

Xavier Riu

A proposito di Aristotele teorico dello spettacolo

Abstract

This paper started as a review of the book *Aristotele teorico dello spettacolo* by Manlio Marinelli, and for the most part this is what it still is; but at the same time it takes this cue to discuss the notion of *opsis* in the *Poetics* and the passages which apparently diminish the importance of performance in the Aristotelian theory. Such passages are contradicted by the notion that it is precisely the visual spectacle what makes tragedy superior to epic. The solution of the contradiction lies with Aristotle's fine distinctions between disciplines: the dramatic play is a wider thing than poetics, for it is made of several components, and only some of them are the responsibility of the Poetics.

Questo contributo prende l'avvio in forma di recensione al volume *Aristotele teorico dello spettacolo* di Manlio Marinelli. Allo stesso tempo, però, prende lo spunto da questo libro per discutere il concetto di *opsis* nella *Poetica* e i passi che sembrano diminuire l'importanza della performance nella teoria aristotelica. Tali passi sono in contraddizione con l'idea che sia proprio lo spettacolo visuale a rendere la tragedia superiore all'epica. La soluzione della contraddizione si trova nelle distinzioni precise che Aristotele traccia tra le varie discipline: l'opera teatrale va al di là della poetica, essendo composta da varie componenti, delle quali soltanto alcune sono di pertinenza della poetica.

Un volume, pubblicato di recente*, appare nell'insieme come un tentativo complesso di spiegare varie cose attorno alla nozione di spettacolo nella Grecia antica, in modo particolare a partire da Aristotele, come il titolo indica, ma uno dei suoi pregi è la volontà di collocare la teoria aristotelica nella tradizione greca. La prima parte del saggio cerca di indagare prima di Aristotele quelli che saranno i tre centri di attenzione principali del libro: 1) la comunicazione teatrale, che è la cornice in cui lo studioso inquadra la catarsi; 2) il teatro come spettacolo visivo-auditivo, ma l'accento in questo libro è sulla visione, su ciò che Aristotele definisce ὄψις; 3) l'attore e il performer, un argomento trattato alla fine e meno integrato nell'intero contesto, ma forse quello che ha spunti più interessanti e promettenti sugli stili interpretativi del teatro greco.

L'idea-guida principale della trattazione su Aristotele è che il filosofo non ignora la performance del teatro, ma al contrario ne considera centrale la ricezione da parte del pubblico. Che ciò sia certo, oggi non mi sembra più dubitabile¹, anche se alcuni filologi non ne sembrano ancora convinti (certe idee sono dure a morire). Il libro, dunque, anche se risulta convincente, a mio parere, in merito alla sua tesi principale, che cioè per Aristotele la tragedia è un atto comunicativo e una performance, per un altro verso

* Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo*, Bari, Edizioni di Pagina, 2018.

¹ Un punto iniziale importante degli studi in questo senso è già DE MARINIS (1991, 9-23).

risulta un'opportunità perduta, perché uno studio su Aristotele da questo punto di vista, e anche uno sulla tradizione della messinscena greca sarebbero piuttosto molto utili. Questo volume, tuttavia, sebbene presenti alcuni pregi, nell'insieme non può assolvere questa funzione, per ragioni varie che riassumerò e esemplificherò di seguito.

Il primo problema, quello più evidente, è la disorganizzazione estrema. Il libro guadagnerebbe molto se sottoposto a una "dieta dimagrante" e a un riordino del materiale. Così com'è, è quasi impossibile seguire i ragionamenti perché l'esposizione è assolutamente disordinata e piena di salti. Tale disorganizzazione, che ne rende quasi impossibile una lettura critica, viene aggravata dall'imprecisione dei riferimenti interni e dalla mancanza di un indice di passi e cose notevoli, necessaria in un libro di queste dimensioni nel quale i temi vengono iniziati, abbandonati, ripresi, menzionati, annunciati: sarebbe utile per poter seguire i vari sviluppi di un argomento, oppure per sapere (soltanto due esempi tra tantissimi) dove si ritorna a cap. VI 48b25ss., come annunciato a p. 181; oppure se il problema, interpretativo e testuale, dei quattro tipi di tragedia di *Poetica* XVIII, menzionati a p. 182, n. 32 verrà discusso o meno e dove (soprattutto se pensiamo che uno dei quattro tipi, quello 'spettacolare' nel testo accettato da M., è ovviamente importante per il suo tema). I riferimenti interni non sono quasi mai alla pagina, ma o al capitolo (ma i capitoli sono lunghi) oppure mancano, come (di nuovo un solo esempio fra tanti) a p. 321, n. 133, dove viene detto che su un dato argomento: «torno più approfonditamente nella nota a *Poetica* 1449b27-28». Dove si trova tale nota? Non si sa nemmeno se si trova in questo libro. Ciò produce una diffidenza da parte di chi legge, che finisce per avere l'impressione di esser preso in giro, e, quando ad esempio a p. 209 trova la frase «Ma andiamo per ordine», gli viene quasi da ridere – ed in effetti avrebbe ragione di ridere perché con questa frase viene introdotta la trattazione di un argomento (le contraddizioni di Aristotele riguardo all'ὄψις), ma pare che a questo punto ne vengano trattati solo alcuni aspetti, mentre il resto è annunciato per un seguito introvabile.

Un'altra difficoltà del libro, non senza rapporto con la precedente, è lo stile spesso oscuro, intricato, retorico, prolisso, che giustifica l'alto numero di pagine. Non solo il libro torna e ritorna sugli argomenti, gira e rigira attorno alle questioni, ma anche è pieno di divagazioni su aspetti accessori, qualche volta in note lunghissime e spesso anche nel corpo del testo.

La diffidenza provocata da queste difficoltà fa sì che restino in ombra le idee interessanti, perfino illuminanti, che si trovano qua e là. Alcuni esempi: il rapporto tra piacere e dolore, trattato come al solito in modo disordinato, ma la constatazione del rapporto è utile e in accordo con le testimonianze; o le pagine sulla cultura dello spettacolo nella prima parte; o, come ho detto prima, certi sviluppi nell'ultimo capitolo sugli stili di performance; e altre: non è che ci manchino cose interessanti (accanto a banalità), se si ha il tempo e la pazienza di andare a spigolarle.

Siccome mi sembra che valga la pena di essere precisi, sceglierò di esaminare più in dettaglio uno dei tre centri d'interesse principali del libro, la questione dell'ὄψις, un tema pervasivo trattato in un modo o in un altro in tutti i capitoli. La trattazione di questo tema, peraltro, mostra bene i meriti e le mancanze metodologiche del libro nell'insieme.

Prima un breve commento sulla bibliografia, che, anche essendo ampia (ben 13 pp.), manca di alcuni item importanti sui temi trattati. Da una parte mancano i vari contributi di Angela M. Andrisano², come autrice e come curatrice, sul teatro greco come arte dello spettacolo, immancabili nella bibliografia italiana recente. D'altra parte, in particolare a proposito dell'importanza della visione nella tragedia (nelle *Baccanti* soprattutto, cf. pp. 31ss.) manca Massenzio (1970), e inoltre conviene non dimenticare che l'aspetto visuale in questa tragedia non è univoco e il vedere si accompagna al capire e al sapere, come è stato notato tempo fa da Winnington-Ingram (1969, 163-68). Quest'ultimo dettaglio mi sembra importante perché l'impostazione teorica di M. gli impedisce di valutare questo altro aspetto conoscitivo sia della visione sia della catarsi, che resta totalmente trascurato (non cita nemmeno i principali rappresentanti di questa tendenza interpretativa, come Golden 1992).

Un po' come accade per il resto del libro, la tesi principale sull'importanza dell'elemento visivo per Aristotele è incontestabile, almeno a mio avviso; anche l'inizio della trattazione dell'*opsis* (pp. 31ss.) è promettente, ma poi lo sviluppo e le argomentazioni soffrono di un problema che sminuisce fortemente il valore della tesi: una tendenza a forzare i dati, e ciò in due sensi, che esemplifico di seguito.

Un esempio è l'analisi della parola ὄψις (pp. 113ss.). M. crede che, particolarmente in età arcaica, sia singolare che una parola in -σις indichi la «cosa veduta» invece dell'«azione di vedere». Può sorprendere, ma i testi, citati da M., sono incontrovertibili. Qui ci sono due cose da dire: da una parte, sull'antichità della lingua omerica spesso si tirano conclusioni troppo superficiali mentre l'amalgama temporale che vi si trova è inestricabile; d'altra parte, questa è una parola peculiare insieme ad alcune altre parole antiche, specie in rapporto con i sensi, che indicano allo stesso tempo l'azione e il suo risultato (e.g. φάτις, che infatti è più una voce o un detto che l'azione di dire; ἀκρόασις non è molto antica, ma segue il pattern e indica sia 'l'ascolto' sia 'la cosa ascoltata' come ad esempio una 'lezione'; ῥῆσις 'azione di parlare' e 'tirata'; ce ne sono tanti esempi, alcuni anche in altri campi: ἔκβασις vuol dire 'uscita' in tutti i sensi, azione e via). Invece M. riempie parecchie pagine per giustificare cose evidenti come ad esempio che in πατρὸς φίλου ὄψιν ἀτυχθεῖς (*Il.* VI 468) la cosa percepita «in realtà non è da intendersi nell'accusativo *opsin*, ma [...] nel genitivo *patros*».

Dunque, l'idea che ὄψις si riferisca allo spettacolo teatrale, alla cosa veduta, non ha bisogno nemmeno di giustificazione. Ma tutta questa discussione è tesa alla

² Segnalo almeno, in questo contesto, ANDRISANO (2006 e 2015, 71-96).

conclusione (p. 130) che *opsis* «è da intendersi come ogni aspetto che cada sotto il percepibile e il fruibile dalla vista e al contempo l'attività fruitiva dello spettatore che lo recepisce e dunque la sua attività percettiva, il *lavoro* dello spettatore». Si può vedere qui lo slittamento dall'attività percettiva della vista all'attività percettiva tout court, e cioè all'insieme delle percezioni (e perfino della partecipazione) dello spettatore. Molte pagine saranno consacrate a cercar di convincerci di questa idea: che *opsis* indichi l'insieme della rappresentazione con tutti i suoi aspetti. Questa è una discussione lunga che qui non possiamo fare completamente, ma possiamo accennare ai punti principali. L'*opsis* è uno dei sei elementi della tragedia (50a7-10), e cioè la tragedia in quanto performance teatrale, e in particolare l'aspetto visivo della performance, accanto agli altri aspetti, in particolare l'uditivo (il *mélōs*, la *léxis*). C'è in questo passo però una frase complicata, nella quale alcuni, tra i quali M., vogliono vedere la *opsis* come l'insieme dello spettacolo: καὶ γὰρ ὄψις ἔχει πᾶν καὶ ἦθος καὶ μῦθον καὶ λέξιν καὶ μέλος καὶ διάνοιαν ὡσαύτως (50a13-14), interpretata in questo modo: «infatti lo spettacolo visivo comprende e domina tutto (ὄψις ἔχει πᾶν) il carattere e il racconto e l'enunciazione e la musica e il pensiero allo stesso modo» (pp. 197s.). Ci sono molte considerazioni da fare, ma qui una basterà: una interpretazione del genere risulta eccessivamente antiaristotelica. Come può darsi in Aristotele che lo spettacolo visivo contenga tutti i sei elementi, di cui uno è lo stesso spettacolo visivo? Se Aristotele dicesse: la performance (espressa con un termine diverso da *opsis*) contiene tutte le sei parti (compreso dunque l'elemento visivo, l'*opsis*), sarebbe concettualmente accettabile; ma non è ciò che dice Aristotele: il testo, nella lettura adottata da M., dice che è l'*opsis* a contenere tutto. Questa enunciazione sarebbe possibile se nel testo trovassimo 'cinque' invece di 'sei' (e cioè gli altri cinque elementi, esclusa l'*opsis*)? Difficilmente, perché è chiarissimo che sono sei parti di un tutto, ed è troppo antiaristotelico che una delle parti s'identifichi con il tutto.

Tutte queste complicazioni vengono soltanto dalla volontà di M. di far sì che *opsis* valga l'insieme dello spettacolo, invece della sola parte parte visuale che insieme alle altre conforma lo spettacolo. Veramente non c'è alcuna necessità di compiere questo passo per mostrare in che modo e fino a quale punto Aristotele tiene conto della performance nella sua concezione della tragedia, ma è sicuro che lo Stagirita, come noi tutti, non concepisce la performance solo come uno spettacolo che si vede, ma anche che si ascolta (e altre cose ancora: sul quale si pensa, etc.).

Un altro esempio di forzatura, in questo caso per introdurre la *opsis* in quanto parte visiva dello spettacolo in un testo dove si parla probabilmente della messinscena nel suo insieme, non specificamente della parte visiva, si trova a p. 287. Qui, M. cita e traduce un passo molto difficile, 1454b15-16: Ταῦτα δὴ διατηρεῖν, καὶ πρὸς τούτοις τὰς παρὰ τὰς ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθούσας αἰσθήσεις τῇ ποιητικῇ. Il suo testo però include una congettura di Gallavotti, τὰς παρὰ τὰς <ὄψεις> ἐξ ἀνάγκης κτλ. La sua traduzione è:

«Bisogna porre attenzione a queste cose e oltre a queste alle percezioni ricettive che si accompagnano alla poetica in conseguenza agli elementi visivi dello spettacolo». Gli ‘elementi visivi’ sono l’aggiunta di Gallavotti. La prima cosa che bisogna osservare è che per la scelta dell’edizione M. rimanda (p. 287, n. 59) «al par. 5.1 *supra*», ma a 5.1 questo testo non compare (o almeno non l’ho saputo trovare): un altro effetto della disorganizzazione del libro e dell’estrema imprecisione dei riferimenti interni. Senza giustificazione diventa difficile capire perché M. sceglie il testo di Gallavotti. La seconda cosa è sulla traduzione: non traduce ἐξ ἀνάγκης (‘necessariamente’, ‘inevitabilmente’), ma traduce due volte proprio la parola congetturata, ὄψεις: ‘elementi visivi’ e ‘spettacolo’. Perché? Una sola spiegazione serve per entrambe le imprecisioni: la volontà d’introdurre e rimarcare l’elemento visivo è proprio quello che rende incomprensibile il nesso ἐξ ἀνάγκης (che cosa può essere inevitabile in una messinscena?).

Immediatamente cita e traduce 1455a26-29: σημείον δὲ τούτου ὃ ἐπετιμᾶτο Καρκίνῳ. Ὁ γὰρ Ἀμφιάραος ἐξ ἱεροῦ ἀνήει, ὃ μὴ ὀρῶντα τὸν θεατὴν ἐλάμβανεν, ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς ἐξέπεσεν δυσχερανάντων τοῦτο τῶν θεατῶν. La traduzione in questo caso è quasi grottesca nella sua volontà di enfatizzare un’altra volta la presenza dell’elemento visivo: μὴ ὀρῶντα τὸν θεατὴν diventa «allo spettatore che non avesse assistito allo spettacolo». Come si fa ad essere uno spettatore senza assistere a uno spettacolo? Questa è ragione sufficiente per rigettare la traduzione di μὴ ὀρῶντα come «che non avesse assistito allo spettacolo», ma ce n’è un’altra: ὀράω significa ‘vedere’, ‘contemplare’, etc., ma non ‘assistere a uno spettacolo’.

La frase è difficile e discussa, ma più probabilmente si riferisce a qualche dettaglio della messinscena che gli spettatori non vedevano, come suggerito da parecchi interpreti. Questa è certo una spia significativa dell’importanza della messinscena anche per Aristotele. Purtroppo, come suole accadere, l’interpretazione del passo non è chiara. Sembra riferirsi a una messinscena concreta che avrebbe fallito perché gli spettatori non si rendevano conto di qualcosa che accadeva sulla scena, ma se è una messinscena precisa, quale sarebbe? La prima? (ci poteva essere al tempo di Aristotele una conoscenza a questo livello di dettaglio della ricezione prima di un’opera di Carcino?). E se non è la prima, quale sarebbe? O possiamo pensare che c’era una tradizione di messinscena che non consentiva variazioni? Difficile anche questa possibilità. La soluzione sarà, mi sembra, altrove (e ci apre possibilità interessanti anche questa). Aristotele ha avvertito di prestare attenzione a (54b15) τὰς παρὰ τὰς ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθούσας αἰσθήσεις τῇ ποιητικῇ, e cioè (senza integrazioni innecesarie) «alle impressioni contraddittorie con (παρά) quelle che necessariamente accompagnano la poetica», oppure, in altre parole, le impressioni prodotte negli spettatori che contraddicano quelle che necessariamente risultano dalla poetica (e cioè dall’opera come composizione del poeta). Ma l’avvertenza è per il poeta, non per il regista: il poeta deve stare attento a «mettersi davanti agli occhi» (visualizzare, πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον,

55a23) le azioni dell'opera per evitare contraddizioni (τὰ ὑπεναντία). Questo è esemplificato con l'opera fallita di Carcino, in cui lo spettatore, non vedendo qualcosa, rischiava di non capire. Ciò può significare semplicemente che se una cosa non si vedeva doveva essere detta, come spesso (ma non sempre) accade nel teatro greco, o può significare un'altra cosa, ma l'ammonimento è per il poeta e ci dice che ad ogni modo Aristotele non pensava l'opera del poeta e la messinscena come cose separate³.

Quindi gli sforzi per ricondurre da una parte la *opsis* all'insieme della performance e dall'altra introdurla lì dove non è menzionata sono inutili. Non c'è alcun bisogno di forzature per mostrare, come ho appena detto, che Aristotele non pensava l'opera del poeta e la messinscena come cose separate. Proprio i passi che abbiamo appena analizzato ci mostrano che nella *Poetica* la parola *opsis* designa non l'insieme, ma la componente visuale dell'insieme che è l'opera, intesa come risultato della poetica (e cioè della composizione del poeta) e della messinscena, necessariamente legate tra di loro, perché la ricezione del pubblico, almeno parzialmente, dipende dal lavoro del poeta.

Allora com'è che si è installata per molto tempo l'idea che Aristotele ignori gli aspetti performativi del teatro e intenda l'opera teatrale non come una performance, ma come essenzialmente un testo costruito dal poeta? Certi passi della *Poetica* sembrano in effetti confermare questa idea. I più importanti sono:

– 1450b17-20: ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν («lo spettacolo visuale è allettante, ma il più estraneo all'arte e il meno proprio della poetica, perché la funzione della tragedia si dà perfino senza messinscena e senza attori, e inoltre nell'esecuzione dello spettacolo l'arte dello scenografo è più importante di quella dei poeti»).

– 1462a17s.: τὸ ἐναργὲς ἔχει καὶ ἐν τῇ ἀναγνώσει καὶ ἐπὶ τῶν ἔργων («la vividezza la possiede sia alla lettura che nella messa in scena»).

Al tempo di Aristotele, e già da prima, era possibile, forse normale, leggere le opere poetiche, almeno nei ceti intellettuali. Ciò non vuol dire però che A. ignori la natura performativa della poesia greca, né quegli elementi che nella *Poetica* non sono considerati. In altre opere li menziona, più volte, come una cosa normale, che esiste, che va da sé, e che va conservata. Nella *Politica*, ad esempio (1336b 3-23), menziona occasioni speciali di performance di giambo e commedia in certi rituali per certi dèi, occasioni nelle quali certi usi linguistici sono adeguati, mentre non lo sono in altre

³ Su questo passo, si può vedere RIU (2018², 84-88).

occasioni. È un testo lungo che ho analizzato altrove⁴, sul quale si può discutere se la commedia e il giambo siano menzionati come parte dei rituali o piuttosto Aristotele li intenda come due cose diverse. Secondo me la prima opzione è corretta, ma comunque sia, il fatto è che qui Aristotele colloca le rappresentazioni di giambi e commedie in certe occasioni speciali nelle quali le regole sono diverse che nella vita quotidiana, e quello che mi sembra significativo per il nostro argomento è il fatto che queste occasioni rituali-poetiche siano una questione di *nomos* statale. Ciò può spiegare perché questo aspetto delle *performances* di poesia resti fuori dell'ambito della poetica mentre rientra in quello della politica.

I concorsi poetici sono menzionati anche in vari luoghi, spesso, significativamente, nella *Costituzione degli Ateniesi*. Anche nella *Politica* sono menzionati più volte, ed è chiaro che per Aristotele gli agoni poetico-musicali sono una parte importante della vita cittadina⁵. Una citazione rilevante si trova nella discussione sull'educazione (libro V [VIII], capp. 5-7), che proprio si basa sull'idea che i cittadini non debbano praticare gli aspetti più tecnici della *mousiké*; questi sono solo per gli specialisti, che tra l'altro sono i veri competenti (1339a 36-9, 1341b 8-15). Gli specialisti sono quelli che partecipano alle gare (1341a 10-3, 1341b 10). I cittadini devono avere esperienza della *mousiké* soltanto per essere in grado di giudicarla (di essere *kritai*) (1340b 23-5, 1341a 9-17, cf. 1339a 42-b 3). Quando più avanti nella *Politica* A. enumera le magistrature (libro VIII [VI], cap. 8), include specificamente quelle che si occupano delle gare ginniche e dionisiache (ἀγῶνας ἐπιμέλεια γυμνικῶς καὶ Διονυσιακούς, 1323a 1).

Questi ed altri passi mostrano che non è che Aristotele ignori o non tenga conto della natura occasionale e performativa della poesia greca; piuttosto non crede che nella trattazione della *Poetica* questo sia pertinente. Ciò vuol dire che la concezione della poetica da parte di Aristotele include soltanto certe cose e non altre, ma non vuol dire che queste altre cose non siano conosciute né importanti per Aristotele: è soltanto che sono importanti in relazione alla politica e all'etica, non alla poetica. Questa conclusione non deve necessariamente stupire. Platone aveva sviluppato le sue riflessioni sui generi come parte della sua filosofia politica⁶, e quindi possiamo pensare che è Aristotele a innovare costituendo un ambito specifico della poetica indipendente dalla politica. Questo ambito, però, include soltanto alcuni elementi di ciò che per noi è la poetica, mentre altri elementi rimangono nell'ambito della politica. Semplicemente, la poetica è un campo di ricerca nascente che nella sua lunga storia acquisterà nuove componenti.

⁴ Ho commentato questo testo, in relazione alle attitudini dei Greci di fronte al linguaggio osceno della poesia giambica e comica, in RIU (2012, 255-63).

⁵ Si veda 1342a 15-22, ad esempio.

⁶ Come osservato da SELDEN (1994, 39).

Possiamo dunque accettare che, secondo Aristotele, certi aspetti della performance non sono importanti per la poetica. La domanda seguente è: dobbiamo concludere dunque che non lo sono neanche per l'opera teatrale? Non necessariamente. Se in un passo della *Poetica* che abbiamo visto prima l'*opsis* non è attinente all'arte del poeta (1450b 16-20), in un altro passo la musica e la messinscena «non sono piccola parte» dei piaceri della tragedia che la fanno superiore all'epica (1462a 15-17). Ciò deve significare che Aristotele concepisce la tragedia come l'insieme di testo e performance (come in altri passi che abbiamo visto), ma che nella sua teorizzazione non tutte queste componenti facciano parte dell'arte del poeta. Perciò non si occupa di analizzarle tutte nella *Poetica*: all'inizio avverte che tratterà della poetica in quanto poetica, non altro. Certi aspetti dunque fanno parte dell'arte del poeta, mentre altri invece no, ma ciò non vuol dire che non facciano parte della tragedia, e quindi dell'opera teatrale.

Perché questa distinzione? Noi siamo abituati, e ancor più in tempi recenti, a considerare la *performance* teatrale come un tutto che include testo, musica, messinscena, scenografia, attori, pubblico... Questo modo di analizzare le cose è evidentemente di grande utilità e ha ormai preso piede nei nostri studi. Peraltro siamo abituati a concetti come 'opera d'arte totale' (*Gesamtkunstwerk*) e idee simili che sono state sviluppate nel contesto del teatro moderno. Infatti non sappiamo se discussioni del genere siano esistite nella Grecia antica e, nel caso in cui ci siano state, quando siano sorte. Non sappiamo cioè se Aristotele reagisse ad altre teorie sul teatro a proposito di questo punto, altre teorie che potessero considerare l'insieme del fenomeno teatrale, oppure se reagiva di fronte ad una crescente spettacolarizzazione del teatro (di qui la necessità di teorizzare in primis sulla costruzione verbale). Comunque sia, il capitolo 26, in cui si trova l'affermazione che alla lettura sola la tragedia rivela già le sue qualità, è tutto costruito come una polemica contro l'idea che l'epica come genere è migliore e la tragedia più volgare, proprio perché (in sostanza) essa è uno spettacolo con troppo movimento. Le ragioni date da Aristotele per rifiutare questo giudizio sono basate sulla distinzione fra l'arte del poeta e quella dell'attore (tali ragioni iniziano a 1462a 4 proprio con questa affermazione)⁷. In ogni caso, Aristotele vuole espressamente distinguere fra vari aspetti del fatto teatrale. Da una parte c'è il testo e i modi per comporre il testo con tutto ciò che vi si collega di costruzione, di personaggi, etc. (anche sicuramente di performance, almeno parzialmente, come suggerito sopra a proposito di 54b15). Da un'altra parte ci sono le ripercussioni di tutto ciò nella vita della città, e questa parte viene trattata nella *Politica*, lo scritto che si occupa della vita della città, nel quale menziona brevemente, in vari luoghi, ciò che ha a che fare con le gare teatrali, e soprattutto si occupa a lungo del posto e della funzione della *mousiké* nella città, e la *mousiké* comprende tutti i generi di performance.

⁷ Πρῶτον μὲν οὐ τῆς ποιητικῆς ἢ κατηγορίας ἀλλὰ τῆς ὑποκριτικῆς («innanzitutto, questa accusa non riguarda la poetica, ma l'arte attoriale»). Non sarebbe impossibile che Aristotele qui stesse semplicemente reagendo agli argomenti di Platone, soltanto allusi nelle *Leggi* (658b), per preferire l'epica.

Per Aristotele un obiettivo importante è quello di distinguere le varie discipline tra di loro e di scrivere dei singoli trattati a loro riguardo. In uno dei passi della *Poetica* in cui separa lo spettacolo dalla *tekhnē* poetica (1453b 8) menziona una ragione di questa separazione: tutto ciò che ha a che fare con la *opsis* «ha bisogno di *khoregia*» (τὸ δὲ διὰ τῆς ὀψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν)⁸. Ciò può sembrare una ragione un po' fantasiosa, di poco peso, ma Aristotele, nel suo impegno per distinguere tra discipline, usa argomenti di natura diversa e delimita con molta precisione ciò che appartiene a una *tekhnē* o a un'altra. Sebbene in epoca più antica lo spettacolo intero era a carico del poeta (e Aristotele lo sa bene: cf. *Rhet.* 1403b 23), al suo tempo era già antica la separazione tra il compito del poeta, compositore dell'opera, e il resto dello spettacolo, incluso il compito del *khoregos*, il cittadino incaricato dallo stato di provvedere economicamente alla rappresentazione. Infatti era comune già da tempo di mettere in scena, e perfino in una gara speciale, delle opere classiche di autori antichi non più viventi. Proprio il fatto che Aristotele menzioni questa ragione (che ciò era cosa della *khoregia*) per escludere dall'arte del poeta lo spettacolo può farci capire perché non lo menziona come una cosa propria della poetica, bensì della politica: la *khoregia* era una carica dello stato⁹, le gare erano istituzioni dello stato organizzate da un arconte, e la *mousiké* era un elemento fondamentale dell'educazione, che è per Aristotele una parte fondamentale della politica. Perciò anche i concorsi sono separati dall'arte del poeta (1451a 6), che è la poetica. L'opera teatrale, però, è concepita sempre come quell'insieme di sei componenti (50a8-9), tutte ugualmente necessarie, comprese quelle visuali e uditive, grazie alle quali la tragedia ha le sue qualità (καθ' ὃ ποιὰ τις ἐστὶν ἡ τραγῳδία).

La confusione attorno al valore della *opsis* nella *Poetica* e alla considerazione aristotelica della performance hanno origine da queste distinzioni precise di Aristotele tra le varie discipline, distinzioni che ci consentono di concludere che per il filosofo l'opera teatrale va al di là della poetica. Essa si occupa della parte principale, l'organizzazione dei fatti che è il *mūthos* e gli *ἦθη* (50a15), anche della *λέξις*, ovviamente, e della *διάνοια*, ma sono la musica e la messinscena a rendere la tragedia superiore all'epica (1462a 15-7); il poeta si occupa sicuramente della prima e almeno tiene conto della seconda. Queste due componenti non sono di pertinenza dell'arte poetica, il che non vuol dire, però, che esse non siano parte dell'opera teatrale. Come

⁸ La parola *χορηγία* è qui tradotta spesso come “messinscena” (ad es. Lanza, Dupont-Roc – Lallot; o simile: “regia”, Gallavotti), qualche volta semplicemente come «spesa» (questo è il significato di *χορηγία* in altri luoghi di Aristotele), o una mescolanza delle due («lavish production» Janko). Questi sono buoni espedienti che consentono una lettura moderna del testo, ma non dobbiamo dimenticare che la carica dello stato è menzionata.

⁹ Aristotele discute (*Pol.* 1299a 19) se la *khoregia* è una magistratura (*arkhé*) o meno: anche qui vuole introdurre precisazioni nette, perché in pratica le cose non sono chiare e «non si è arrivati a una decisione nelle discussioni su questo nome» (1299a 29). In questo passo sembra dire che non è una magistratura, ma poi in 1323a la menziona tra le magistrature proprie delle città che godono di prosperità e si preoccupano del buon ordine.

abbiamo visto, Aristotele non pensava l'opera del poeta e la messinscena come cose separate.

Per ritornare un attimo al libro da cui siamo partiti, ci troviamo qui nuovamente di fronte a questa strana situazione contraddittoria: la mia ultima frase dà ragione all'autore, perché infatti coincide abbastanza bene con il suo pensiero, ma (e ciò può servirci di conclusione) il modo in cui queste idee sono discusse e argomentate è spesso difettoso (e comunque inutilmente complicato) per le ragioni che ho detto, e anche per un uso sbagliato delle fonti: troppo spesso M. prende un autore dato come fonte per la reazione o la comprensione degli Ateniesi (o peggio, dei Greci); ciò accade particolarmente con Platone, senza tener conto del fatto che Platone ha i suoi secondi fini e normalmente critica il modo in cui gli Ateniesi vedono le cose. Un problema simile riguardo alle fonti, meno frequente ma vistoso, è che più volte M. utilizza gli scolî come fonte in relazione alla performance originaria, mentre invece è molto dubbio che i commentatori più tardi dei testi ne sapessero qualcosa, e il loro modo di capire la performance e i testi antichi era sicuramente molto diverso. Ciò però ci riporta alla necessità di trovare delle spie sulle tradizioni antiche di messinscena, sulle quali non sappiamo quasi nulla, ma che possono trasparire dagli scolî adeguatamente analizzati. Si tratta di un lavoro importante da fare, sul quale in questo libro si può trovare qualche spunto interessante su cui riflettere.

referimenti bibliografici

ANDRISANO 2006

A.M. Andrisano (a cura di), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Roma.

ANDRISANO 2015

A.M. Andrisano, *La morte in scena? A proposito di un noto passo della Poetica aristotelica (1452b 10-13) e della strategia drammaturgica di alcune tragedie del V sec.*, «DeM» VI 71-96.

DE MARINIS 1991

M. De Marinis, *Aristotele teorico dello spettacolo*, in *Teoria e storia della messinscena nel teatro antico*, Atti del Convegno Internazionale (Torino, 17-19 aprile 1989), Genova, 9-23.

GOLDEN 1992

L. Golden, *Aristotle on tragic and comic mimesis*, Atlanta.

MASSENZIO 1970

M. Massenzio, *Cultura e crisi permanente. La xenia dionisiaca*, Roma.

Riu 2012

X. Riu, *On the Reception of Archilochus and of Invective Poetry in Antiquity*, in X. Riu – J. Pòrtulas (eds.), *Approaches to Archaic Greek Poetry*, Messina, 249-82.

RIU 2018²

X. Riu (ed.), *Aristòtil, Poètica*, Barcelona.

SELDEN 1994

S.L. Selden, *Genre of Genre*, in J. Tatum (ed.), *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 39-64.

WINNINGTON-INGRAM 1969

R.P. Winnington-Ingram, *Euripides and Dionysus. An Interpretation of the Bacchae* (1948), Amsterdam.