

## La catarsi spiegata ai giovinetti

### 1. Il problema

Cominciamo dalla fine. Nel capitolo VI della *Poetica*, Aristotele, dandone la definizione, scrive che la tragedia è

imitazione di un'azione seria e compiuta, avente una sua grandezza, in un linguaggio condito di ornamenti, separatamente per ciascun elemento nelle sue parti, di persone che agiscono e non tramite una narrazione, che attraverso la pietà e il terrore produce la purificazione di questi sentimenti<sup>1</sup>.

A questa traduzione, io credo non ulteriormente perfezionabile, si è arrivati dopo cinquecento anni di dibattito e di accese discussioni. E i dubbi restano, perché quel che resta del concetto di catarsi, qui tradotta con "purificazione", è praticamente tutto qui<sup>2</sup>.

La tragedia, dunque, produce sullo spettatore dei risultati paragonabili a quelli di una medicina: vale a dire la "guarigione" (da qualcosa che vedremo) con degli "effetti collaterali" più o meno indesiderati, che il bugiardo sopra esposto descrive puntualmente, ma non chiaramente; suscitando in chi legge una serie di dubbi. Vediamo di riassumerli.

Quando Aristotele scrive che la tragedia "attraverso la pietà ed il terrore produce la purificazione di queste passioni" (τῶν τοιούτων παθημάτων καθάρσιν) non è chiaro il valore di quel genitivo; se esso vada inteso (1) come "genitivo separativo", nel senso che la catarsi ci libera dalla pietà e dalla paura; quindi, la medicina-tragedia ottiene il risultato di purificarci da questi sentimenti, nel senso che li elimina<sup>3</sup>; o (2) se invece si tratti di *genitivo soggettivo* o *nominale*<sup>4</sup>. Tradurremo, in questo caso, a un dipresso così: "(la tragedia)... attraverso la pietà e il terrore produce la purificazione *che è propria* di queste passioni". Per esser più chiari, e continuare nella metafora: una qualunque medicina è costituita da un vettore, o meglio, da un eccipiente (l'involucro, composto da una miscela di talco, per una pastiglia), e da un principio attivo, presente in quantità infinitesimale (p. es. l'acido acetil-salicidico, principio attivo dell'aspirina). La tragedia, in questo caso, fungerebbe da eccipiente, con la storia che racconta; la catarsi costituirebbe il principio attivo, in grado di ripristinare con due elementi-base (pietà e terrore), l'equilibrio perduto dell'organismo,

---

<sup>1</sup> Arist. *Po.* 1449b 24-28.

<sup>2</sup> Bibliografia generale sul tema (fino al 1996): O. J. Schrier, *The 'Poetics' of Aristotle and the 'Tractatus Coislinianus'. A Bibliography from about 900 till 1996*, Leiden-Boston-Koeln 1998. Quindi, W. Heath, *Aristotle 'Poetics': a Bibliography* ([www.leed.ac.uk/classic/resources/poetics/poetbib.htm](http://www.leed.ac.uk/classic/resources/poetics/poetbib.htm)).

<sup>3</sup> "Se si attribuisce a τοιούτων παθημάτων il valore di genitivo di separazione ... allora (1) l'anima, sulla via della catarsi, dovrebbe liberarsi dai disturbi della paura, e soprattutto da quelli della compassione... ed esserne così sanata... Oppure (2) i due sentimenti non vengono estirpati, ma liberati dal loro dannoso eccesso" (Schadewaldt. *Paura e compassione?*, in W.Schadewaldt, M. Pohlenz, *Due saggi sulla catarsi tragica*, a cura di Antonia Marchiori, n. intr. di F. Bortolini, Amsterdam 2006, p. 46.

ridimensionando le nostre apprensioni. Riacquistare il proprio equilibrio fisico, che è anche psichico, provoca in noi una sensazione di piacere, che è comune a chi sia sulla via della guarigione, e si senta meglio. Questa sensazione, che noi diremo essere un piacere, non coincide con il processo catartico, ma questo accompagna. C'è (3) una terza possibilità, ed è che l'incriminato *tw'n toiouvtwn paqhmvwtwn* vada inteso questa volta non come genitivo soggettivo, ma oggettivo<sup>4</sup>; in questo caso, dovremmo tradurre così: "la tragedia... attraverso la pietà e il terrore opera la purgazione *di queste passioni*".

Ricordi ginnasiali, l'opposizione tra *genitivo soggettivo* e *genitivo oggettivo* ci aiutano a meglio capire. Tra gli esempi più noti, l'ambiguo *amor matris*; che sta a significare sia il bene che la madre nutre nei nostri confronti (*genitivo soggettivo*= *mater amat*), sia l'amore che noi nutriamo nei confronti di nostra madre (*genitivo oggettivo*= *matrem amamus*). In questo caso, e con questa lettura, la tragedia provocherebbe in noi, attraverso la storia che ci racconta, sentimenti di pietà (che potremo già intendere come il sentimento di compartecipazione nei confronti di ciò che patiscono i personaggi sulla scena) e di terrore (l'angoscia per ciò che succede), per poi spazzarli via, come la piccola influenza provocata dal vaccino. La tragedia funzionerebbe dunque secondo i principi dell'omeopatia (curare la malattia con gli stessi principi che generano la patologia), liberando, in questo caso, con iniezioni di *eleos* e *phobos* queste stesse passioni, che in qualche modo sarebbero in grado, lasciate a se stesse, di pregiudicare il nostro equilibrio psico-fisico. Interpretazione, questa, che avrebbe goduto di grande successo, soprattutto perché sarebbe stata una organica risposta alle posizioni platoniche. Ricordiamo come Platone condannasse la poesia (soprattutto nel libro X della *Repubblica*)<sup>5</sup>, perché essa in qualche modo rinfocolava le passioni; la sovraesposizione ad eventi calamitosi, anche se fittizi e simulati sul palcoscenico ci avrebbe reso maggiormente fragili e impressionabili (*filoqrhvnou*"); mentre, al contrario, il troppo ridere ci avrebbe reso *filoghvlotà*", ridanciani, propensi al riso... Le posizioni platonica ed aristotelica, che riduciamo all'osso, si possono esemplificare nell'atteggiamento che possiamo nutrire nei confronti dei nostri figli, nei loro rapporti con la televisione - o intransigente e proibitivo: le donne nude non si guardano, la violenza non si guarda, potresti diventare corrotto o violento come loro, non hai raggiunto ancora stabilità emotiva (Platone), o accondiscendente e permissivo, convinti che i nostri giovani si abituino alla forza delle immagini. al punto che a seni e corpi nudi non facciano neanche più caso. Il continuo bombardamento di messaggi, sempre più audaci, sempre più disinibite provoca anzi un innalzamento progressivo della

---

<sup>4</sup> "Se si attribuisce a *toiouvtwn paqhmvwtwn* il valore di genitivo oggettivo...allora i sentimenti di paura e compassione dovrebbero venire purificati di per se stessi" (Schadewaldt, *cit.*, p. 45).Comunque, al cospetto di tante articolate e spesso cerebrali interpretazioni, vale ancora una volta il giudizio dello stesso Schadewaldt: "Nel complesso: *tot capita tot sententiae*, e tra queste è ben difficile che ve ne sia una ancora non confutata, comportando ciascuna difficoltà sue proprie" (Schadewaldt, p. 47).

<sup>5</sup> Plat. *Resp.* X, 603 d-607 c; III, 386 ss.

nostra soglia di tolleranza (Aristotele)<sup>6</sup>. Non è finito: non solo, dal punto di vista grammaticale, il valore di quel genitivo dà problemi; ma dà problemi anche τοιουτων che lo accompagna, e il cui valore è fortemente ambiguo. Infatti, noi potremo tradurlo con "questi" o con "consimili". Quindi, la tragedia produce la purificazione, attraverso pietà e terrore, "di queste passioni" (pietà e terrore, appunto), se diamo al termine valore restrittivo o "di passioni consimili", riconducibili tutte, comunque, alla sfera della fragilità emotiva (se invece gli diamo una maggior apertura semantica)<sup>7</sup>.

## 2. Qualche cenno di storia.

Ma ritorniamo al testo aristotelico, ed alla sua trasmissione<sup>8</sup>. Scritta nell'età di Alessandro Magno, in due libri, intorno al 330 a.C., la *Poetica* subisce le traversie del *corpus* aristotelico, sul quale molto è stato scritto. Quando Silla conquistò Atene, riportò a Roma, come preda di guerra, il *corpus* aristotelico, le cui vicende confinano col romanzesco. Perché, quando l'ultimo sovrano di Pergamo lasciò in eredità il suo regno a Roma, scoppiò nella città una rivoluzione, favorita dalla contemporaneità della rivolta dei Gracchi e della rivolta degli schiavi in Sicilia. Alla fine scoppiò la pace, e Pergamo divenne provincia romana. Ma un successore di Neleo, cui Aristotele lasciò alla sua morte la direzione della scuola, disseppellì il *corpus*, occultato perché non cadesse in mano agli Eumenidi (regnanti di Pergamo), che lo volevano per la biblioteca della città, e lo vendette a un bibliofilo, cittadino onorario di Atene, tale Apelliconte. Atene fu espugnata da Silla nell'86, e la biblioteca del faccendiere Apelliconte divenuta preda di guerra, prese la strada di Roma, e venne a far parte della biblioteca privata di Silla. "Non sono qui per imparare la storia antica"<sup>9</sup>, disse Silla, testimone Plutarco, a chi si opponeva alla razzia della città. Aristotele partì dunque per Roma. A Roma Tirannione, un intellettuale amico e maestro di Cicerone, prese in prestito alcuni rotoli, e

<sup>6</sup> "Col termine tecnico, e quindi risaputo, di *kavqarsi*" (*scil.* Aristotele) le affida (*scil.* alla tragedia) il compito di sceverare nelle passioni, che da Platone sono considerate "Mischaffekte" le componenti positive da quelle negative... deve difendere, insomma, da indebiti straripamenti nella "compassione" e nello "sgomento". Ha il compito di eliminare, in sostanza, patologici eccessi di estroversione (*pietas*) e di introversione (*terror*) e di quanti altri impulsi siano confrontabili con questi due, non per la loro sostanza...ma per la anomala intensità...per tale ed ingovernabile intemperanza Platone bandisce la tragedia (e già l'epica) dalla ideale Repubblica. Alla sua condanna, Aristotele oppone un salvataggio non più che sommario, ed all'apparenza estemporaneo. Adopera un rimedio, ancora una volta escogitato e formalizzato dallo stesso Platone" (B. Marzullo, *La filologia di Carlo Diano*, in AA.VV., *Il segno della forma*, "Atti del convegno di studio su Carlo Diano (1902-1974)", Padova 1986, pp. 41-55, qui pp.45s.

<sup>7</sup> "Se secondo Lessing τοιουτων deve comprendere altri sentimenti, come amore, odio...c'è da dire che τοιουτων non è identico a τουτων...L'espressione 'del genere' comprende più dello specifico εϋλεο" e φοβο": questa 'cosa in più' deve però rimanere all'interno dello stesso tipo (ειν'δο"), cioè nella sfera della compassione e della paura, quindi, accanto a φοβο" anche devo", dei'ma, εϋκϋληχι", accanto a εϋλεο": οij'kto", οijktirsmov", πενqo" etc.- Anche in Pl. *Phd.* 69c, alla fine kavqarsi" tw'vn τοιουτων παντων comprende tutti i piaceri e i dolori presi in considerazione" (Schadewaldt, p. 48 n.).

<sup>8</sup> Su tutta questa parte, cfr. L. Canfora, *La biblioteca scomparsa*, Palermo 2000<sup>11</sup>; R.Pozzo, *Apellicone il primo bibliofilo?* in *L'Erasmio* 25 (genn.-mar. 2005), pp. 103- 111; **Morau**x Cenni riassuntivi in F. Donadi, p. 82s.

cominciò a farne l'edizione. Tirannione, sentendosi tuttavia inadeguato all'immane impresa, la delegò al filosofo stoico Andronico da Rodi, che consegnò all'occidente la prima edizione completa dell'opera aristotelica<sup>10</sup>. Siamo negli ultimissimi anni dell'età repubblicana. L'Aristotele che noi leggiamo, definitivamente sistemato e fornito di indici, deriva in qualche modo da questa edizione. Gli interventi dovevano essere stati numerosi, se pensiamo allo stato disastroso in cui dovevano trovarsi i manufatti aristotelici, rimasti a lungo occultati e sepolti. Questo ramo della tradizione, che diremo "occidentale", è portatore del dettato qualitativamente migliore e più ricco di testimoni. Quei codici, copiati e ricopiati, finirono anche a Costantinopoli, quando l'impero spostò in quella città il suo baricentro; per ritornare in Occidente tra Umanesimo e Rinascimento. Il testimone fondamentale della *Poetica* è un manoscritto parigino (*Parisinus* 1741), riportato in Italia da Francesco Filelfo; appartenuto ai Medici, verrà a far parte del patrimonio della Bibliothèque Royale quando Caterina de'Medici andrà sposa a Enrico conte di Valois. Quello è il codice alla base dell'*editio princeps* (Venezia, 1508)<sup>7</sup>, e del primo, imponente, commento alla *Poetica*, del 1548<sup>11</sup>.

Tuttavia, accanto ad una tradizione occidentale coesiste anche una linea di trasmissione orientale, in qualche modo dipendente, io credo, dal *corpus* aristotelico custodito nella biblioteca di Alessandria, e distrutto nel rogo di epoca cesariana. Di quella tradizione, diffusa nei conventi sparsi in Asia Minore, Siria, Palestina, etc., sopravvive il brandello di una versione siriana della *Poetica* risalente ai ss. VII-VIII; in quel che rimane, è compreso anche il passo relativo alla catarsi tragica. Sulla tradizione siriana fu esemplata, verso l'anno mille, una traduzione araba, opera di Abu-birs- Matta, sulla quale fu a sua volta esemplata la parafrasi di Averroé, tradotta in latino da Ermanno Alemanno nel 1256, e stampata a Venezia nel 1481<sup>12</sup>.

### 3. Intermezzo: *In nome della rosa*.

---

<sup>10</sup> "Quindi salpò da Efeso con tutta la flotta (*inverno 84*), e al terzo giorno (*Silla*) approdava al Pireo. Lì fu iniziato ai misteri e si appropriò della biblioteca di Apellicone di Teo, ove si trovavano quasi tutti i libri di Aristotele e di Teofrasto, quest'ultimo poco conosciuto allora al grosso pubblico. Essa fu portata a Roma e riordinata in gran parte, si racconta, dal grammatico Tiraannione. Da lui Andronico da Rodi ottenne le copie delle opere dei filosofi che pubblicò e di cui redasse i cataloghi ora in uso. Gli antichi peripatetici sembra siano stati, di per sé, degli eruditi rispettabili, ma conoscevano poco e senza rigore critico gli scritti di Aristotele e Teofrasto. Ciò perché l'eredità di Neleo di Scepsi, cui Teofrasto lasciò i suoi libri, andò a finire in mano di persone prive d'interesse per queste cose ed ignoranti" (Plutarco, *Vita di Silla*, 26. trad. di C. Carena).

<sup>11</sup> *Francisci Robortelli Utinensis in librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, Florentiae 1548 (rist. Basilea, 1555).

<sup>12</sup> *Index illorum que in hoc volumine continentur...libri poetice Paraphrases Averrois...* [tr. Hermannus Alemanus], Venetiis...1481.

Umberto Eco ha ambientato il romanzo *In nome della rosa* in un convento dell'Italia centro-settentrionale<sup>13</sup>. La trama, vede una efferata serie di delitti, che ha a che fare con la ricerca di un misterioso manoscritto. L'investigatore, il frate Guglielmo di Baskerville, alla fine risolverà il caso, e individuerà il pluriomicida -padre Jorge- senza peraltro riuscire ad impedire che il manoscritto incriminato bruci con l'intera biblioteca... Il manoscritto, ritrovato e subito perduto nel fuoco, conteneva il secondo libro della *Poetica*, quello dedicato alla poesia comica. Perché tanti delitti? Per eliminare un testo che, sulle tracce dell'interpretazione platonica, è sentito come strumento di corruzione (il riso rende *philogélotas*). Confessa l'assassino: "Il riso è la debolezza, la corruzione, l'insipidità della nostra carne. E' il sollazzo per il contadino, la licenza per l'avvinazzato...". Ma nell'incriminato libro II della *Poetica*, "si ribalta la funzione del riso, lo si eleva ad arte, le si aprono le porte del mondo dei dotti... che il riso sia proprio dell'uomo è segno del nostro limite di peccatori... Il riso distoglie, per alcuni istanti, il villano dalla paura... ma la legge s'impara attraverso la paura". Di qui, la condanna del riso come forza eversiva (si pensi a Gargantua e Pantagruelle), ma, contrariamente a Platone, la tragedia verrà preservata: "Al villano che ride... non importa di morire: ma poi, cessata la licenza, la liturgia gli impone di nuovo la paura della morte. E cosa saremmo, noi creature peccatrici, senza la paura, forse il più provvido e affettuoso dei doni divini?" La paura, appunto: che è della tragedia e non della commedia; elemento che costituirà un determinante punto di forza nei commenti alla *Poetica* proliferati nell'età della Controriforma. Il riferimento è forse a trattatelli di epoca bizantina quali il *Tractatus Coislinianus*, che in forma sintetica e scolastica riassume i contenuti della *Poetica*. L'anonimo trattatista dà una definizione della commedia che in qualche modo si sovrappone, ricalcandola, a quella della tragedia: essere la commedia, egli scrive, "imitazione ridicola (*praxeos geloiias*) e priva di grandiosità (*amoirou megethos*)... la quale per mezzo di piacere (*edonès*) e riso (*gélotos*) porta a compimento la depurazione di siffatte emozioni". La definizione, è quella della tragedia; solo che  $\epsilon\nu\lambda\epsilon\omicron\upsilon\ \kappa\alpha\iota\ \phi\omicron\upsilon\beta\omicron\upsilon$  sono sostituiti da  $\eta\upsilon\delta\omicron\nu\eta\ \kappa\alpha\iota\ \gamma\epsilon\upsilon\lambda\omicron\tau\omicron$ . E' probabile tuttavia che in epoca bizantina, a partire dal IX-X secolo, il II libro della *Poetica* fosse già perduto, e comunque non consultabile, e che il trattatello coisliniano, come gli innumerevoli altri trattati *de comoedia* di epoca rinascimentale, fossero costruiti e motivati solo da esigenze di simmetria.

---

<sup>13</sup> Dal risvolto di copertina (il romanzo è del 1980): "Ultima settimana del novembre 1327. Ludovico il Bavaro assedia Pisa e si dispone a scendere verso Roma, il papa è ad Avignone e insiste per avere al suo cospetto Michele da Cesena, generale dei Francescani, i quali qualche anno prima hanno proclamato a Perugia che Cristo non ha avuto autorità alcuna.. Su questo sfondo storico si svolge la vicenda di questo romanzo, ovvero del manoscritto misterioso di Adso da Melk". Inutile dire che il "manoscritto misterioso", al centro della fosca vicenda, contiene il II libro della *Poetica* aristotelica

#### 4. Francesco Robortello: la nascita della questione "catarsi"

Con un ulteriore salto temporale arriviamo al fatidico 1548, quando Francesco Robortello da Udine consegna alle stampe il primo, monumentale commento alla *Poetica* aristotelica: trattasi di un colossale tomo *in folio*, stampato a Firenze. Il testo, spezzettato in *particulae*, è accompagnato da una traduzione (non sua, ma di Alessandro de'Pazzi, pubblicata alcuni anni prima), e da un commento che spiega, facendo ricorso ai *loci communes* i singoli passi della *Poetica*. Il 1548, e non il 1508, data dell'*editio princeps*, segna l'ingresso della *Poetica* nel circuito e nel patrimonio culturale del tempo; ed il risultato è tanto più sbalorditivo se pensiamo che il Robortello non possedeva edizioni con indici, lessici, vocabolari. I passi in avanti, rispetto ai predecessori, sono sbalorditivi: *in primis*, rispetto alla traduzione latina di Giorgio Valla, il quale scriveva che "la tragedia... è l'imitazione di un'azione ornata e in sé conclusa... che porta a termine, attraverso la misericordia e la paura, la purificazione di tali insegnamenti". Dico "insegnamenti"; perché la tradizione occidentale del testo non legge παῖσματος, bensì μαῖσματος: lezione insostenibile, già corretta tuttavia nella traduzione del Pazzi (1536), usata dal Robortello. Il Robortello, oltre della traduzione del Pazzi, avrebbe potuto prendere visione, ma con scarso o nullo profitto, della traduzione dall'arabo che Ermanno Alemanno fece del commento alla *Poetica* di Averroé: *Representatio* (leggi: tragedia) *in quantum generat passiones quasdam temperativas ipsarum ad miserendum aut timendum aut ad coeteras consimiles passiones*. Come si può facilmente intuire, il testo risulta solo vagamente comprensibile. Si tralasciano la traduzione araba e la siriana, su cui l'araba è tradotta, che riflettono abbastanza puntualmente, su questo punto, il testo greco fornitoci dalla tradizione "occidentale". Ma ritorniamo a Francesco Robortello. Il primo grande suo merito sta nell'aver adottato la traduzione latina di Alessandro de'Pazzi: *Tragedia est imitatio actionis illustris...per misericordiam atque terrorem perturbationes huiusmodi purgans. Perturbationes huiusmodi* presuppone παῖσματος, *huiusmodi* τοιοῦτων, "di questo genere". La traduzione, la seconda in lingua latina, è lontana anni luce dalla precedente, di Giorgio Valla: μαῖσματος è corretto in παῖσματος, con l'aiuto di un testimone, consultabile in Firenze, che portava la giusta lezione (Ricc. 46); in quegli anni, la città era, con Venezia, punto di riferimento nello studio del greco, merito di personaggi quali Giano Laskaris e Andronico Kallistos; sempre in penombra, Kallistos è stato uno dei maggiori studiosi e divulgatori del greco, che insegnò a Firenze tra il 1470 e il 1475. Probabilmente, fu lo stesso Kallistos a iniziare allo studio del greco Angelo Poliziano. Possiamo ancor oggi ammirare con commozione un codice in suo possesso (Laur. 60. 14), contenente la *Poetica* di Aristotele, da lui chiosato. Teniamo presente che Francesco Robortello, il quale adottava il testo greco del Pazzi, si serviva anche di tre mss. di ricalzo (uno di questi, il ms. del Poliziano). *In nuce*, abbiamo già un'edizione critica. per la prima

volta, a spiegare il sollievo che la catarsi porta con sé, lo studioso udinese ricorre al libro VIII della *Politica*, dedicato al potere terapeutico della musica. Comunque, egli scrive (traduco):

Se si chieda quale sia il pensiero di Aristotele relativamente alla tragedia, io dò questa risposta: egli è del parere che, vedendola recitata, queste due passioni, pietà e paura, vengano alleggerite (*purgari*). Infatti, mentre gli uomini assistono alla recitazione, e vedono attori che dicono e fanno cose molto vicine alla verità, si abituanano (*assuescunt*) a provar dolore, paura, pietà. Ne consegue che, una volta che anche a loro stessi accade qualche cosa, in quanto esseri umani (*humanitus*) provino un dolore o una paura minore; mentre al contrario, chi mai ha provato dolore per una qualche disgrazia, proverà una paura molto più intensa, qualora accada qualche cosa di non previsto.

La catarsi sarebbe dunque una sorta di anticipazione mentale (*praemeditatio futurorum malorum*) dei mali che possono capitarci in un futuro più o meno prossimo; lo spettacolo tragico, in questo modo, verrebbe ad essere una sorta di viaggio simulato nelle passioni, senza il rischio della realtà: immedesimandoci con quanto avviene sulla scena, aderendo alle vicende dei personaggi, patendo le loro pene, noi ci esercitiamo a parare e a sopportare per finta quello che la realtà, dalla quale non possiamo esimerci, ci presenta giorno dopo giorno. L'interpretazione del Robertello stabilisce un fermo legame tra effetti della tragedia e tecniche consolatorie, legate, per il grande pubblico, al nome di Seneca (*Consolatio ad Helviam matrem, ad Marciam, etc.*): esse miravano a placare i tormenti dell'anima in pena attraverso il discorso: esempio tipico di consolazione, quello per la morte di un figlio. Carlo Diano, il grande e discusso filologo che ho avuto per maestro, era partito proprio dal Robertello, casualmente scoperto, per costruire la "sua" interpretazione della catarsi; il Robertello, secondo Diano, avrebbe utilizzato elementi della *techne alupias*, "l'arte per non provar dolore", teorizzata da Antifonte sofista: la tecnica sarebbe stata, secondo il suo punto di vista, anteriore al 438, data di rappresentazione dell'*Alceste* di Euripide, che in qualche modo la presupporrebbe. Antifonte sofista, secondo la testimonianza dello Pseudo Plutarco, avrebbe creato

un'arte per liberare l'animo dal dolore, al modo stesso che i medici usano nel curare i malati. E apprestata una casa in Corinto, sulla piazza, vi appose una scritta nella quale era detto che egli aveva la capacità di curare a mezzo di discorsi quanti soffrissero dolore nell'animo, e facendosene dire le cause, confortava i pazienti.

Nella lettura diana della catarsi, gli effetti della tragedia sono visti come affettivo-razionali: per un verso, il nostro fisico ne esce alleggerito; per un altro, quanto vediamo costituisce esercitazione psicologica alle "vere" disgrazie. Tutti noi siamo consegnati al dolore, che, nelle parole di Cicerone, "non è solo tuo" (*hoc non tibi soli*). Carlo Diano arrivava, a partire da questo, a delle conclusioni estreme, cioè che la catarsi di cui parla Aristotele altro non fosse che un'applicazione della *techne alupias* e della *praemeditatio* praticata già da Anassagora. La catarsi, dunque, funzionava da antidoto (o più modestamente da palliativo) nei confronti del dolore e degli effetti negativi da esso provocati legati alla nostra umana condizione. In realtà,

sia Robortello, che Diano, leggevano Aristotele attraverso la lente deformante della saggezza stoica. Scrive Marc'Aurelio:

Dapprima furono introdotte le tragedie, con la funzione di ricordare gli avvenimenti, e di rammentare che per natura questo è lo svolgimento dei fatti, e per ricordare ancora che quanto affascina sulla scena del teatro non deve poi crucciare su una scena più importante.

La scena della vita, dunque. Dalla quale non possiamo prendere la consolatoria distanza che il palcoscenico ci promette. Una simile concezione del tragico, e dei suoi effetti, poteva solo essere figlia di un'epoca che aveva perso il senso autentico del tragico come dissidio lacerante e insanabile; lo stoicismo metteva in mano a un destino sempre più protervo la nostra vita, o alla *tyche* se volete, che spesso era il travestimento di un destino incomprensibile, e, come tale, sentito come casuale e privo di finalità. Ma in epoca imperiale il teatro, nelle forme tradizionali, era morto. Sopravviveva tutt'al più in drammi concepiti per la lettura, o in riprese accademiche. Il teatro vuole la *polis*, non il pubblico straccione dei gladiatori o del varietà. È evidente che una siffatta lettura della catarsi, che saldava il passo aristotelico alla saggezza degli stoici, poco incline alla letteratura, pragmatica, attenta piuttosto ai valori morali, fosse congeniale al Rinascimento cristiano: teniamo presente che in quell'ottica nessun contrasto è insanabile, nessuna colpa è irrimediabile, nessuna situazione è senza speranza: esiste il perdono, che tutto lava, e la garanzia di una seconda vita, che consentirà a Ermengarda, nell'*Adelchi*, di chiudere gli occhi nell'abbraccio di Dio. Scriverà Cartesio, un secolo dopo il Robortello, nel suo *Traité sur les passions de l'ame* passioni che,

poiché la principale causa della paura è la sorpresa, il mezzo migliore per liberarcene è di riflettere alle cose in anticipo, preparandoci a tutti gli eventi, il timore dei quali può suscitare.

Non è il luogo questo per analizzare il fenomeno catarsi nei numerosi commenti rinascimentali (Vettori, Castelvetro, Piccolomini, Beni), ma vorrei accennare brevemente al commento alla *Poetica* iniziato dal Maggi e portato a compimento dal Lombardi, per essere infine pubblicato nel 1560: non si può ammettere, secondo il Maggi, che la tragedia susciti compassione e terrore, per poi distreggere queste stesse passioni. Sarebbe un circolo vizioso. "Poiché il terrore", egli scrive, "è l'elemento che impedisce di cadere nella malvagità; una volta eliminato, gli uomini sarebbero pronti a tutto. E questo è un controsenso". Di qui, l'importanza di τῶν τοιοῦτων, che andrà interpretato, secondo Lombardi e Maggi, come "passioni di questo genere". Ma se la tragedia non purga dalla misericordia, virtù cristiana (*nam si misericordia careremus quomodo indigentibus opem praestaremus?*) né dal terrore, che impedisce con la paura del castigo divino di peccare, da che cosa essa purga?

*Ab ira qua tot necesse fiunt, ab avaritia, quae infinitorum malorum est causa, a luxuria, cuius gratia nefandissima scelera patrantur.*

Ira, avarizia, lussuria sono le tre fiere dantesche, e questo commento è specchio dei tempi nuovi, perché, quando vien pubblicato, sta per chiudersi il Concilio di Trento: il commento

del Lombardi è lo specchio della colonizzazione controriformistica del testo aristotelico, che consiste nel piegare Aristotele ad un grandioso disegno di propaganda politico religiosa, saldandone i contenuti al cristianesimo, e facendone uno strumento di propaganda di fede. Non per nulla, il commento alla *Poetica* di Lodovico Castelvetro (1570, 1576), che aveva sposato le tesi della Riforma, si muoveva lungo il percorso opposto; esaltando non tanto il valore pedagogico della catarsi, ma la sua funzione di spicciolo e utilitaristico supporto psicologico:

la tragedia fa i veditori di vili magnanimi, di paurosi sicuri e di compassionevoli severi, avvezzandoli per la continua usanza delle cose piene di misericordia, di paura e di viltà, ad essere nè misericordiosi né vili, in guisa che la tragedia con le predette passioni spavento e misericordia, purga e scaccia dal cuore degli uomini quelle predette medesime passioni.

Ma quel che più importa, sono gli esempi addotti dal Castelvetro: in sostanza, il moltiplicarsi delle disgrazie diminuisce le nostre reazioni emotive, come l'acqua infusa nel vino, a temperarne gli effetti:

...così nella mortalità pestilenziosa, nel principio della quale, quando cominciano a morire tre o quattro persone, ci sentiamo commuovere da misericordia e da spavento, ma poi che ne veggiamo morire le centinaia e le migliaia cessa in noi il commovimento della misericordia e dello spavento. E conosciamo questo per prova nelle pericolose scaramucce nelle quali la prima volta i soldati novelli sono spaventati dal rimbombo degli schioppi... ma poiché più volte vi sono tornati stanno sicuri e senza essere stimolati molto da misericordia veggono davanti agli occhi suoi ferirsi o morirsi i compagni.

Qui la *praemeditatio* diventa indifferenza, il concetto di *hoc non tibi soli* cinismo, e la catarsi l'espedito degradato e banalizzato di una tradizione diffusa che passa per Dante: "saetta previsa vien più lenta" (*Paradiso*, XVII. 27), e, scelgo, Guicciardini:

El vero paragone dell'animo degli uomini è quando viene loro a dosso un pericolo improvviso: chi regge a questo -che se ne trova pochissimi- si può veramente chiamare animoso e imperterrito.

Andiamo avanti di qualche secolo.

## 5. Da Bernays alla modernità

Dobbiamo lasciar passare qualche secolo ed arrivare al Bernays, che, nel 1858, segna un nuovo approccio al tema della catarsi: come scrive questo tranquillo professore, figlio di un rabbino, il punto di vista (*Gesichtspunkt*) nel quale va inquadrata la problematica della catarsi è non più morale o edonistico che sia, ma patologico (*ist nicht der moralische so wenig wie der rein edonistische; es ist ein pathologischer Gesichtspunkt*). Di qui la traduzione:

la tragedia provoca attraverso l'eccitazione della pietà e della paura lo scarico che allevia tali affezioni dei sentimenti.

E per questo, egli trovava l'appoggio di un passo di Giamblico. Non c'è da meravigliarsi, secondo il Bernays, della prospettiva di lettura aristotelica, visto che questi era medico, e figlio di un medico. E' evidente come la lettura strettamente fisiologica del Bernays azzerasse ogni interpretazione razionalistica, e riducesse la catarsi a fenomeno brutalmente fisiologico. Chi scrive ha vissuto in prima persona il contrasto e le polemiche sorte tra la posizione tradizionale, di marca stoica, e quella "fisiologica" del Bernays, quando, pressoché in contemporanea, uscirono il saggio *La catarsi tragica* di Carlo Diano e lo studio di Wolfgang Schadewald *Furcht und Mitleid?* che in qualche modo riprendeva la tesi del Bernays. Non c'è dubbio: le posizioni dello Schadewald risultavano più persuasive, semplici e lineari dell'elaborata teorizzazione del mio Maestro. Ma tocca ora a me dire il mio pensiero sulla catarsi.

## 6. La *Poetica* di Aristotele è testo anacronistico

La *Poetica* di Aristotele è un testo curiosamente anacronistico. Nel libro che ci resta vien trattata la poesia seria (*spoudaia*) nelle forme della tragedia e della poesia epica: la lirica viene appena toccata dalla trattazione. Dire "anacronistico" non è casuale: perché quest'ampia monografia sulla tragedia, scritta grosso modo nel 330 a.C., ha per soggetto un genere che ha esaurito, già in quell'epoca, la sua forza vitale, e che sopravvive soprattutto nelle repliche dei drammi classici (legati, si badi bene, ad una occasione specifica, la festa delle Dionisie, e inseriti in un preciso, irripetibile, momento storico). In realtà la *Poetica*, che come dice il nome è un manuale di precettistica (e quindi scritto dal punto di vista di chi sia interessato alla composizione di un dramma), dedica all'aspetto formale del medesimo prevalente attenzione. Le parti della tragedia, divise secondo qualità (favola, caratteri, pensiero, linguaggio, musica, messinscena), e secondo quantità (le singole parti nelle quali il dramma è organizzato: prologo, episodi, stasimi, esodo, etc.) vengono sottoposte da Aristotele ad una minuziosa e pedante normativa. Ma perché il prodotto poetico sia felicemente riuscito, una decorosa elaborazione formale è condizione necessaria, ma non sufficiente: la poesia, per essere tale, deve mirare all'universale (su cui il cap. IX): Edipo e Giocasta potrebbero anche chiamarsi in altro modo, ma il senso della loro vicenda non cambierebbe. Esempio perfetto di poetica aristotelica sono le vicende di Renzo e Lucia; lui nella prima versione si chiamava Fermo, ma il senso della loro storia non cambia; perché le vicende di quei personaggi, oltre i loro nomi, sono esemplari. Solo così noi possiamo immedesimarci nelle loro vicende e trepidare e solidarizzare con la loro condizione, nella quale spesso leggiamo la nostra. In tensione per tutta la vicenda, a libro chiuso noi tiriamo un sospiro di sollievo per la positiva conclusione della storia, e risentiamo i benefici effetti della tensione finalmente placata (quei benefici effetti, mi preme dirlo, ci sono anche se la vicenda si conclude in modo infausto;

allora una benefica lacrima sullo sventurato di turno ci riconsegna al nostro vissuto, e qualche amara riflessione sulle cose della vita è temperata dal rientro nel quotidiano). Polemico con Gorgia, Aristotele concepisce la poesia non solamente come fatto formale (scriveva Gorgia: "io considero la poesia un discorso metricamente strutturato"), che tuttavia ne costituisce la premessa, ma, soprattutto, come fatto sostanziale, come rivisitata versione del mito, dai contenuti verosimili e necessari. La poesia appartiene dunque alla *lexis* perché presuppone una certa caratura del discorso, ma appartiene alla filosofia perché i personaggi che essa prende a soggetto sono universali. Le loro storie possono essere anche le nostre, e comunque le vicende nel caso di Renzo e Lucia) non appartengono solo all'età barocca, ma a qualunque epoca; a meno di non cancellare dalla storia l'eterna opposizione tra oppressi ed oppressori. La poesia, è stato appena detto, è per Gorgia "discorso metricamente articolato":

in chi lo ascolti, sopraggiunge un brivido carico di terrore, pietà che vuole lacrime, rimpianto che vagheggia il suo dolore: e l'animo, di fronte alla buona e alla cattiva sorte d'imprese e corpi altrui, soffre, attraverso il discorso, una pena sua propria.

Ma quel che importa osservare, è che i personaggi dei drammi, quando venivano messi in scena, si caricavano anche delle problematiche e del senso che l'occasione della rappresentazione imponeva. *Exempli gratia*: l'*Elena* di Euripide non avrebbe avuto senso in epoca altra dal 412, in cui fu rappresentata: la nuova Elena, così mite e contrita, perseguitata da un truce Teoclimeno, così diversa dal protervo personaggio delle *Troiane*, era il santino offerto agli Spartani, che Elena veneravano, in un difficile momento della guerra, quando Atene cercava l'accordo con la rivale Sparta, dopo il disastro di Sicilia. Anche un dramma poteva contribuire alla pace... Ogni dramma, ovviamente, aveva la sua storia, e radici solidamente piantate nell'occasione che lo generava. Trapiantato in altro contesto e in altra epoca (l'età di Aristotele, appunto) esso prosperava come decorosa pianta ornamentale, ma il tessuto di riferimenti politici che c'era sotto non era più leggibile. Sradicata dal contesto, smarrito il rapporto autore-pubblico l'opera aveva perduto la sua funzione originariamente "politica" (nel senso etimologico del termine), e Aristotele doveva giustificarne la funzione alla luce, appunto, di quella perdita. Un esempio calzante: un quadro, vivo il committente, viene apprezzato nel confronto col soggetto: assomiglia/non assomiglia, dice/non dice. Ma scomparso il committente (p.es. Carlo V, dipinto dal Tiziano), noi possiamo apprezzare non più la fedeltà all'originale, che non c'è più, ma la tecnica con cui il quadro è stato dipinto, e la forza paradigmatica del ritratto: altero come Carlo V, come s'addice a un grande sovrano, come dovrebbero essere tutti i sovrani. Così, per quanto riguarda il genere tragico, usciti di scena i referenti storici che ne determinarono i contenuti (mi riferisco alla guerra del Peloponneso), quella galleria di indimenticabili protagonisti che va da Alcibiade, a Teramene, a Cleone, ad Anassagora, a Protagora, a Lisandro, a tutti gli altri, la tragedia, fatta per essere vista una sola volta e non per essere letta, produce sul pubblico un effetto sostanzialmente

diverso, che vien giustificato come "catarsi". Le *Rane*, rappresentate nel 405 a.C., e la contemporanea *Ifigenia in Aulide* venivano rappresentate con le truppe Spartane a poca distanza, e dicevano "siamo letteralmente in un mare di... (Dioniso). Euripide, Eschilo, fate qualcosa per noi. Sennò è la fine" (questo è il senso ultimo delle *Rane*). Pubblico e palcoscenico erano la stessa cosa. E il gracidiare delle rane, immerso nel brago, innalzava al cielo la disperata impotenza di una città che forse non si rendeva ben conto della posta in gioco, e della disfatta epocale alla quale andava incontro. Forse per l'ultima volta nella storia di Atene viveva sulla scena lo spirito della *polis*, nella comunione tra il pubblico e i protagonisti del dramma. Poi... *l'Edipo a Colono* e le *Baccanti*, quale che sia la data della loro rappresentazione. *L'Edipo*, malinconico epitafio della gloria di Atene; le *Baccanti*, che segnano la vittoria dell'irrazionale nella storia, e la fine dell'equilibrio razionalità-passioni che aveva caratterizzato l'epoca classica. La forza distruttrice del dio, non più tenuta a freno da comportamenti ragionevoli, s'abbatte su Tebe come un uragano, e lascia solo rovine. Dioniso, ancora una volta protagonista, come nelle *Rane*, abbandona per sempre la scena ateniese. Dopo la caduta di Atene il teatro sarà un'altra cosa. Tra il pubblico e la scena s'aprirà un'incolmabile voragine, e il dramma non si potrà più *vivere*, ma solo *vedere*, *contemplare* nella distanza. Si rimetteranno in scena i drammi classici (dal 386), ma saranno archeologia. Dioniso s'è ritirato tra le montagne, restano i bempensanti, si fondano le metafisiche, ma il teatro, quel teatro, è morto, lasciando spazio a innocue commedie, o a drammi che del tragico conservano solo il guscio. Quindi, solo quando i referenti alla realtà sono perduti, e la tragedia viene artificialmente riproposta sulla scena, dobbiamo dare senso a quello spettacolo; e Aristotele lo trova nell'esemplarità dei contenuti: nel senso che Elena, oltre l'che un omaggio a Sparta, rappresenta l'eterno femminile, ed è quanto resta, strappata dal contesto. La tragedia, con la sua forza esemplare, produce un effetto che in qualche modo ne giustifica l'esecuzione; le vicende narrate producono in noi sollievo e giusto ammaestramento, quando il dramma giunge a soluzione. Mi si potrebbe chiedere, allora: catarsi come ammaestramento, come dicono gli Stoici, o come purga e alleviamento fisico? (Aristotele, la tradizione medica). E' indifferente. Aristotele, che nella *Poetica* fa riferimento al concetto una sola volta, e abbastanza incidentalmente, rimanda oltre che agli effetti analoghi della musica (nell'*VIII della Politica*) a concetti divulgati dalla sofistica, a Gorgia in particolare; il quale, lo ribadisco, dice che in chi ascolti la poesia "sopraggiunge un brivido carico di terrore, pietà che vuole lacrime, rimpianto che vagheggia il suo dolore..."

## 7. Verso le conclusioni

Il concetto di catarsi, quale noi la intendiamo, si sviluppa in modo embrionale nel dopo Aristotele -nella filosofia stoica in particolare- ma in ogni modo è invenzione dell'età

moderna; più precisamente, della cultura umanistica e rinascimentale. All'epoca della *polis* ateniese non c'era catarsi nel senso tradizionale quale noi lo intendiamo, nel senso di un solipsistico a tu per tu col dolore che mirava ad una individualissima tecnica di salvezza; semmai, esisteva quella che potremmo definire una catarsi "politica", nell'essere insieme nello spazio comune del teatro, soggetti comunque a un destino collettivo, coinvolti tutti nel riflettere e nel ricercare nelle aporie della vita e della politica soluzioni esistenzialmente tollerabili. Sentirsi vicini, insieme fisicamente nello spazio del teatro, costituiva comunque un fatto consolatorio, in prima fila il trono di Dioniso, benevolmente presente (fino alle *Baccanti*). Niente a che vedere dunque con la catarsi. La tragedia vive un secolo breve, dal 500 c.a. alla caduta di Atene; poi è altra cosa, è accademia, ripetizione di un evento di cui già in quell'epoca si è perduto il più autentico, deperibile, contingente, precario significato. Il processo catartico, quale noi lo intendiamo, richiede una diversa concezione del teatro, quello che noi definiamo "teatro borghese" (è già borghese il teatro di Menandro), nel quale un "fuori" -il mondo esterno- si contrappone a un "dentro" (la dinamica spesso infernale della coppia), e noi salutiamo la fine del dramma con un sollevato sospiro, difesi comunque da quanto accade sulla scena dalla barricata del palcoscenico. C'è catarsi anche quando, dopo aver patito, incollati alla poltroncina di casa o della sala cinematografica, le vicende di un film (possibilmente *thriller*) si riaccende la luce; del salotto, se a casa, e rivediamo i rassicuranti ninnoli posti sulla tivù, e riprendiamo felici il possesso delle nostre piane; o, usciti dal buio del cinema, ci tuffiamo nel mondo del neon e delle pizzerie, confortati, secondo le parole di Simenon, "dal dolce rumore della vita". Anche questa è catarsi.

## 8. Riflessioni ulteriori

Risulta evidente che una volta crollato nelle poetiche novecentesche il presupposto dell'universalità la catarsi non ha più senso: perché essa nasce dal fatto che il male c'è per tutti (*non hoc tibi soli*), mentre il male novecentesco, parcellizzato e individualizzato (il tumore è il "mio" tumore, la peste e il colera sono la "nostra peste"), è per noi e solo per noi, sia che si tratti di male fisico o di male morale (*L'uomo dal fiore in bocca*). La catarsi non ha più ragion d'essere, il dolore stagna a mezz'aria senza possibilità di soluzione. Dall'età di Pirandello (di Artaud, Kafka, Bataille, etc. etc.) noi viviamo in una "postmodernità" che non si è ancora data un assetto di pensiero. Orfani della fede, che garantisce (poi) adeguate prebende; ma anche del laicissimo e borghese meccanismo della catarsi, chiediamo ai classici un aiuto che dia senso al nostro vivere e al nostro morire. Da un pò di tempo, mi tornano e mi ritornano in mente le parole di Sant'Agostino:

Dunque, amiamo le lacrime e la sofferenza. Indubbiamente qualsiasi uomo vuole godere, e misero non piace esserlo a nessuno, però ci piacer di essere pietosi... Soltanto se esistesse una bontà maligna, che non può esistere, potrebbe anche, chi prova una misericordia vera e sincera, desiderare l'esistenza dei miseri per provare misericordia. Si può dunque approvare il dolore in alcune circostanze, mai amarlo. Tu, Signore Iddio, che ami le anime, ne provi una misericordia infinitamente più pura e incorruttibile della nostra, perché nessun dolore ti ferisce.

Ma chi è capace di tanto?

Francesco Donadi

Verona 7 agosto 2006