente autobiografica in quanto sapere applicato per realizzarla e insieme indagine e tentativo di comprensione di qualcos'altro. Questo presupposto porta a dire – dopo Grotowski e nello specchio di esperienze come quelle del Workcenter e del Théâtre du Radeau – che l'arte è sempre veicolo, cioè strumento, oltre che (auto) presentazione, ma occorre schivare il possibile equivoco, ovvero che l'opera d'arte non abbia uno statuto autonomo e sia portatrice di un significato altro. L'opera non è segno che significa, è *forma che si significa*.² E le intenzioni che le danno origine non delimitano il senso dell'opera stessa poiché in essa il segno, divenuto forma, aspira ad autosignificarsi, mentre le diverse e successive “letture” dell'opera le conferiscono significati sempre diversi. Ebbene, se una tale premessa è valida, non è possibile pensare a una creazione scenica come a una significazione delle intenzioni e del contesto in cui nasce, non solo; occorre meditare sull'autonomia formale di ogni singola opera, dialogare con essa e tra “spettatori” sul risultato di un lavoro peculiare che, pur partecipando di intenzioni comuni (il movimento, appunto), rappresenta l'emergenza creativa e l'interrogazione esistenziale, i saperi ma anche la consapevole “ignoranza” e i desideri che lì si compongono.

2 Questa pubblicazione si intitola «Mimesis Journal», *giornale della mimesis*. *Mimesis* perché il termine greco è universalmente comprensibile. Non dunque una *review* di carattere recensorio o un *magazine* di varietà panoramico, ma un racconto del lavoro quotidiano compiuto da studiosi e artisti alla ricerca del contenuto di verità di qualcosa che pur comprendendo il teatro ha dimensioni assai più vaste, implicazioni profonde che vanno ben al di là di una storiografia o di un'estetica delle opere teatrali. Ciò per sollecitare un'attenzione che attraverso le arti della scena si rivolge al divenire dell'umano, ai suoi temi e alle sue tecniche, al suo senso appunto.

3 “Lavoro”, ovvero non sapienza dispensatrice ma bisogno di conoscenza. Il legame consapevole con il proprio tempo invocato da Auerbach presuppone innanzitutto di mettere a fuoco la differenza tra il passato che ci ha informati e la forma nella quale esercitiamo le nostre scelte, il nostro esperimento di libertà.

4 Carlo Sini indica la scrittura alfabetica come origine e fondamento dei saperi scientifici e rivolge una particolare attenzione al gesto vocale, genesi dell'autocoscienza (G. H. Mead) e base delle relazioni intersoggettive, spiegando come le risposte specifiche o generiche al locutore ancora ignaro di sé favoriscano la progressiva nascita di un sé consapevole, ovvero capace di parlare a se stesso così come parla agli altri, trasferendo nella voce riflessa il consapevole senso delle proprie azioni e passando così dal “saper fare” al “saper dire”, cioè sapere ciò che fa. La evidente centralità del “teatro” nella nascita e nella composizione

dell'umano è qualcosa che gli addetti ai lavori, con rare eccezioni, non hanno ancora colto.³ L'attenzione dell'operatore teatrale verso questo pensiero dovrebbe consistere anche in una interlocuzione. Per esempio nella pratica del teatro contemporaneo è molto presente, in scala, una questione peculiare del nostro tempo, ovvero il dire ciò che *non* si fa, tanto nella recitazione che nella composizione scenica. La decadenza della finzione scenica consiste proprio nell'illustrare gli ideali-prodotto senza incarnarli (per questo l'*hypocrites*, l'attore dei greci, è diventato oggi nel senso comune l'ipocrita, colui che mente). A ben vedere, proprio a causa di quest'oblio e della dissociazione tra voce e gesto, tra vissuti gnosici e vissuti patici, di questa inflazione e svalutazione della parola, è possibile il fraintendimento di termini come *mimesis* e *catarsi*. In ambito filosofico la *pars construens* della proposta siniana è un «pensiero delle pratiche» che mira all'unione di saper fare, saper dire, saper scrivere, un pensiero che non predetermina ma scopre il senso attraverso procedimenti sperimentali, pensiero che caratterizza non il soggetto *di* una pratica ma il soggetto *a* una pratica, figura interna al divenire delle pratiche. In ambito culturale e specificamente teatrale i materiali sottoposti all'esperimento di verità sono realtà e finzione, azione e rappresentazione, recitazione, canto, ecc., ossia quelli al centro della grande rivoluzione teatrale del Novecento da Stanislavskij a Grotowski e oltre. Si prefigura così un luogo d'incontro e un possibile lavoro comune a fronte di a un nuovo risuonare della parola, e non stupisce più la centralità assegnata da Sini alle «arti dinamiche» come luogo di educazione nell'unità di saper fare, saper dire e saper scrivere (se accettiamo che il terzo termine sia un analogo della «funzione registica»⁴). È chiaro che l'implantazione di queste tematiche avverrà in termini inediti rispetto a qualunque passato.

5 «Mimesis Journal» vorrebbe riunire autori di diversi paesi e generazioni interessati all'oggi del teatro e delle arti sceniche – ovvero un plesso che comprende tutto il XX secolo, oltre naturalmente alle ricerche e alle teoresi più avanzate del presente – in una prospettiva multidisciplinare, interdisciplinare e transdisciplinare, dunque non esclusivamente storiografica e tendenzialmente fenomenologica (“tendenzialmente” per alludere a una volontà che si sostanzia in strategie ermeneutiche in realtà molto differenziate). La “direzione” del giornale in questo caso non è il sigillo di un punto di vista ma la garanzia di una molteplicità di esperienze e pensieri che si confrontano sull'esperimento del “teatro” in quanto pratica dell'unità. Se proprio si vuole definire ciò che spinge i diversi autori a scegliere queste pagine, diremmo che si tratta di una intenzione essenzialmente politica.

6 Dunque occorre innanzitutto trovare il proprio inizio e poi proiettarlo sull'orizzonte che si è capaci di vedere.

7 I professionisti del teatro, salvo rarissime eccezioni privi di una educazione classica, di solito arrivano alla *Poetica* di Aristotele attraverso lo schema di Bertolt Brecht, il quale contrapponeva il (proprio) teatro epico al modello aristotelico.⁵ Con questa premessa, quasi tutti gli sviluppi successivi del teatro novecentesco, ma per estensione tutte le avanguardie, anche quelle precedenti, sono stati iscritti nel registro delle poetiche antiaristoteliche. Ora una nuova edizione critica della *Poetica* fa cadere gli ultimi alibi di un equivoco colossale e dimostra che il presunto anti-aristotelismo del teatro contemporaneo nasce da un diffuso malinteso circa le origini della cultura occidentale ed è in realtà basato sui principi fondativi del teatro secondo il filosofo greco.⁶ Seguiamo, per cominciare, il filo del discorso proposto da Pierluigi Donini.⁷ Secondo Aristotele, la funzione generale di tutte le arti (*technai*) è l'imitazione della natura. Ogni arte lo fa secondo un proprio modo. La natura «tende sempre nei suoi processi alla realizzazione della forma» e lo sviluppo delle forme artistiche, come quello delle forme naturali, passa «attraverso stadi sempre meno imperfetti». Aristotele applica questo schema evolutivo alle forme poetiche che gli erano note e giunge alla determinazione che la forma drammatica sia quella perfetta: il teatro, dunque, ovvero la tragedia e la commedia (che doveva essere oggetto di un altro trattato), il teatro scritto, il teatro del testo drammaturgico, pienamente fruibile anche prescindendo dalla rappresentazione.

8 Sia alla creazione che alla capacità di ricezione del teatro si giunge attraverso alcune imprescindibili fasi di apprendimento: *osservazione, improvvisazione, imitazione*. Costitutivo della forma drammatica è il «racconto» (*mythos*); in proposito Aristotele dichiara di preferire il racconto «complesso» a quello «semplice». Ai fini del nostro ragionamento ciò che più conta è la implicita definizione dei poeti come coloro che *riconoscono le potenzialità della natura e le portano alla luce*, così che le opere sono più apparizioni e manifestazioni che invenzioni e creazioni. In questo quadro la *mimesis* poteva essere ragionevolmente definita e intesa come imitazione (della natura),⁸ anche se chi sosteneva quell'idea trascurava il fatto che Aristotele concepiva la *mimesis* come «operazione di selezione e di ricomposizione interpretativa di aspetti in qualche senso privilegiati del reale, sì da restituire, di questo, il senso più vero, precisamente quello che sfugge alla percezione diretta della totalità di ciò che c'è o accade». La tradizione critica di cui facciamo parte, insomma, avrebbe commesso l'«errore, ingenuamente romantico» di intendere la *mimesis* come «l'apertura più liberale alla fantasia creativa dei poeti», oppure l'altro, più moderno, di concepire la poesia come *fiction*, pura immaginazione. Queste concezioni si basavano su gravi fraintendimenti del testo, consolidati dalla loro ripetizione acritica nel corso dei secoli.

9 Aristotele definisce gli artisti come «coloro che imitano persone che agiscono» (*Poet.*, II, 1448a). A proposito di questo passaggio, Donini, parte dal principio che il filosofo greco pensasse agli *scrittori* di tragedie e commedie, non agli artisti in generale o agli attori e nemmeno alla *qualità* del testo e della esecuzione, che invece noi sappiamo essere elementi decisivi nel determinare il senso dell'opera. È vero che Aristotele non si sofferma sullo spettacolo e gli attori, nei testi a noi pervenuti, ma non si può dire che ignori la loro funzione decisiva, visto che precisa come le sei parti di cui si compone la tragedia e «grazie alle quali la tragedia risulta di una certa qualità [...] sono il racconto, i caratteri, il linguaggio, il pensiero, lo spettacolo e il canto», precisando: «Infatti 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» (*Poet.*, IV, 1450a16) trovi una sua compiutezza nella creazione scenica, ciò anche ricordando 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». Ciò detto, bisogna riconoscere che il termine *mimesis* ricorre nella *Poetica* in diverse accezioni e usi, benché in generale si riferisca all'espressione artistica e alla forma drammatica, dove due o più azioni sono poste in relazione tra loro. In ogni caso, per Aristotele ciò riguarda innanzitutto il «testo» poetico, che in sé non ha bisogno di «recitazione» (Donini), come la tragedia non ha bisogno di rappresentazione (anche se si tende a sottovalutare il fatto che l'autonomia della lettura rispetto alla rappresentazione è da ricondurre alla maturità secondo Aristotele necessaria per comprendere la tragedia e che di conseguenza la destina a una ristrettissima elite).⁹ Pertanto la *mimesis*-imitazione non può in alcun modo essere intesa come un rispecchiamento pedissequo del reale in ogni suo particolare, ovvero come una sorta di «naturalismo», ma – questa è la prima sottolineatura capitale da fare – è «llessenza e la verità strutturale». Si può ancora pensare alla *mimesis* come a uno specchio, se si vuole, ma sapendo che il suo scopo è quello di rendere visibile l'invisibile, o, più precisamente, produrre la conoscenza e la percezione del vero occultato dall'immediatamente visibile. Soltanto questa 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. L'approdo di questa strategia è indicato da Donini quando, ponendosi il problema di definire l'essenza stessa della filosofia, precisa che secondo Aristotele «ogni azione umana è finalizzata in ultima analisi alla conquista, o alla difesa, della felicità». Il fine ultimo di tutte le azioni umane, quindi anche della *mimesis*, il «motivo unificante di ogni e di qualsiasi racconto poetico», è la lotta per la conquista della felicità.

10 Lo scopo della medicina è la salute, lo scopo del teatro è la felicità: «proprio come la medicina [...] la poetica è a sua volta una *techne*, un'arte»: «la sequenza delle azioni che dovrebbero condurre il personaggio alla felicità (abbiano poi esse successo o no è un'altra questione) deve essere governata dalla necessità condizionata dalla posizione di quel certo fine». Alla base del teatro vi è dunque un intransigente ottimismo, la possibilità di lottare per la felicità; per questo, oltre che sulla fisica, il teatro deve essere basato su una rigorosa meta-fisica: «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». A questo punto il programma di Grotowski fino dagli anni Settanta, imperniato sul concetto di «verticalità» e sull'idea di un successivo «ritorno» sul piano della vita quotidiana, non sembra poi così eccentrico, né in se stesso né in rapporto al teatro, ché anzi, mentre secondo Grotowski esistono più modi per realizzare la verticalità, per Aristotele solo l'arte della *mimesis* poetica è in grado di ottenere questo risultato.

11 Il punto di partenza di un teatro siffatto 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.

12 La funzione cognitiva della *mimesis*, allora, non dipende dalla “imitazione di caratteri” bensì dalle azioni compiute dai “personaggi” e pur riconoscendo una priorità al racconto inteso come *composizione dei fatti* occorre tenere presente quanto Aristotele afferma a proposito dei caratteri che sono *inclusi* dalle azioni (*Poet.*, VI, 1450a15-23). Per questo la felicità stessa non è uno stato ma un'attività. Un'azione compiuta, o intera, è al tempo stesso un principio, «un mezzo e una fine» che serve alla «intellegibilità complessiva del *mythos* stesso».

13 Per l'apprendimento della *mimesis* occorre partire, o ripartire, dall'infanzia. L'imitazione è una tendenza innata che si manifesta nel gioco e produce conoscenze fondamentali. Nel gioco, come nella poesia e nel teatro, «non c'è nessuna “morale” che debba o possa essere esplicitamente proclamata». Dedurre una morale dal teatro è una facoltà del destinatario, è parte della conoscenza-piacere che ciascuno saprà trarre dalla sua esperienza di spettatore. La conoscenza però, secondo Aristotele, può scaturire solo da una «conoscenza precedente» dello spettatore, basata sull'esperienza di vita, cosa per nulla assimilabile alla ripetizione di una lezione, anche perché il racconto poetico elimina «tutto ciò che nell'esistenza è accidentale» e il *théoros* (colui che vede) capisce che le cose sono andate in quel modo in accordo con le leggi universali che governano la vita e i comportamenti umani. Il piacere cognitivo trasforma le emozioni «dal negativo e doloroso al positivo», ovvero lo spettatore può provare al tempo stesso dolore per il contenuto dell'opera e piacere per la *mimesis* che gli conferisce un senso. Questo risultato non può essere ottenuto dalla sola esposizione concettuale bensì dagli affetti (essendo oltretutto i concetti inclusi negli affetti e non viceversa), e dagli effetti di quei potenti utensili mimetici che sono, secondo Aristotele, i rovesciamenti e i riconoscimenti.

14 Ci stiamo avvicinando così all'esito, o meglio al finale dell'evento teatrale, alla catarsi. Aristotele leggeva e suggeriva di leggere i testi come «composizione dei fatti» e sosteneva che questi, ovvero le azioni, producessero «pietà e paura».¹⁰ Della catarsi la critica parla poco, in effetti, data l'impossibilità di pervenire a una definizione univoca. 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 sia di tipo razionale oppure emotivo. Quanto all'interpretazione corrente della catarsi, secondo Donini essa rivela una «impronta moralistica» che privilegia la sua «funzione equilibratrice, rasserenante e pacificatrice». Questo contenuto semantico della catarsi è tratto dalla sfera religiosa e culturale (cristiana, in effetti).¹¹ Accertato che Aristotele nella *Politica* parla di catarsi «all'interno di un complessivo progetto di educazione dei cittadini», il termine – afferma lo storico della filosofia – «può indicare invece anche esclusivamente il compimento, la conclusione o il coronamento di un processo di azione (o

di produzione)» e dunque «Non [...] ci potrebbe essere una prova più chiara dell'estraneità della catarsi alle funzioni e agli esiti della tragedia (e, ovviamente, anche dell'epica)». Di nuovo una sfumatura interpretativa ha il potere di ricondurci, rinnovati, alle origini. Catarsi *non significa niente*, niente di speciale, il termine allude soltanto all'atto di comprendere e concludere con il ragionamento, a una «trasformazione e addirittura un capovolgimento delle reazioni emotive del fruitore» che segue cronologicamente le emozioni penose, sostituendole.

15 È più interessante quindi concentrarsi sugli elementi di revisione cui si è fatto cenno, decisivi per una comprensione del fraintendimento sulla pronuncia filosofica che giustamente si considerava alla base della cultura occidentale e che rimandano all'operato delle avanguardie otto-novecentesche per farci comprendere come il loro programma apparentemente antiaristotelico (con Grotowski tra le poche significative eccezioni consapevoli), fosse in realtà aderente al nucleo di verità della *Poetica*.

16 Con queste premesse si possono intendere meglio alcune conseguenze "estreme" del dettato aristotelico: dopo avere registrato che il teatro (tragico) originario dell'Occidente è un ramo della poesia, *poesia delle azioni essenziali*, e che solo dal Rinascimento in poi il teatro stipula un'alleanza con la prosa, creando una nuova forma di *mythos*-non-mitico, il racconto delle vicende mondane dei "personaggi" in stretta alleanza con il romanzo (borghese), si può convenire che «senza azione non potrebbe esserci tragedia, ma senza caratteri potrebbe» (*Poet.*, VI, 1450a).

17 A questo punto si può affrontare un tema attuale. Il teatro contemporaneo di regia o d'autore, quando non sia quello che si limita alla lettura-messinscena dei "racconti" drammatici scritti, sembra rinunciare al *mythos* e percorrere altre strade, tanto che lo si è definito «post-drammatico». H.-T. Lehman introduce questa tematica a partire dal cambiamento di prospettiva proposto a suo tempo da Peter Szondi¹² e propone diversi esempi in campo drammaturgico, da Heiner Müller e Peter Handke a Sarah Kane, spingendosi poi a indicare 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.¹³ Il concetto di «postdrammatico» è stato pressoché universalmente accettato forse perché in effetti si presta a indicare un continente di esperienze innegabilmente teatrali eppure vistosamente diverse, che non ricorrono a un racconto canonicamente articolato ma adottano altre strategie sia testuali che di messinscena, non-narrative, non inquadrabili nel sistema del "teatro di prosa" (anche se con forti eccezioni che rischiano di fare vacillare l'intero edificio, come i testi classici diretti Robert Wilson, regista che sarebbe «postdrammatico» a corrente alternata). Ciò non significa però che il teatro postdrammatico sia o sia stato solo una fase di ribellione e un fenomeno registico, più che teatrale in senso lato; la rinuncia al racconto, semplice o complesso, e alla prosa, lungi dal rimandare a una presunta afasia o a una istanza formalistica delle avanguardie, era la *pars destruens* di una strategia radicale e sofisticata, basata sulla consapevolezza che l'autore di teatro è colui che realizza lo spettacolo, vale a dire un soggetto che non si pone al servizio di un testo ma che cerca di "conoscere se stesso in pubblico" attraverso una composizione di forme che consentono la condivisione e la verifica dell'esperienza "naturale"; e questo processo 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. Potremmo dire allora che, più che non-narrativo, il teatro contemporaneo procede a definizioni successive di una *neodrammatica*, vale a dire al restauro delle concezioni aristoteliche, prendendo spunto nei suoi presupposti e procedimenti compositivi dall'universo della poesia e della poesia orale. Il *mythos* è ovviamente ancora centrale, ma è un *mythos* decostruito e riarticolato dalla scena, che non necessariamente ricalca quello proposto dal testo di partenza.

18 L'istanza brechtiana, dunque, sembrava e si dichiarava anti-aristotelica ma in realtà era aristotelica. L'istanza grotowskiana, a un certo punto (nel parateatro, cioè nel superamento

del teatro degli spettacoli), si presentava provocatoriamente come aristotelica nell'invocare il ripristino delle unità di tempo e di luogo, mentre in realtà lo è sempre stata per ciò che riguarda il senso della *mimesis*, dell'azione del carattere-personaggio e infine della catarsi. Questo ci aiuta a comprendere che la scelta di dedicarsi al parateatro è stata per Grotowski un passaggio in una sequenza non discontinua che prima, per stare alle sue parole, dicevamo svolgersi dalla rappresentazione all'azione (azione-testimonianza di tutti i convenuti), e che alla luce di quanto esposto all'inizio e rileggendo i testi grotowskiani possiamo intendere come reazione alla decadenza della cultura e del teatro, approvato di norma al "dire ciò che non si fa", per saldare invece il "saper fare" e il "saper dire" nel *sapere ciò che fa*. Il grotowskiano restauro dell'umano e della "relazione attore-spettatore", il suo rinnovamento attraverso il ritorno alle origini si è posto negli anni Settanta sotto il titolo della «cultura attiva», che era il contrario di ciò che a molti è sembrato, *non* una manipolazione degli spettatori ottenuta includendoli nella rappresentazione – come accadeva per lo più nelle pratiche della cosiddetta "animazione teatrale" – ma una resurrezione della parola-gesto maieutica e una condivisione dell'azione. Il progetto di Grotowski era aristotelico nel ricongiungimento, attualizzato e fisico, tra natura e ragione, con un correttivo fondamentale: mentre Aristotele – negli appunti per le lezioni alla propria ristretta cerchia che costituiscono la *Poetica* – sembra ignorare l'attore, per Grotowski l'attore è il soggetto e l'oggetto della drammaturgia, un attore che nel quadro dell'evento teatrale compie l'Atto.¹⁴ In questo senso il maestro polacco guarda a un prima e a un dopo Aristotele: *prima* nel senso del teatro vivente, irriducibile allo statuto di oggetto letterario al più "illustrato" dallo spettacolo, ma anche alla tradizione pre- ed extra-ellenica dei cantori e della poesia orale (l'aedo Femio che dichiara la tecnica essere in funzione di «aprire il cuore» per farsi parlare dalla "musa"...); e *dopo* nel senso di oggi, del mondo in cui il teatro deve ridefinire la propria peculiarità rispetto alle altre arti e ai contemporanei strumenti di comunicazione. E proprio l'accento posto da Grotowski sul senso del canto e del corpo lo porta ad accogliere nel suo progetto razionale il «rituale» (riferito alla precisione delle azioni e al loro effetto).

19 *Osservazione, improvvisazione e imitazione* sono gli esercizi aristotelici adattabili a ogni contesto che servono a definire un modo di comprendere la realtà e di creare le forme che corrispondono a questa comprensione, sono i fondamenti aristotelici di un apprendimento del comporre, di un protocollo che caratterizza innanzitutto il percorso di Stanislavskij sino all'approdo finale delle azioni fisiche. Grotowski parte da lì e attraversando la seconda metà del XX secolo le sviluppa in un cantiere artistico che fonda nuovi fertili legami con la condizione contemporanea. Con lui e con gli altri grandi innovatori del secolo, militanti di differenti opzioni ideologiche e poetiche in senso stretto, si profila un paradosso, un modo di concepire il teatro che realizza un nuovo-e-antico progetto educativo, come già era nelle intenzioni di Aristotele. Da ciò si potrebbero trarre interessanti conseguenze sia per la moltitudine dei teatri di ricerca esistenti sia per un'idea di educazione e di cittadinanza basata sulla creatività.

20 Con la *mimesis*, insiste Donini, si pone la questione del vero senso della vita, della sua essenza e verità strutturale. Il teatro è arte (*techne*) proprio come la medicina, con la differenza che non cura le patologie ma ricerca un'autentica e concreta conoscenza; sfidando la sofferenza che evoca, è pratica del piacere e tentativo di conquista della felicità; il suo esito non è garantito (ma la correttezza dei protocolli è di grande aiuto) e dipende in misura decisiva, sul piano sociale, dalla maturità dello "spettatore": in caso di esito positivo del teatro, questi è condannato a desiderare la felicità a sua volta e sarà portato a lottare per conquistarla.

21 È la centralità di musica e canto (argomenti poco sviluppati dall'Aristotele che ci è noto) a produrre la significativa differenza tra testo asseverativo e piano concettuale, da una parte, e "verticalità" dall'altra, essendo la conoscenza-verticalità non altro che una trasformazione energetica, una sorta di apocatastasi fisica e psicologica, di conversione delle energie demoniche in strumenti di liberazione, di riconciliazione delle forze del bene e del male. Mentre l'esito catartico, ovvero il liberare le passioni, non significa scatenarle,

come accade invece a coloro che ne diventano succubi, ma comprenderle e *consumarle* per andare oltre, oltre la catarsi e la stessa conoscenza, oltre se stessi.

22 Intendere la *mimesis* come *conoscenza attraverso l'azione* comporta concepire l'attore - s'è detto - non come un illustratore ma come un poeta, senza virgolette, per quanto ciò possa sembrare incongruo nell'attuale panorama culturale. Coloro che accettano questo principio sono destinati a un duro lavoro e devono fronteggiare un'opinione corrente decisamente poco favorevole (anche per la rivoluzione istituzionale che ciò presuppone, oltre che per la difficoltà di costruire una nuova cultura dello spettatore). Per sostenere questa causa e far conoscere gli attori-poeti, o attori-autori, del passato e del presente esistono diverse iniziative.¹⁵ In tutti i casi presi in considerazione lo studio deve distinguere la tensione dell'artista verso «l'essenza e la verità strutturale» dalle questioni di poetica e di stile. In particolare la vicenda teatrale novecentesca, specie nei suoi aspetti più innovativi, si mostra contraddistinta da una crescente consapevolezza del passaggio dal “corpo grottesco” (secondo la linea tracciata da Bachtin a partire da Rabelais) al “mondo-secolo grottesco” (da Mejerchol'd e alcuni suoi contemporanei a Grotowski e oltre). A questo punto bisognerebbe aprire un discorso sul fronte del realismo, o meglio dei realismi ai quali il grottesco è alternativo. Lo si farà. Una pubblicazione come questa deve innanzitutto svolgere per il teatro il «lavoro ausiliario e preparatorio» di cui parla Auerbach.

23 Nei prossimi fascicoli il progetto culturale di «Mimesis Journal» sarà definito più precisamente, sia in rapporto alle metodologie sia per quanto riguarda gli oggetti di indagine. Nel frattempo il lettore è invitato a considerare il testo sull'autobiografia di Carlo Sini come il primo gesto del nostro esperimento di verità.

Note

1 Nel saggio sulle *Affinità elettive* di Goethe, Walter Benjamin (W. Benjamin, *Le affinità elettive*, in Idem, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a c. di R. Solmi, Einaudi, Torino, 1995, pp. 163-243. Tutte le citazioni benjaminiane che seguono sono tratte da questo testo) propone di distinguere tra *contenuto reale* e *contenuto di verità* dell'opera d'arte, assegnando il primo al commentario e il secondo alla vera critica. Benjamin mette in guardia da una concezione museale e accademica della cultura che, come puntualmente accade ancora oggi, si sostanzia in monumentali e intimidatorie costruzioni di significato accontentandosi delle quali si finisce con il mettere in ombra il senso delle opere, un senso che non appartiene a un passato e a un presente distinti, come appunto è il caso del significato, bensì all'opera nel suo contesto e ai suoi lettori di ogni tempo. Poiché, aggiunge Benjamin, il contenuto di verità dell'opera «non può essere pienamente consapevole né al poeta né alla critica dei suoi tempi», è il contenuto reale ad affermarsi per primo sino a diventare senso comune, mentre la ricerca di verità rischia di farsi sempre più difficile. Tuttavia non bisogna commettere l'errore di prescindere dal contenuto reale (da ciò che un'opera, o un autore, *sembra*), anzi è necessario conoscere e attraversare il commento, considerarlo parte integrante della storia dell'opera, perché «il contenuto di verità si rivela come il nocciolo stesso del contenuto reale» e non è «deducibile», ovvero separabile da essa. Ogni grande autore cerca di «sbarrare l'accesso alla critica» proprio per impedire che la verità, al momento indicibile, si trasformi in contenuto, precipitando nel “detto” e banalizzandosi, diventando strumentale caricatura di se stessa. E il critico non deve sollevare il velo che copre la verità, ricorda Benjamin, «quanto piuttosto - attraverso l'esatta conoscenza di esso come velo [come opera d'arte specifica, ndr] - sollevarsi, solo questo, alla vera intuizione del bello». Occorre riconoscere però che questa geniale definizione del bisogno di conoscenza, soprattutto nel suo aspetto di nobilitazione della critica, ha anche qualcosa di caduco, in quanto radicata nel dare e avere dell'attività letteraria, mentre dalla disciplina filosofica a quella teatrale la medesima istanza, di essenziale carattere etico, prende un altro nome e un'altra forma divenendo l'«esperimento della verità» al quale Nietzsche convocava la filosofia e che Sini propone come linea d'azione a qualunque disciplina, con la sua qualità intrinsecamente “teatrale”. L'attualità di questa istanza consiste anche nel suo carattere polemico e alternativo tanto nei confronti delle ermeneutiche “deboli” (non ci sono verità, solo interpretazioni) quanto nei confronti degli appelli dogmatici a un'unica verità “forte”, metafisica o religiosa.

2 Henri Focillon, *Vita delle forme*, seguito da *Elogio della mano* (1943), pref. di Enrico Castelnuovo, Einaudi, Torino 1990.

3 Ha fatto a suo tempo eccezione - guarda caso - Carmelo Bene (per questo episodio cfr. “Un dialogo in azione”, postfazione di Carlo Sini, in *Un dio assente. Monologo a due voci*, a c. di A. Attisani e M. Dotti, Medusa, Milano 2006, e Sergio Fava, “Carmelo Bene e Carlo Sini: la resa dei

conti con il linguaggio. Cosmologia e semiologia”, relazione presentata al convegno «Le arti del Novecento e Carmelo Bene», Torino 24-26 ottobre 2002). Attualmente invece Sini è un attento frequentatore del Théâtre du Radeau e del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

4 Cfr. C. Sini, *Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia*, Jaca Book, Milano 2004. La lettura che fa Sini dell'opera 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.

5 Cfr. soprattutto B. Brecht, *Breviario di estetica teatrale* (1948), in Id., *Scritti teatrali*, II: «L'acquisto dell'ottone», «Breviario di estetica teatrale» e altre riflessioni 1937-1956, Einaudi, Torino 1975, pp. 155-191. La questione della lettura brechtiana di Aristotele non è complessa (per Brecht la nozione di *mimesis* implica l'immedesimazione dell'attore e poi del pubblico con il personaggio), ma è molto articolata e non esclude il riconoscimento della centralità del dramma, cioè dell'azione. In proposito cfr., sempre in *Scritti teatrali*, II, cit., *L'acquisto dell'ottone. Prima notte, Prima appendice alla teoria dell'acquisto dell'ottone, e Terza appendice alla teoria dell'acquisto dell'ottone*; in *Scritti teatrali*, I: *Teoria e tecnica dello spettacolo 1918-1942*, Einaudi, Torino 1975; *Critica dell'immedesimazione: la Poetica di Aristotele, Il filosofo a teatro, Il teatro sperimentale*.

6 Vd. Aristotele, *Poetica*, intr., trad. e cura di Pierluigi Donini, Einaudi, Torino 2008. Da qui in poi tutte le citazioni di Donini sono tratte dalla *Introduzione* dello stesso. Il sottoscritto ha già trattato questo argomento in *Smisurato cantabile*, Edizioni di Pagina, Bari 2009 (Cap. III, *Così parlò Aristotele*).

7 Mentre Donini affermava, nel 2008, che neppure l'esegesi più raffinata è mai venuta a capo della questione relativa alla catarsi tragica.

8 Anche se dagli anni Ottanta del XX secolo questa interpretazione è stata ampiamente contestata perché portava con sé un senso diminutivo, una idea di copia, di riproduzione degradata, che avallava la condanna platonica.

9 Così Donini: «Aristotele aveva impostato la trattazione della poesia ancora come un problema educativo e in sostanza politico, proprio come il suo maestro» e a differenza di Platone difendeva la poesia e la inseriva in un programma di educazione *superiore* dei cittadini adulti.

10 Si citano le espressioni di Aristotele nella parafrasi e nella lettura critica di Donini, ma è bene leggere e meditare direttamente, parola per parola, alla luce dell'interpretazione qui proposta, almeno il capitolo VI della *Poetica*.

11 È vero che Aristotele impiega il termine più volte a proposito della educazione e della musica, tuttavia nei suoi scritti che ci restano non ne chiarisce mai compiutamente il significato; poi la cita a proposito della sfera medica, dove funzionerebbe in senso omeopatico e accenna (*Pol.*, 1342a10) a individui succubi di passioni come pietà e paura i quali ascoltando i «canti sacri [.1 ne ottengono una sorta di cura medica e di *catarsis*». In questa seconda accezione della catarsi, 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 ribadisce 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 credibile: non liberarsi dalle passioni ma *liberare le passioni*, purificarle, separare la loro essenza naturale dalle modalità della loro manifestazione che ce ne rendono dipendenti. A oggi il fronte più avanzato della critica aristotelica opta per la catarsi delle passioni come funzione della tragedia, tant'è che Donini propone di tradurre il famoso passaggio aristotelico in questo modo: «la tragedia “mediante la pietà e la paura” porta al compimento (o, se si vuole, *corona*) la purificazione di siffatte passioni» (in riferimento a *Poet.*, VI, 1449b27-28). La rotta proposta da Donini, però, partendo dall'accertamento che è impossibile dire con certezza cosa Aristotele intendesse, diventa decisiva e, potremmo dire, liberatoria, perché non si limita a parteggiare per questa seconda definizione, ma, prendendo spunto da essa per una ulteriore ricognizione filologica, giunge a tutt'altre, imprevedibili conclusioni.

12 Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno* (1956), Einaudi, Torino 1972.

13 H.-T. Lehman, *Postdramatic Theatre* (1999), intr. e tr. di K. Juers-Munby, Routledge, London and New York 2006.

14 Certo, l'altra importante novità, era quella del poeta-regista accanto al poeta-attore, segnando così la transizione storica che è ancora in atto. In tal senso la carriera di Grotowski come regista e pedagogo ha conosciuto diverse tappe. Nel quadro del “teatro degli spettacoli” la *mimesis* obbediva al principio aristotelico che chiede all'azione di spogliarsi dell'incidentale e rivelare la propria essenza, e ciò avveniva trasferendo l'esperienza dal piano della persona a quello dell'individuo, del Sé. In questa fase ciò che lo spettatore leggeva come un personaggio era il montaggio di quell'esperienza realizzato dal regista nel quadro drammaturgico-allegorico; successivamente il Grotowski più pedagogo dell'Arte come veicolo lavora maieuticamente con un attore che realizza da sé il proprio montaggio. Ed è questo il punto di partenza dell'attuale Workcenter, che nel corso del tempo e riarticolato in due formazioni sta ottenendo una sequenza di sorprendenti risultati.

15 Tra esse, per quanto ci riguarda, il progetto ActS (Actoris Studium), che si propone di allestire un archivio multimediale e ha prodotto due volumi (I: *Processo e composizione nella recitazione da*

Per citare questo articolo

Riferimento cartaceo

Antonio Attisani, « Della *mimesis*, in forma di primo editoriale », *Mimesis Journal*, 1, 1 | 2012, 1-10.

Riferimento elettronico

Antonio Attisani, « Della *mimesis*, in forma di primo editoriale », *Mimesis Journal* [Online], 1, 1 | 2012, Messo online il 01 juin 2012, consultato il 20 août 2018. URL : <http://journals.openedition.org/mimesis/199>

Autore

Antonio Attisani

Insegna Storia del Teatro presso l'Università di Torino (Dipartimento di Studi Umanistici). Tra le sue pubblicazioni recenti: *Un teatro apocrifo – Il potenziale dell'arte teatrale del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* (Medusa 2006), I tre volume di *Opere e sentieri* (con Mario Biagini, Bulzoni 2007-2008), *Transumar – La composizione scenica secondo il Théâtre du Radeau e Francois Tanguy* (EIP 2008), *La prova del secolo – Il teatro del Tibet tra esilio e genocidio culturale* (EIP 2008), *Smisurato cantabile – Note sul lavoro dell'attore dopo Grotowski* (edizioni di pagina 2009).

Articoli dello stesso autore

Decidere le origini, fare le storie e concluderle degnamente [Testo integrale]

Appunti per una postultima lezione

Apparso in *Mimesis Journal*, 7:1 | 2018

Per un teatro trans (-disciplinare e -culturale) [Testo integrale]

Un caso di filosofia al lavoro, che sembra danza

Apparso in *Mimesis Journal*, 6,1 | 2017

Il teatro: i concetti e la cosa [Testo integrale]

Una viva discussione tra Alain Badiou e Bruno Tackels

Apparso in *Mimesis Journal*, 5, 2 | 2016

Studiare da vivi [Testo integrale]

Apparso in *Mimesis Journal*, 5, 1 | 2016

Patosofia [Testo integrale]

Apparso in *Mimesis Journal*, 4, 2 | 2015

E adesso? [Testo integrale]

Apparso in *Mimesis Journal*, 4, 1 | 2015

Tutti i testi

Diritti d'autore



Mimesis Journal è distribuito con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.