

Daniele Guastini
Università di Roma "La Sapienza"
d.guastini@tiscali.it

FILOSOFIA ED ETICA
NELLA *POETICA* DI ARISTOTELE¹

SOMMARIO

1.....	5
2.....	15
BIBLIOGRAFIA.....	27

¹ Il saggio costituisce la rielaborazione di un seminario tenuto nell'Istituto di Filosofia dell'Università di Urbino nei giorni 26 e 27 maggio 2004.

ABSTRACT

This short essay tries to examine the principles and the theoretical considerations that convince Aristotle, in chapter IX of *Poetics*, to assert that “poetry is more philosophical and more serious than history”, so giving the poetic mimesis the character of wisdom that was attributed to it by tradition and that Plato, on the contrary, questioned.

This essay suggests a reading of Aristotelian text on poetics strongly linked with philosophical and ethical subjects of Aristotle, through an analysis of critical notions for the language of Aristotle’s philosophy such as ‘Universal’, ‘Form’, ‘Action’, ‘Goal’, ‘Fate’, ‘Probability’ and ‘Necessity’. Notions which also come back to *Poetics*, and which concern tragic *mythos* in particular.

Il titolo di questo saggio potrebbe suonare, a prima vista, come una sorta di *excusatio non petita*. Non c'è alcun dubbio, infatti, che Aristotele ritenesse l'arte poetica un'attività avente implicazioni profonde con la filosofia e con l'etica, ossia con i saperi considerati più alti nell'orizzonte della *paideia* greca d'epoca classica. Lo afferma esplicitamente in un celebre e fondamentale passo del cap. IX della *Poetica*, in cui si legge che la *poiēsis*, la produzione poetica, è *philosophōtheron*, più filosofica e – cosa che in genere viene ricordata meno di frequente – *spoudaioteron*, più seria della *historia*, della storiografia; e 'seria' nel senso specificatamente etico che la lingua filosofica greca attribuiva al termine *spoudaios*².

Ciò mette subito la questione al riparo da ogni possibile fraintendimento 'estetico' – meglio sarebbe dire 'estetologico' – della *Poetica*. Vale a dire da quella lettura della poetica aristotelica, e greca classica più in generale, filtrata attraverso l'idea di un'autonomia dell'arte rispetto al sapere teoretico e pratico³. Lettura moderna, che, com'è noto, ha tuttavia una lunga storia alle spalle, cominciando a formarsi già in epoca ellenistica, quando in Grecia Neottolemo, peripatetico legato all'ambiente culturale alessandrino imbevuto di "estetismo" callimacheo e autore egli stesso di un influente trattato di poetica andato perduto, utilizza le norme della poetica aristotelica in un modo che, di fatto, come già la tradizione antica sta a indicarci, anticipa al III sec. a.C. temi e categorie da cui poi l'*Ars poetica* di Orazio trarrà direttamente la propria concezione del *prodesse aut delectare*⁴. Questa interpretazione mediata della *Poetica* vedrà poi piena luce nell'età imperiale romana, in cui quest'opera, spesso nemmeno più letta direttamente, viene associata senza riserve all'*Ars poetica* (opera, quella sì, di 'poetica' in senso stretto, non interessata ormai più di tanto alla questione, invece cruciale per la concezione poetica classica, da Omero ed Esiodo, fino a Platone ed Aristotele compresi, del se e come la *poiēsis* dica la verità⁵).

² Proprio Aristotele nel Libro II dell'*Etica nicomachea* usa questo termine per indicare la difficoltà dell'atto etico, che, volto a cogliere il *meson*, il giusto, unico e irripetibile mezzo tra un eccesso e un difetto di passioni, rende l'essere uomo di valore (*spoudaion einai*) un *ergon*, ossia un'opera impegnativa (cfr. 1109 a 24).

³ Si sta facendo riferimento, naturalmente, alla questione dei *beaux arts*, delle belle arti come "sistema" separato, su cui l'estetica è potuta nascere in età moderna, ma che è del tutto inadeguata per comprendere il fenomeno della poetica antica. Su questo, cfr. il classico Kristeller (1951). Sull'argomento, mi permetto di rimandare anche a Guastini (2003).

⁴ Su Neottolemo e più in generale sulla poetica ellenistica (Orazio e Pseudo-Longino in part.), cfr., tra gli altri, il recente Lombardo (2002, 135-94), con ampia bibliografia sul tema.

⁵ Sarebbe difficile ritrovare ancora nella poetica oraziana quegli interessi filosofici ed etici che caratterizzano la poetica aristotelica. L'*Ars poetica* è un testo già fortemente marcato in un senso 'tecnico' (contenente elementi di una teoria dell'espressione poetica, di una teoria dell'artista, ecc.) in definitiva più vicino al modo in cui la cultura moderna – si pensi solo alla trattatistica rinascimentale – ha inteso i trattati poetici, che alla concezione greca classica, la quale non poteva fare a meno di intendere l'arte poetica come ogni altro sapere, ossia in rapporto al vero.

E nondimeno, malgrado il fatto che le esplicite dichiarazioni di Aristotele sottraggano senza alcun dubbio la *Poetica* al piano inclinato che progressivamente condurrà all'avvio della crisi della concezione mimetica dell'arte e all'idea dell'arte poetica come finzione – insomma a quella “retoricizzazione” della poetica, come qualcuno l'ha chiamata, che include tutti i tratti tipici della dispersione ellenistica del rapporto tra arte poetica e verità⁶ – il testo della *Poetica* che possediamo (per ragioni storiche che, per quanti sforzi siano stati compiuti in direzione di una ricostruzione filologica del testo, in gran parte ci restano misteriose⁷) si presenta in modo talmente frammentato ed eterogeneo da richiedere, per farlo parlare *apertis verbis* della filosofia e dell'etica messe in gioco per Aristotele dall'arte poetica, un faticoso lavoro ermeneutico di dissepolitura. Un lavoro che va condotto attraverso una continua opera di riporto dei materiali presenti nella *Poetica* a quelle altre parti del corpus in cui Aristotele concede, quando le concede, maggiori delucidazioni. Delucidazioni, comunque, mai particolarmente esplicite ed espositive. Del resto, com'è noto, la gran parte del corpus aristotelico giunto a noi è costituito dalle opere cosiddette esoteriche o acroematiche, non destinate cioè alla pubblicazione, ma soltanto agli ascoltatori del Peripato, e quindi mai pensate in forma divulgativa, bensì solo come quaderni di appunti di lezione.

Ora, proprio tale lavoro ermeneutico di dissepolitura è quello che propone di condurre in sintesi il presente saggio.

⁶ Sfortunatamente i documenti rimasti a nostra disposizione sono troppo lacunosi per garantire certezze su questi argomenti, ma forse il punto d'avvio di questa dispersione si può già riscontrare nella generazione peripatetica successiva ad Aristotele, quella dei suoi allievi diretti del Peripato. Ad esempio in Teofrasto, di cui ci restano elementi di una teoria poetica che appare fortemente discordante con quella aristotelica; o in Palefato, tra i primi a fare probabilmente uso sistematico dell'interpretazione allegorica. Questa frattura generazionale è, ad ogni modo, un evento di indubbio interesse. Prova ulteriore, anche in campo poetico, del fatto che tra Aristotele e la generazione a lui appena successiva passa un'intera 'epoca': quella degli effetti culturali e di pensiero prodotti dell'“ellenizzazione” del mondo da parte di Alessandro Magno. Su tutto questo mi permetto di rinviare ancora a Guastini (2003, 128-46). Sulla nozione di 'ellenismo' e il suo senso culturale e filosofico resta direi insuperata la monumentale opera di Droysen (1877-8²) (comprendente anche la *Geschichte Alexanders des Grossen*). Cfr. anche Canfora (1987).

⁷ Il che ha dato luogo alle spiegazioni più diverse, e talvolta fantasiose, delle indiscutibili omissioni presenti nel testo della *Poetica* e della evidente asimmetria che esso mostra tra enunciazioni di principio e sua effettiva tessitura analitica. La spiegazione più nota è quella che fa capo all'ipotesi di un Secondo Libro andato perduto. Un'ipotesi che non si può escludere, ma neppure affermare con certezza. Ma che soprattutto non spiega la questione: perché poi proprio questo Libro II avrebbe dovuto occuparsi *apertis verbis* di filosofia e di etica se è vero che si occupava di commedia, un genere che Aristotele – come si legge proprio nel testo della *Poetica* che possediamo (cfr. 48 a 1 sgg.) – caratterizzava proprio per non avere in oggetto, a differenza della tragedia, l'imitazione di *spoudaioi*? Tra i principali studiosi contemporanei della poetica aristotelica (da E. Belfiore a S. Halliwell, da C. Lord a M. Nussbaum, a Pierluigi Donini in Italia, solo per citare alcuni tra i nomi maggiori) – è ormai sempre minore la propensione a ritenere plausibile questa spiegazione.

1.

Partiamo allora dal celebre riferimento al *philosophōteron* di *Poet.* IX. La *poiēsis* è più filosofica dell'*historia* – afferma Aristotele (cfr. 51 b 6-10) – perché la poesia dice le cose universali (*ta katholou*), mentre la storiografia dice solo le cose particolari (*ta kath'ekaston*). Ciò, per un verso, non fa altro che ripetere in una formula adattata al contesto poetico quello che Aristotele afferma per esteso soprattutto nel Libro *Alfa* della *Metafisica* (cfr. in part. 981 a 12 sgg.). Passo in cui si legge della superiorità del sapere dell'universale sulla cognizione del particolare, consegnata, quest'ultima, a quell'ambito di *empeiria* di cui Aristotele parla come di una forma di conoscenza inferiore perché incapace di risalire l'*aitia*, la causa, (lo chiama anche *to dioti*, il perché) dei fenomeni, l'ambito invece proprio, sostiene, della *technē* e dell'*epistēmē*, le quali, cogliendo la causa, colgono, ognuna a proprio modo, l'universale⁸. Quindi, in questo senso, non c'è difficoltà a capire come l'arte poetica sia una *technē* tra le altre, che coglie l'universale. E come, in definitiva, il valore conoscitivo e filosofico attribuito da Aristotele alla *poiēsis* si iscriva all'interno di un orizzonte gnoseologico profondamente diverso da quello entro il quale si è formata la modernità. Un orizzonte in cui il valore dell'esperienza non è ancora così centrale come invece sarà poi nella modernità, per la quale finirà per risultare vero, scientificamente vero, solo ciò che può essere sperimentato e provato⁹. Anche nel caso di Aristotele, dunque, possiamo dire di trovarci di fronte a un pensiero ancora fortemente marcato in senso metafisico o, per meglio dire, onto-teologico, cioè orientato alla ricerca della causa prima e divina degli esseri: *prōton kinoun akinēton*, la chiama Aristotele, indicandolo come l'ultimo e più alto oggetto di conoscenza umana.

Tuttavia, se da un lato l'ambito gnoseologico in cui s'iscrive il sapere poetico è il medesimo in cui s'iscrive ogni altra forma di sapere, d'altro lato l'uso aristotelico della nozione di universale esteso anche al campo poetico non va da sé e non può essere riconducibile in tutto e per tutto all'universale logico di cui Aristotele parla, soprattutto nei *Secondi analitici*, come di ciò che appartiene per necessità a ogni oggetto di cui la determinazione universale viene predicata. Infatti, oltre a caratteri generalissimi e sostanzialmente irrilevanti per il sapere poetico – non occorre certo l'arte drammatica o epica per sapere che 'tutti gli uomini sono mortali' e quindi lo sono anche Edipo e Odisseo sulla scena e ogni loro spettatore e ascoltatore nella vita – cosa ci sarebbe di *universale* in grado di accomunare casi poetici apparentemente

⁸ Bisognerebbe poi ulteriormente specificare, come fa talvolta Aristotele, tra *technē* ed *epistēmē*, che sono uguali quanto alle procedure – entrambe *exeis meta logou*, disposizioni razionali – ma diverse quanto all'oggetto: *to anankaion*, l'ambito del necessario, per l'*epistēmē* e *to endechomenon*, l'ambito del contingente, per la *technē* (a tale proposito cfr. in part. *Eth. nic.* VI, 3, 4).

⁹ Da questo punto di vista, si pensi solo a due figure in tutti i sensi centrali per il pensiero moderno come quelle di Leonardo e Galileo, per i quali l'esperienza diviene criterio della certezza scientifica. Su questo mi permetto di rimandare al mio cap. su "Arte e pensiero scientifico" in Montani (2002, 135-45).

così esclusivi e irripetibili come quelli di un Edipo o di un Odisseo, con quelli di ognuno di noi? Questo è il problema dell'universale poetico in gioco nella *Poetica*. Problema cui si può sperare di avvicinarsi solo andando per gradi e accontentandosi di risposte, per quanto chiare, tuttavia quasi mai dirette ed esplicite da parte di Aristotele.

Ora, cosa sia il *kath'ekaston* di cui si occupa la storiografia non si ha alcuna difficoltà a capirlo. Dice Aristotele di seguito in *Poet.* IX: «appartiene al particolare ciò che Alcibiade fece e cosa gli capitò» (51 b 11-2). *Kath'ekaston* sono, cioè, quelli che qui chiama *ta genomena*, i fatti particolari accaduti nella vita degli uomini e narrati dall'*historia*. Comprendere cosa sia l'universale cui – dice testualmente Aristotele in questo passo – «mira la *poiēsis*» è invece cosa più complessa. L'universale, si legge, è “il dire o fare certe cose *kata to eikos ē to anankaion*”, secondo verosimiglianza o necessità (cfr. 51 b 9-10).

Su questa “verosimiglianza o necessità” proprie della poesia, espressione che torna molto di frequente nella *Poetica*, si è fatta non poca confusione. Storicamente l'espressione è stata letta nel senso precettistico e tecnico in cui stata intesa per secoli tutta la *Poetica*: contrassegno di una regola aurea – quella dello stile “verisimile” – a cui classicismo e neoclassicismo hanno ispirato l'attività poetica. Ma in realtà, la formulazione posta da Aristotele ad esplicitazione dell'universale poetico ha un significato ben più ampio e profondo. Il termine *eikos* qui è riferito alla realtà rappresentata e non al modo della rappresentazione¹⁰. Sta innanzitutto a indicare il contenuto della rappresentazione poetica e designa, relativamente al campo poetico, ciò che nei libri fisici e biologici viene designato con l'espressione «sempre o per lo più», cioè l'ordine naturale in cui le cose avvengono nel mondo sublunare: in modo necessario o in modo contingente. Escludendo così da quest'ordine – ma non per questo dalle eventualità dell'accadere – la dimensione ‘innaturale’ del caso e dell'accidentalità che, nell'orizzonte del divenire aristotelico (e direi greco classico più in generale), sono considerate, perciò, eccezioni della regola naturale¹¹. Questa “probabilità o necessità”, che è tipica dell'ordine in cui si attua la natura, costituisce anche – identificazione questa, come vedremo nella seconda parte, fondamentale per comprendere il senso etico dell'arte poetica e in particolare tragica – l'ambito delle possibilità proprie di ciò che è oggetto della *poiēsis* e soprattutto dell'arte drammatica: vale a dire la *praxis*, l'agire umano. Indica, in altre parole, la *possibilità*

¹⁰ Il termine *eikos* all'interno dell'espressione *kata to eikos ē to anankaion* nella *Poetica* è quasi sempre riferito al tipo di realtà rappresentata e non al modo di rappresentarla; e, come provano i numerosi riferimenti presenti in altre opere aristoteliche – in cui è usato in modo perfettamente sinonimico con le espressioni *to endechomenon* e *to hos epi to poly* (cfr. ad esempio *Rhet.* 1357 a 30-4, 1402 b 22; *An. Pr.* 70 a 2 sgg.) – è più fedelmente riconducibile alla nozione di ‘probabilità’ che a quella di ‘verosimiglianza’ in senso stretto. Perciò d'ora in poi lo tradurremo con il termine ‘probabilità’.

¹¹ Cfr., ad esempio, *Phys.* II, 8, in cui all'operare della natura «sempre o perlopiù» si contrappone il caso e la coincidenza fortuita, i quali, sebbene costituiscano anch'essi delle «cause» del divenire, non possono invertirne l'ordine sostanzialmente teleologico.

della *praxis* (difforme, come vedremo, solo per grado di ricorrenza dalle possibilità della natura). Non a caso, infatti, l'affermazione sull'universale poetico come un *legein* o *prattein* "secondo probabilità o necessità" è preceduta di poche righe da una distinzione che la *Poetica* riporta per due volte di seguito e che fa esplicito riferimento alla questione della possibilità. Mentre il particolare della storia – si legge in *Poet.* IX (cfr. 51 b 5-6) – dice *ta genomena*, appunto "le cose accadute", l'universale poetico dice *oia an genoito*, "ciò che potrebbe accadere", ossia, come è scritto ancora più precisamente all'inizio del cap., «il possibile [*ta dynata*] secondo probabilità o necessità». «Compito [*ergon*] del poeta non è dire le cose accadute, ma ciò che potrebbe accadere e il possibile secondo probabilità o necessità» (51 a 36-8). L'universale poetico riguarda, dunque, la dimensione della possibilità dell'accadere, – la cui modalità, anche nell'ambito di rappresentazione specifico della *poiēsis*, ossia la *praxis*, è quella di accadere "secondo probabilità o necessità" – e non la dimensione della realtà di fatto dell'accadere, che ad ogni livello, quello della *praxis* come quello della natura, può anche risolversi accidentalmente.

Perciò "ciò che potrebbe accadere" non coincide con l'"accaduto", e proprio questo suo rifarsi alla possibilità dell'accadere, diverso dalla descrizione dell'accaduto, costituisce la valenza propriamente universale e quindi filosofica della *poiēsis*¹². Valenza invece negata alla narrazione storica. Quindi, se torniamo a porre le cose come le abbiamo formulate sopra, si può dire che ciò che accomuna le vicende di Edipo e di Odisseo a quelle di ogni loro spettatore ed ascoltatore, ciò che è *universale*, non riguarda i singoli fatti accaduti (accaduti sulla scena nel caso di Edipo e Odisseo), ma riguarda la possibilità in cui si iscrive la loro esistenza, reale o immaginaria che sia.

Ma perché? Che significa rifarsi alla possibilità dell'accadere e perché sarebbe proprio la *poiēsis* a detenere questo privilegio filosofico negato viceversa all'*historia*? Nella *Poetica*, rifarsi alla possibilità dell'accadere significa, come più di un segnale sta a indicarci, risalire alle cause dell'accadere; e ciò spiega precisamente il carattere universale della *poiēsis* e quindi la dimensione filosofica in cui essa si muove, distinta dalla dimensione empirica in cui si muove l'*historia*. Vediamo di ritrovare la questione nel modo e nei termini specifici in cui viene posta nel testo. Alla domanda "perché il privilegio filosofico dell'universale sarebbe riservato proprio alla *poiēsis*?" la *Poetica* fornisce una risposta in certo qual senso paradossale: perché la *poiēsis*, in più dell'*historia*, possiede ciò che Aristotele chiama *mythos*, la

¹² Questo divario tra possibilità e realtà delle cose riprende, tra l'altro, un vecchio conto che Aristotele ha in sospeso con la logica megarica. Fin dal Libro IX del *De interpretatione*, e poi in *Metaph. Theta*, 3-4, Aristotele si scaglia contro i megarici, i quali predicavano la non sostanzialità della potenza e la sua riduzione puramente logica ad *energheia* non ancora realizzata, sostenendo invece che la possibilità è qualcosa che esiste in quanto tale. Non una sorta di effetto ottico del divenire, ma il tratto che caratterizza il divenire come contingente. Solo in questo orizzonte, del resto, si possono comprendere affermazioni della *Poetica* come la seguente: «nulla impedisce che tra i fatti accaduti ce ne siano alcuni che è probabile [*eikos*] e possibile [*dynata*] che avvengano» (51 b 30-1).

trama, e che viene precisato come *systasis* o *synthesis*, composizione o sintesi, dei fatti narrati. Trama non nel senso di ‘contenuto’ dei singoli poemi: il contenuto dell’*Odissea* piuttosto che quello dell’*Iliade*, ma – come si desume da un’analisi dei densi capp. VII e VIII della *Poetica* – il principio strutturale che, togliendo o aggiungendo tratti all’azione narrata così da renderla “una e intera”, rende l’opera poetica nel suo insieme un che di unitario e compiuto, qualcosa avente cioè una “grandezza” adeguata alla comprensione umana. Il *mythos* è, insomma, ciò che fa di una *poiēsis* propriamente una *poiēsis*. Anche quando, afferma Aristotele nel cap. IX, il *poiētēs* tratta di fatti accaduti come lo storico. Lo aveva già detto in un altro fondamentale cap., il VI – dove si legge anche che il *mythos* è l’«anima della tragedia», cioè la sua *archē*, il suo principio – torna a ripeterlo in *Poet.* IX, dove si dice che il *poiētēs* è *poiētēs*, compositore, innanzitutto perché compone *mythoi*. Viceversa la storiografia, dovendo raccontare fatti accaduti, non può disporre di ciò che è prodotto specifico della composizione, dell’invenzione poetica: non può disporre, appunto, del *mythos*.

Tra la fine del cap. IX e il cap. successivo, il X – particolarmente stringato ma anche particolarmente illuminante da questo punto di vista – a legger bene, abbiamo indicazioni decisive per capire il ruolo specifico che il *mythos* poetico riveste nella determinazione delle cause. Si dice che il *mythos*, pena il suo stesso stravolgimento, non può avere carattere episodico, come fosse una raccolta slegata di avvenimenti, «senza probabilità o necessità» aggiunge. Se questo può essere consentito alla storiografia, non può tuttavia essere consentito alla *poiēsis*, il cui *mythos*, afferma, deve avere esattamente il carattere della successione (*to ephexēs*)¹³. Questo carattere di successione proprio del *mythos* poetico ed inattuabile dall’*historia* si spiega nei termini che Aristotele aggiunge poco dopo: «fa molta differenza – scrive – se qualcosa avviene *a causa* [*dia*] di un’altra, o *dopo* [*meta*] un’altra» (52 a 20-1). Mentre la storiografia, per la sua natura empirica, non può che narrare episodi che si susseguono uno dopo l’altro, il *mythos* poetico è una successione e non una serie episodica di fatti esattamente nella misura in cui possiede e riesce a rappresentare nessi causali tra gli eventi raccontati, manifestando così un carattere di “probabilità o necessità”.

Torneremo più avanti su questi passi relativi al *mythos* poetico come mezzo di conoscenza del nesso causale tra gli eventi, perché proprio qui, alla fine del cap. IX si aggiunge un’ulteriore specificazione (che per ora non anticipo) sulla ‘causalità’ poetica, che ci permetterà a suo tempo di passare dall’ambito genericamente filosofico-conoscitivo in cui ci stiamo deliberatamente muovendo finora, all’ambito etico in cui si risolverà la questione

¹³ Su queste tesi aristoteliche, la moderna teoria storiografica non sarebbe naturalmente d’accordo. Oggi, i modelli storiografici d’impronta empiristica e positivista hanno subito un forte ridimensionamento a vantaggio di tendenze narrative che concepiscono la storiografia esattamente come un racconto costruito secondo una logica e regole costruttive non troppo distanti da quelle che Aristotele indica per il *mythos* poetico ed esclude per la storiografia. Sul tema, cfr., tra gli altri, Ricoeur (1986, in part. 185 ss.).

della forma d'arte poetica considerata più eminente da Aristotele: quella tragica.

Ora vorrei invece trarre le conclusioni da quanto analizzato fino a questo momento. A questo punto, abbiamo già numerosi elementi per farlo. Ciò che a tutta prima potrebbe sembrare un richiamo puro e semplice alla finzione dell'arte poetica, e dunque anche la prima concessione all'autonomia dell'arte rispetto alla realtà (vale a dire il fatto che l'arte poetica viene effettivamente intesa come una 'invenzione' rispetto alla narrazione della realtà messa in atto dall'*historia*), a guardar bene ha in Aristotele un significato esattamente opposto. Un significato che sfida la visione consolidata che la modernità ha dell'arte, orientata proprio sull'idea di una dimensione finzionale e, come tale, separata dalla dimensione del reale e con essa non commensurabile (e quindi anche del tutto autonoma rispetto all'ambito della conoscenza)¹⁴.

Infatti, e qui sta il paradosso, è proprio in virtù del suo carattere poetico, compositivo, inventivo, letteralmente "mitologico" e non, appunto, empirico, storico ("cronacistico" meglio sarebbe dire) che Aristotele riconosce all'arte poetica una forza euristica tale da rientrare a pieno titolo tra i saperi filosofici, cioè tra i saperi, ormai lo sappiamo bene, in condizione di individuare la causa degli eventi, e quindi, dal punto di vista aristotelico – che pone in stretta relazione *aitia* e *ousia*, causa e sostanza – addirittura in grado di avvicinarsi alla realtà sostanziale delle cose più della stessa *historia*.

Ma allora, come si tengono insieme queste due indicazioni apparentemente contraddittorie? A tenerle insieme è, com'è noto, il concetto di *mimēsis* come viene concepito da Aristotele¹⁵. Riguardo a questa nozione, possiamo in breve dire che Aristotele non abbia fatto altro che raccogliere le indicazioni che provengono dall'intera tradizione culturale greca, che parla, fin dal periodo arcaico, del carattere mimetico come di un'istanza originaria dell'arte poetica. Lo fa sottraendola alle ambiguità in cui Platone l'aveva gettata, quando distingueva tra una mimēsis poetica, da condannare in quanto mera riproduzione dell'apparenza sensibile delle cose, "terza copia – si legge nel Libro X della *Repubblica* – in ordine alla verità dell'idea", e una mimēsis filosofica invece da recuperare in quanto sforzo di adeguazione alla verità soprassensibile. Mimēsis a cui Platone aveva di fatto intonato la propria filosofia e finanche il proprio stile filosofico (che infatti non è altro che *mimēsis* dei

¹⁴ Sfida che, d'altra parte, era già stata lanciata da Platone quando, pur entro un orizzonte assiologico del tutto diverso e per certi versi opposto a quello aristotelico, nel Libro II della *Repubblica* aveva tuttavia cominciato il discorso sull'educazione poetica della *politeia* affermando che «il *mythos* è nell'insieme un falso in cui *in qualche modo* c'è della verità» (377 a).

¹⁵ Concetto il cui senso ontologico, non a caso, entrerà in crisi proprio con l'ellenismo, finendo per essere equiparato – si possono fare, a questo proposito, i nomi di Demetrio, Dionigi di Alicarnasso, Pseudo-Longino – con l'idea di *zēlosis*, di emulazione dei modelli classici, e dando così avvio al ciclo neoclassico della poetica occidentale. Mi sono occupato di queste questioni in Guastini (2003, 128-41).

dialoghi tenuti da Socrate – agli occhi di Platone, il *kalos k'agathos* per eccellenza – con i concittadini ateniesi).

Ora, Aristotele rimprovera al maestro proprio questo sdoppiamento. Tutta la *mimēsis* è una forma di conoscenza e come tale è filosofica. Dopo aver detto in apertura della *Poetica* che la *mimēsis* è il principio d'individuazione di tutte le arti poetiche, ciò che accomuna attività molto diverse tra loro (l'epica, il teatro tragico e comico, la lirica, perfino la musica¹⁶), all'inizio del cap. IV, nell'unico momento di effettiva, ancorché sintetica, trattazione teorica sulla *mimēsis*, si legge che l'imitare (*to mimeisthai*) è qualcosa di connaturato (*symphyton*) all'uomo, filosofo o non, e se ne spiega il perché. Riportiamo il passo, che, benché notissimo, viene talvolta tradotto in un modo non del tutto adeguato e che lascia sfuggire aspetti essenziali:

Nell'insieme la poetica sembra aver tratto origine da due cause entrambe naturali. L'imitare, infatti, è connaturato fin dall'infanzia all'uomo che si differenzia dagli altri animali perché il più portato ad imitare e attraverso l'imitazione ottiene le prime cognizioni; dalle imitazioni tutti ricavano piacere. Ne è segno ciò che avviene di fatto: in effetti, anche di ciò che di per sé è doloroso vedere, proviamo piacere a contemplare le immagini [*eikonas*] più accurate, ad esempio la forma [*morphē*] degli animali più ignobili e dei cadaveri. Causa di ciò è che apprendere è un grandissimo piacere non solo per i filosofi, ma anche per gli altri, tranne che ne partecipano in misura minore. Si prova piacere a vedere le immagini perché contemplandole [*theōrountas*] accade che si apprenda e si sillogizzi [*sylloghizesthai*] su cos'è ciascuna cosa [*ti hekaston*]: ossia che questo è quello.

(*Poet.* 48 b 5-18)

Contemplando le immagini si apprende. Vedremo più avanti il carattere specifico di questa apprensione – “un sillogizzare su cos'è ciascuna cosa”, afferma Aristotele. Vorrei prima, però, concentrare l'attenzione sul rap-

¹⁶ Dimostrando già in questo modo la sua distanza da una concezione della *mimēsis* come attività meramente riproduttiva. Per Aristotele, l'immagine mimetica non rinvia mai semplicemente alla mera riproduzione visiva della cosa rappresentata. Come si legge all'inizio della *Poetica*, ogni arte poetica è a suo modo produttrice di immagini: non solo le arti figurative, ma anche il teatro, le arti letterarie, perfino la musica (cfr. 47 a 13 sgg.). L'immagine è immagine della cosa che imita, in quanto ne è una ricomposizione che risale, afferma più avanti Aristotele, *tēn idian morphēn*, la forma propria, specifica (54 b 10) di quella cosa. L'immagine è tale, quindi, perché è fedele alla forma della cosa imitata e non solo a come può apparire occasionalmente. In questo Aristotele rimane in certa misura platonico: l'immagine è immagine per somiglianza (*homoiōsis*, in greco) con il modello a cui la cosa viene ricondotta e non per identità con ciò di cui è immagine. Tra l'altro, tutto questo ha ragione di essere anche pensando al carattere preindustriale della civiltà greca. Una civiltà che non poteva concepire l'idea, con cui noi invece abbiamo ormai totale familiarità, di una cosa perfettamente identica ad un'altra, riprodotta esattamente. Una civiltà per la quale non era nemmeno immaginabile qualcosa come una riproduzione fotografica, o addirittura una riproduzione virtuale delle cose. Per la quale, l'idea della copia esatta di una cosa doveva costituire un vero e proprio *non possumus* del pensiero, una specie di tabù. Anche così, peraltro, si spiega il sospetto di Platone, reso particolarmente esplicito nel Libro X della *Repubblica*, verso quei poeti imitatori che, comportandosi come illusionisti, cercavano di spacciare per uguale ciò che invece non poteva che essere diverso.

porto estremamente complesso indicato in questo passo tra *mimēsis*, piacere e conoscenza.

La funzione della *mimēsis* è quella di farsi immagini (*eikonas*) delle cose che si imitano. E imitarle è, a tutti gli effetti, un modo di conoscerle, di acquisire conoscenza su di esse, e quindi di acquisire anche il piacere naturale che per Aristotele accompagna la conoscenza in ogni uomo. Uomo la cui natura – vale a dire il fine: *ē physis telos estin*, «la natura è il fine», afferma Aristotele nel Libro I della *Politica* (1252 b 32) – è, com'è noto, il *bios theōrētikos*, la vita conoscitiva. In senso aristotelico, si deve dunque pensare al piacere prodotto dai *mimēmata*, dalle immagini mimetiche, come a una specie di sintomo, di indizio del fatto che si sta effettivamente seguendo la natura, cioè si sta tendendo al fine: quello, per l'uomo, di apprendere e conoscere¹⁷. Dalle immagini scaturisce la conoscenza e da quest'ultima il piacere.

Si noti, pertanto, come proprio nel modo in cui viene qui concepito da Aristotele il concetto di *mimēsis* trova il suo più preciso *ubi consistam* l'idea tipicamente greca di *eikōn*, di immagine come qualcosa che, pur prodotto della *poiēsis*, cioè della composizione e dell'invenzione poetica, nondimeno viene però sempre anche rimesso all'ordine del sapere e della conoscenza e non a quello della finzione¹⁸. Nel concetto aristotelico di *mimesis* si legge la sanzione di quell'atteggiamento conoscitivo, tipicamente greco, secondo il quale nell'immagine delle cose – diversa, in quanto immagine, dall'originale – può esservi più verità che nell'originale stesso¹⁹. Detta in termini più strettamente aristotelici, si legge la sanzione di quell'atteggiamento conoscitivo secondo il quale nella mediazione dell'immagine, attraverso la quale si rende intelligibile la causa delle cose, è possibile cogliere ciò che esse veramente sono meglio che nella loro percezione diretta ed immediata, quella tipica dall'*empeiria*.

E nel passo della *Poetica* sopra riportato, Aristotele conferma senza ombra di dubbio questo atteggiamento conoscitivo. L'abbiamo appena letto: ciò

¹⁷ Oltretutto, nel caso della conoscenza mimetica, il piacere per Aristotele è aumentato dal fatto che questo genere di conoscenza è più immediato e diretto di altri, meno faticoso. In *Poet.* XVII si legge che il *mythos* deve mettere le cose *pro ommatōn*, davanti agli occhi (cfr. 55 a 22), mostrando, tra l'altro, in questo modo, l'intimo rapporto che a giudizio di Aristotele lega la conoscenza mimetica alla conoscenza metaforica; anch'essa, come si desume dalla trattazione della metafora contenuta nel Libro III della *Retorica*, avente la qualità dell'immediatezza, dell'essere *pro ommatōn* (cfr. 1410 b 6 sgg.). Questa vicinanza tra *mimēsis* e metafora porta Aristotele ad affermare nel cap. XXII della *Poetica* che la cosa di gran lunga più importante per l'arte poetica è saper fare buone metafore perché è saper vedere ciò che è simile (cfr. 59 a 4-7).

¹⁸ Già lo stesso Platone, pur critico spietato della *mimēsis*, non può poi mai fare a meno di distinguere, nella *Repubblica* e altrove, tra *eikōn* ed *eidōlon*, cioè tra immagine vera delle cose ed immagine falsa, idolo.

¹⁹ In questo senso è senz'altro H. G. Gadamer colui che meglio di ogni altro ha saputo documentare ed approfondire la propensione originariamente greca a concepire l'immagine come portatrice di verità, "incremento ontologico" rispetto alla cosa di cui è immagine. A tale proposito, cfr. in part. Gadamer (1983, 132-207).

che nella percezione immediata, empirica ci dà pena vedere – le forme viventi più ignobili o addirittura i cadaveri – mediato attraverso l'immagine, ci restituisce la sua essenza, il fine, la forma²⁰; e come tale ci suscita piacere, il piacere filosofico della conoscenza.

A questo proposito, c'è un passo del Libro I di *De partibus animalium* che ci fa comprendere ancora meglio il valore conoscitivo dell'immagine e lo stretto vincolo, andato via via disperdendosi nel pensiero moderno, tra sapere teoretico e sapere poetico. Un passo di quelli che, all'interno dello stile sempre controllato del corpus aristotelico, si distinguono per un inconsueto slancio passionale, e in cui si capisce perfettamente come Aristotele non abbia difficoltà alcuna ad avvicinare, pur nelle differenze che devono sempre rimanere e che vedremo nella seconda parte tra *theoria*, *praxis* e *poiēsis*, il sapere poetico al sapere filosofico e teoretico più che ai vari saperi empirici.

E perfino di quegli esseri che, relativamente alla percezione, non riescono piacevoli, tuttavia, a livello della *theoria*, la natura che li ha foggiate [*dēmīourgēsasa*] riserva incredibili gioie a chi sia capace di conoscerne le cause e sia per natura filosofo. Infatti, sarebbe illogico e assurdo se noi provassimo piacere contemplando [*theōrountes*] le loro immagini [*tas eikonas*], poiché vi riconosciamo la *technē* che le ha foggiate [*dēmīourgēsasan*], come la pittura o la scultura, e poi non amassimo ancora di più la contemplazione [*theoria*] di come sono costituiti per natura, almeno quando siamo in grado di considerarne [*kathoran*] le cause.

Non si deve perciò nutrire un infantile disgusto verso lo studio degli animali meno nobili: in tutte le realtà naturali v'è qualcosa di meraviglioso [*thaumaston*]. E come Eraclito, a quanto si dice, parlò a quegli stranieri che volevano fargli visita ma che, una volta entrati, s'erano fermati vedendo che si stava scaldando presso il forno di cucina – li invitò ad entrare senza esitare dicendogli: “anche qui vi sono dèi” – così occorre affrontare senza disgusto la ricerca [*zētēsis*] su ognuno degli animali, giacché in tutti vi è qualcosa di naturale e di bello.

Non il caso, infatti, ma la finalità, e al più alto grado, è presente nelle opere della natura; e il fine in vista del quale esse sono state costituite o si sono formate appartiene alla regione del bello.

(*De part. anim.* 7-26)²¹

Ad una lettura distratta del passo, potrebbe sembrare che Aristotele stia semplicemente difendendo l'idea di una visione diretta degli enti, considerandola superiore a quella che si ottiene mediante le immagini. In realtà, a legger bene, sta facendo esattamente il contrario: sta affermando che anche la *theoria* è uno sguardo secondo rispetto a quello fornito dalla percezione. Ma non per questo uno sguardo soggettivo – soggettiva è, paradossalmente, la sensazione prima che si prova nei confronti dell'ente quando rimane ferma alla sua apparente casualità – bensì uno sguardo che si lascia

²⁰ Tutti i molteplici significati che la trattazione sulla causa del Libro *Delta* della *Metafisica* (cfr. 1013 a 24 sgg.) attribuisce all'*aitia* e che uno per uno possono essere ritrovati anche nel quadro della *Poetica*, a cominciare dalla nozione di forma, che proprio qui Aristotele richiama con il termine *morphē*.

²¹ Per la traduzione di questo passo del *De partibus animalium*, si è seguita, con qualche ritocco, la bella traduzione di D. Lanza e M. Vegetti in Aristotele (1990).

guidare dalla natura dell'ente, esattamente come l'immagine poetica si lascia guidare dalla *technē* che la forma ed è perciò anch'essa, in certa misura, oggetto di conoscenza teoretica²².

Per cogliere ciò che di bello vi è in ogni essere naturale occorre riuscire a guadagnare proprio questo sguardo filosofico, questo sguardo secondo, d'insieme, *universale* sulle cose. Occorre impegnarsi in una *zēthēsis* filosofica che si libera progressivamente dell'*empeiria* come di tutto ciò che attiene ad uno sguardo, appunto, soggettivo, parziale, limitato sulle cose (capace solo di guadagnarne l'apparenza di casualità), per considerarle nella loro vera natura, per coglierne le cause (ancora una volta il fine, la forma). Uno sguardo d'insieme, uno sguardo dall'alto, come indica alla lettera il significato del verbo *kathorao* usato qui da Aristotele. Ma non per questo uno sguardo freddo, distaccato, apatico, sulle cose. Al contrario, uno sguardo, si legge qui, in grado di procurarci un grandissimo piacere per la conoscenza della natura che ha formato esseri solo a prima vista ignobili e spiacevoli, e invece anch'essi, *après coup*, riconducibili a quella che, con una straordinaria e significativa espressione, Aristotele chiama qui la «regione del bello».

A questo sguardo secondo, a questo sguardo d'insieme – in definitiva a questo sguardo metafisico – vengono qui significativamente associate anche le immagini (*eikonas*) prodotte della mimēsi poetica. Anch'essa, infatti, come leggiamo nella *Poetica*, è capace di uno sguardo filosofico, universale, non meramente empirico sulle cose. Il piacere prodotto dall'una e dall'altro è il medesimo: lo stesso piacere naturale per la conoscenza delle cause e della finalità della natura – quello che in questo passo del *De partibus animalium* e, vedremo più avanti, anche nella *Poetica*, è definito come *thaumaston*, meraviglioso, vero importo filosofico ed etico del sapere poetico.

In definitiva, si può dunque affermare che l'immagine mimetica e la *theoria* hanno in comune la disposizione a prestare ascolto, ad entrare in sintonia con quell'ordine naturale, cioè finalistico, delle cose che il pensiero metafisico greco poneva a vertice sommo del sapere umano e per questo sono, anche se a diverso titolo, entrambe portatrici di verità, rivelando quell'ordine teleologico della natura cui un sapere empirico come l'*historia* non è in grado di accedere. Di qui il riferimento alla “probabilità o necessità”, cioè all'universalità filosofica della *poiēsis*. Un sapere poetico la cui garanzia ultima di verità sta paradossalmente proprio nel suo essere ideatore di *mythoi*, vale a dire di quelle composizioni che, avendo – come si legge in *Poet.* VII – “un inizio, un mezzo e una conclusione”, “non cominciano né finiscono come capita”, ma hanno un carattere “unitario e compiuto” che non ammette fatti accidentali se non nella misura in cui, come si legge più

²² Del resto, tutto ciò concorda perfettamente con il modello gnoseologico ripetutamente proposto da Aristotele nella *Metaph.*, in cui si afferma che se è da ciò che è più conoscibile per noi, ossia da ciò che noi conosciamo mediante la percezione, che dobbiamo partire, questo in sé coglie poco o nulla dell'essere e il punto di arrivo della conoscenza deve essere ciò che è più conoscibile per natura, cioè l'essere vero delle cose (cfr. in part. *Zeta*, 1029 b 3-13).

volte nella *Poetica* e su cui torneremo a soffermarci in seguito, “è probabile che accadano anche eventi improbabili”. Tutto ciò, in definitiva, potrebbe valere anche per la concezione moderna dell’arte, se non fosse per una sostanziale differenza: che all’interno della concezione moderna dell’arte, legata a una visione del mondo in crescente sospetto nei confronti della teleologia e orientata piuttosto a dare una forte rilevanza al caso e all’accidentalità nella spiegazione della realtà, è proprio questa sua opera di interdizione della casualità a confinare l’arte nell’ambito della finzione, relegando, ad un tempo, la finalità tra i prodotti soggettivi, ancorché funzionali alla possibilità della conoscenza, dell’immaginazione estetica. Non così per Aristotele e più in generale per il pensiero greco classico, per il quale il carattere “probabile o necessario” degli eventi poetici dava alla *poiēsis* un grado maggiore di verità e di ‘oggettività’ rispetto ad altre forme, più empiriche, di conoscenza²³.

È esattamente in questa prospettiva, peraltro, che può essere inteso il senso più profondo del riferimento aristotelico alla *technē* come a un’imitazione della natura. Riferimento che a partire dal classicismo si cominciò a fraintendere di sana pianta, non riuscendo più a cogliere l’obiettivo di questa imitazione. Obiettivo che per i greci non erano le cose pure e semplici – il che avrebbe conferito alla *mimēsis* il senso meramente riproduttivo che, non a caso, le verrà conferito in seguito – ma era la loro *natura*, cioè l’ordine causale e finalistico in cui esse erano ritenute realizzarsi. *he technē mimeitai tēn physin*, la tecnica imita la natura, afferma Aristotele nel Libro II della *Fisica* (194 a 21-2); ma la imita non in quanto la riproduce, bensì in quanto ne imita il *telos*, in quanto opera in modo omologo alla natura. Ogni tecnica come tale. E quindi, tanto più, la *poiētikē*, quella tecnica poetica che ha proprio nell’imitazione il suo principio d’individuazione.

Tutto ciò è ben mostrato anche dal ruolo che Aristotele riconosce per il *poiētēs*: non quello di creare e inventare dal nulla i *mythoi*, ma quello di comporre e ordinare in un *mythos* di nuovo “secondo probabilità o necessità” – cioè secondo quella logica poetica che, a sua volta, riflette l’ordine naturale delle cose – racconti già esistenti e tramandati dalla tradizione. Non a caso la *Poetica*, quando deve descrivere i compiti del poeta, usa, nel suo solito stile telegrafico, due espressioni che nella cornice delle moderne teorie del genio artistico e della libertà creativa restano davvero difficili da inquadrare: «fare buon uso della tradizione», cioè «non disfare» le trame basate sui miti tradizionali; e soprattutto l’*heuriskein*, il trovare, lo scoprire (cfr. 53 b 22-5). Cosa trova il poeta, cosa scopre? Purtroppo Aristotele non aggiunge

²³ Si pensi, da questo punto di vista, ancora una volta a Platone, il quale in fondo rimproverava alla tradizione poetica di non essere riuscita ad offrire una visione del mondo sufficientemente ordinata, e proponeva una riforma del mito nel senso teleologico perfettamente rivelato da miti come quello di Er nella *Repubblica* o come quello di Crono nel *Politico*.

nulla a questa sua laconica affermazione²⁴. Ma sappiamo bene che nella lingua greca il verbo *heuriskein* indica innanzitutto la capacità, appunto euristica, di individuare ciò che è considerato essere già nelle cose come loro ordine naturale e che alla conoscenza umana spetta soltanto di portare alla luce. Indica cioè, una delle modalità tipicamente metafisiche del sapere greco. Nel caso del poeta, ciò che egli riporta alla luce è, s'è detto, la probabilità o necessità, oltretutto l'universalità, che è nelle vicende apparentemente più casuali. Vicende cui il *mythos* sa restituire una forma finalistica²⁵. In questo senso, il modo in cui agisce il poeta può dirsi analogo al modo in cui agisce la natura: in forma demiurgica – come del resto emerge anche dal testo del *De partibus animalium* sopra riportato – su una materia increata. Da questo punto di vista, il *poiētēs* imita il demiurgo divino, principio formatore di un cosmo che i greci, da Omero a Platone ad Aristotele, non concepivano come creato dal nulla, ma come ordinato, per quanto possibile da sempre e per sempre secondo cause naturali, ossia secondo quella necessità o almeno probabilità che predominano nell'ambito della natura.

Questo, in conclusione, è l'universale filosofico della *poiēsis*: il modo in cui il poeta trova e, una volta trovata, ripresenta la realtà naturale in immagine, operando secondo probabilità o necessità, cioè allo stesso modo in cui opera la natura.

2.

Dunque, la mimēsi poetica, l'arte di farsi immagine della realtà naturale, a tutti gli effetti un sapere, un *idenai*. Ma ora è il momento di porsi una domanda non più rinviabile: per questo bisogna poi concludere che il sapere poetico, sapere filosofico tra gli altri, più filosofico dell'*historia*, per Aristotele è da identificarsi in blocco con il sapere teoretico? Nient'affatto, naturalmente. Se così fosse, dovremmo anche poter estendere al sapere poetico i caratteri propri dell'*epistēmē*: certezza, apoditticità (cioè dimostrabilità) definibilità, universalità nel senso proprio della scienza. Tutte modalità estranee ad un'attività come quella poetica, di cui Aristotele, ancora in perfetta sintonia con la tradizione, sottolineava, come fa in un passo sistematicamente sottovalutato di *Poet.* XVII, la contiguità con la dimensione maniacale ed estatica (cfr. 55 a 33-4)²⁶.

²⁴ Del resto essa non ha bisogno di particolari spiegazioni. Una consolidata tradizione, da Alcmane a Pindaro, aveva parlato dell'attività poetica come di un *heuriskein* (cfr. rispettivamente Alc. 39; Pyth. 12. 10).

²⁵ Da questo punto di vista, si può capire una differenza sostanziale con la concezione poetica moderna se paragoniamo l'*heuriskein* riconosciuto alla *poiēsis* antica con l'attività del *trobār* che venne riconosciuta ai poeti provenzali all'inizio del ciclo dell'arte moderna: anche in quest'ultimo caso il poeta è colui che trova, che scopre, ma che scopre rime e versi cortesi e già non più colui che scopre aspetti ed elementi sostanziali della realtà.

²⁶ Ciò con buona pace di chi ritiene di rinvenire nella *Poetica* una tendenza, in realtà presente solo in minima parte, a ridimensionare il carattere sacrale e rituale del mito e della

Riconoscere il carattere eminentemente filosofico assegnato da Aristotele al sapere poetico non significa poi doverne automaticamente riconoscere anche il valore teoretico. Per Aristotele la filosofia non è solo teoretica. Alla filosofia teoretica si aggiunge la filosofia pratica, avente per oggetto, appunto, la *praxis*, l'azione umana, che si svolge nell'orizzonte del «perlopiù». Un genere di filosofia per il quale non sono previste *apodeixeis*, dimostrazioni, e nel cui ambito la verità può essere mostrata solo in maniera approssimativa. Ascoltiamo dalle parole stesse di Aristotele, in uno dei brani più noti dell'intera *Etica nicomachea*, tratto dal Libro I, gli elementi che distinguono questo sapere da quello teoretico:

Bisogna accontentarsi, parlando di questi argomenti [*scil.* le cose belle e giuste in ambito politico] e a partire da tali premesse, di mostrare la verità in maniera grossolana e approssimativa, e, parlando del per lo più [*peri tōn ōs epi to poly*] e a partire da tali premesse, di trarne conclusioni dello stesso genere [...] è proprio dell'uomo colto, infatti, richiedere in ciascun campo tanta precisione quanta ne permette la natura dell'oggetto in questione; giacché è manifesto che sarebbe pressappoco la stessa cosa accettare che un matematico faccia dei ragionamenti solo probabili e richiedere dimostrazioni da un oratore.

(*Eth. nic.* 1094 b 19-27)²⁷

Nel campo di *to ōs epi to poly*, ad avere valore filosofico, cioè capacità di discernimento delle cause, non è l'*epistēmē* ma la *doxa*, l'opinione. Quella stessa *doxa* che nel pensiero aristotelico, in ciò davvero non più riconponibile con quello platonico, non va intesa quale sapere inferiore all'*epistēmē*, ma – come si legge nella maniera più esplicita nel Libro *Zeta* della *Metafisica* – quale sapere adeguato a un altro oggetto: la sostanza delle cose sensibili e contingenti, di cui non c'è *epistēmē*, ma solo *doxa*²⁸. Ora, la tesi aristotelica della *spoudē*, della serietà etica della *poiēsis*, si inserisce esattamente nell'orizzonte di questa generale riabilitazione filosofica della *doxa*, di cui fa parte, a pieno titolo, anche il sapere poetico. Del resto, quando Aristotele nel cap. IV della *Poetica* afferma, come abbiamo letto,

tragedia, soppiantandoli con una dimensione tecnica intesa, oltretutto, in senso anacronisticamente moderno, ovverosia in netta contrapposizione con quella dimensione naturale che al contrario, come stiamo vedendo, risulta nella visione di Aristotele decisiva per ogni aspetto dell'attività poetica.

²⁷ In questo caso, si è seguita con piccole modifiche l'efficace traduzione di C. Mazzarelli in Aristotele (1993, 53).

²⁸ Per Aristotele, il fatto che la *poiētikē* e la *praktikē* non siano riconducibili entro i termini del sapere epistemico non esclude per nulla la loro valenza di saperi filosofici. Poteva escluderle entro l'ideale platonico della conoscenza dialettica, volto a ridurre ogni sapere, se veramente tale, alla forma dell'*epistēmē*; e tuttavia, di fatto, non l'aveva infine escluso neanche per Platone, il quale nei dialoghi erotici si vedrà costretto a recuperare ciò che, almeno esplicitamente non era stato previsto all'interno del modello dialettico del Libro VI della *Repubblica*: una *doxa* che può essere giudicata *orthē*, corretta. Ma non può certo escluderla per Aristotele, il quale contesta la riduzione di ogni sapere ad *epistēmē* anche solo come ideale conoscitivo. Sul modello conoscitivo dei dialoghi erotici di Platone ci si permette di rimandare ancora a Guastini (2003, 52-76).

che attraverso le immagini mimetiche «si apprende e si sillogizza su cos'è ciascuna cosa», non sta facendo altro che associare anche la *mimēsis* al campo del sapere dialettico, cioè a quella forma di conoscenza – da non confondersi con la dialettica platonica – alla cui base c'è un tipo di sillogismo, appunto dialettico, che, come si legge nel Libro I dei *Topici*, deduce non da elementi veri e primi, come il sillogismo epistemico, ma da elementi soltanto opinabili, fondati sull'opinione. I famosi *endoxa*, «gli elementi che appaiono accettabili a tutti, o alla grande maggioranza, o ai sapienti e tra questi [...] a quelli più noti e illustri» (100 b 22-4)²⁹.

E nondimeno, questa rivalutazione generale della dimensione doxastica della conoscenza, che in sé è fondamentale e sarebbe meritevole di una trattazione a parte³⁰, non si può tuttavia considerare come una prova ai fini della dimostrazione del valore etico conferito da Aristotele all'arte poetica. Da questo punto di vista, in effetti, accertare che il sapere poetico è un sapere di tipo dialettico piuttosto che di tipo epistemico può fare senz'altro da cornice della questione – anche l'etica e la politica, infatti, si ritrovano all'interno della dimensione dialettico-pratica del sapere e non sono scienze in senso epistemico – e tuttavia non la esaurisce. Come, del resto, non l'esaurisce nemmeno osservare che l'arte poetica ha, come l'etica, per oggetto la *praxis*. Non l'esaurisce perché anche l'*historia* ha per oggetto la *praxis* – «cosa fece Alcibiade e cosa gli capitò», abbiamo letto sopra dalla *Poetica* – eppure, secondo Aristotele, non assurge per questo a quella dimensione di serietà etica cui assurge invece la *poiēsis*.

Per capire, quindi, perché secondo la *Poetica* la *poiēsis*, è più etica (più seria) della storia, bisogna intraprendere un'altra via. Una via che ha più diretta convergenza con ciò che è effettivamente etico per Aristotele: vale a dire, il rapporto con le passioni. La virtù etica, si legge nell'*Etica nicomachea*, non è in noi per natura. Non è qualcosa che attiene tutto e solo all'indole naturale – che anzi, per Aristotele ha una parte in fondo secondaria nella formazione del carattere – ma si forma per abitudine (*ex ethous*, da cui prende anche il nome). «Non è né per natura, né contro natura – scrive Aristotele in *Eth. nic. II* – che le virtù nascono in noi, ma ciò avviene perché per natura siamo atti ad accoglierle e poi ci perfezioniamo mediante l'abitudine» (1103 a 24-6). E l'abitudine etica si forma e si perfeziona innanzitutto mediante il buon uso delle passioni. Come si legge più avanti, «la virtù etica ha a che fare con piaceri e dolori [...] e perciò bisogna essere guidati fin da giovani a gioire e soffrire come si deve» (1104 b 8-13). Questa è l'*orthē paideia*, la retta educazione che bisogna riservare per l'etica. Etica che, da questo punto di vista si rivela, quindi, innanzitutto come un'educazione delle passioni.

²⁹ Espressione che, peraltro, si attaglia alla perfezione al ruolo che era generalmente riconosciuto ai poeti all'interno della *paideia* classica.

³⁰ Anche a questo riguardo si rimanda alla trattazione della questione svolta in Guastini (2003, 81 ss.).

La virtù etica è, afferma ripetutamente Aristotele, *pros*, «in relazione» con le passioni, le specie di cui piacere e dolore sono i generi³¹. Le virtù etiche, specifica, sono *exeis*, disposizioni ad agire bene o male in relazione (*pros*) alle passioni: desiderio, ira, paura, compassione, temerarietà, amicizia, odio ecc., e tutto ciò che in generale segue a piacere e dolore. La virtù etica corrisponde precisamente alla *mesotēs* – la chiama – la medietà, o al *meson*, il giusto mezzo, tra un eccesso e un difetto di passioni. C'è un passo dal Libro II dell'*Etica nicomachea* che riassume in modo particolarmente efficace il rapporto stabilito da Aristotele tra etica e passioni e apre in più di un senso a questioni proprie anche della *Poetica*:

La virtù etica ha a che fare con passioni e azioni e in queste ci sono eccesso, difetto e *meson*. Ad esempio, aver paura [*phobēthēnai*], aver coraggio, desiderare, adirarsi, aver compassione [*eleēsai*] e nell'insieme provar piacere e dolore è possibile in modo superiore o inferiore [al dovuto]: in entrambi i casi non bene. Al contrario, provare queste passioni quando è dovuto [*dei*] per ciò che è dovuto, verso coloro ai quali è dovuto, per lo scopo e nel modo dovuto, questo è il giusto mezzo e l'eccellenza: il che corrisponde propriamente alla virtù. Allo stesso modo, anche riguardo alle azioni ci sono eccesso difetto e *meson*. La virtù ha a che fare con passioni e azioni, nelle quali l'eccesso è un errore [*hamartanetai*] e il difetto [biasimato], mentre il *meson* è lodato e costituisce la riuscita [*katorthoutai*]; ed entrambe queste cose sono proprie della virtù. Dunque, la virtù è una specie di *mesotēs* che ha di mira il *meson*. Inoltre errare [*hamartanein*] è possibile in molti modi, [...] mentre riuscire è possibile in un modo solo (per questo l'una cosa è facile, mentre l'altra è difficile: è facile mancare un bersaglio e difficile coglierlo). E per queste ragioni eccesso e difetto sono propri del vizio e la medietà è propria della virtù: 'si è buoni in un modo solo, cattivi in molti modi diversi'.

(*Eth. nic.* 1106 b 16-35)

Non esiste, insomma, solo un eccesso di passioni -come in parte riteneva Platone e come torneranno a pensare gli Stoici – esiste anche un difetto. Non è etico non indignarsi di fronte a certe cose³². Perciò errare è possibile in molti modi: perché c'è un modo solo (come il centro del bersaglio) di cogliere il giusto mezzo tra eccesso e difetto di passioni.

Torneremo tra poco su questo *hamartanein*, questo errare, centrale anche per la *Poetica*. Prima vorrei però riprendere e leggere in questa nuova luce etica le differenze tra sapere teoretico e sapere poetico emerse dalla lettura del passo di *De partibus animalium*. Differenze che ora possiamo cogliere bene anche in riferimento a una nozione tra le più importanti della filosofia aristotelica – e, peraltro, anche di quella platonica – che torna tanto a propo-

³¹ In questo e in altri luoghi cruciali del corpus aristotelico, con il termine *pros* è indicata la relazione di prossimità tra cose diverse. In *Metaph. Gamma* si usa il *pros* per determinare il rapporto tra essere e sostanza: l'essere si dice in molti modi (*legetai pollachōs*) ma sempre *pros*, in relazione a un unico principio (cfr. 1003 b 5-6).

³² In questi passi si ha l'evidenza della distorsione che la tradizione successiva, già in ambito peripatetico, farà dell'etica aristotelica, intendendola come invito alla *metriopatheia*, alla moderazione delle passioni. Non è di moderazione che si tratta per Aristotele, ma di giustizia delle passioni a seconda di ogni singolo caso in questione (che potrebbe comportare, talvolta, anche una loro intensificazione).

sito del sapere teoretico richiamato nel *De partibus animalium*, quanto a proposito del sapere poetico richiamato nella *Poetica* e nel Libro I della *Retorica*, e che prima si è ritenuto di lasciare deliberatamente da parte. La questione di una passione del tutto speciale per Aristotele: il *thaumaston*, questo carattere delle cose che produce, in chi sa risalire le cause dei fenomeni, l'emozione della meraviglia, il *thaumazein*, lo stupore da cui, come si legge in un altro notissimo passo dal Libro *Alfa* della *Metafisica*, ha avuto origine la filosofia stessa (cfr. 982 b 12 sgg).

Si notino innanzitutto le aperte assonanze tra il riferimento che la *Retorica* fa alla questione del *thaumazein* e i problemi del sapere poetico trattati, come abbiamo visto sopra, dalla *Poetica*:

Siccome apprendere [*manthanein*] e meravigliarsi [*thaumazein*] sono cose piacevoli, deve esserlo necessariamente anche ciò che gli assomiglia, come l'imitare [*to mimoumenon*]: il disegno, la scultura, la poesia e tutto quello che viene imitato bene, anche quando l'oggetto dell'imitazione non è di per sé piacevole. Infatti non è l'oggetto che suscita piacere, ma il sillogismo che questo è quello, poiché avviene che si apprende qualcosa. E così anche le peripezie [*peripeteiai*] e lo scampare di un soffio ai pericoli: poiché tutto ciò è oggetto di meraviglia»

(*Rhet.* 1371 b 4-9)

Anche il *thaumazein* come la *mimēsis* è una cosa piacevole. Ed è oggetto di meraviglia perfino la *peripeteia*, la peripezia, che, come vedremo subito, costituisce l'elemento fondamentale dell'«azione complessa» imitata dal *mythos* tragico.

Già da qui salta agli occhi una cosa davvero strana, che si ripresenta, come ora vedremo, anche nella *Poetica*. Oltre a *ta physika*, le realtà naturali di cui si parla nel passo del *De partibus animalium* letto sopra, a determinate condizioni – quelle, appunto, di una conoscenza per immagini e non diretta delle cose – a suscitare stupore può essere anche l'oggetto più specifico della mimēsi poetica. Oggetto che non è costituito da quelle stesse realtà naturali cui si fa riferimento nei libri fisici e biologici, ma, come abbiamo già ascoltato da Aristotele, è costituito dalla *praxis*. La tragedia (ma da questo punto di vista anche l'epica), dice Aristotele nella *Poetica*, è *mimēsis praxeōs* (49 b 24). Eppure Aristotele sia in questo passo della *Retorica* che in *Poet.* IX parla del *thaumaston* che viene suscitato nell'ambito della *praxis*. E parla perfino della *peripeteia* come di un «oggetto di meraviglia».

Siamo al terzo riferimento che la *Poetica* fa alla questione della causa cui si accennava all'inizio e che ho tenuto appositamente in riserva: in relazione alla *praxis*, il meraviglioso si otterrà, afferma Aristotele, davanti ad azioni che sono «una a causa dell'altra», ma *para tēn doxan*, contro le attese (cfr. 52 a 3). Questo accadere contro le attese, questo «rovesciamento», costituisce, aggiunge più avanti Aristotele, il dispositivo che dà luogo a quel tipo di azione che definisce «complessa», e che è l'unica a prestarsi bene alla mimēsi tragica.

La *peripeteia* – peripezia, rovesciamento, colpo di scena, come qualche traduttore ha anche tradotto il termine – è ciò che sta a indicare il movimento,

il mutamento, la *metabasis* tipica dell'azione tragica: quella in cui l'eroe passa o sta per passare dalla buona alla cattiva fortuna a causa di un errore, di un'*hamartia*. Un tipo di movimento estremamente più complesso della *kinēsis* cui sono soggette le cose fisiche (e biologiche), perché non avente a che fare con il fine e con il compimento naturale nel modo relativamente stabile e continuo in cui ha a che fare con il fine il movimento delle cose fisiche, ma in un modo assai più complesso: quello tipico delle cose umane, della *praxis*. Un modo che spesso risulta, appunto, contro le attese, che vive di rovesci e disgrazie inaspettate, e nondimeno che, ripetuto in un'immagine, consegnato alla *mimēsis*, suscita anch'esso lo stupore, il sentimento filosofico di piacere, prodotto, a un secondo sguardo, dalla comprensione della finalità a cui, per Aristotele, rispondono in tutto e per tutto le cose celesti e, almeno relativamente, le cose fisiche e biologiche.

Ora, se è facile capire perché la contemplazione della stabilità e purezza delle cose celesti, e in fondo anche la stabilità e purezza – senz'altro inferiore, ma, guardando alle cause, anch'essa in certa misura presente – delle realtà naturali, suscita quelli che in *Eth. nic.* X sono chiamati «i piaceri meravigliosi (*thaumastas hēdonas*)» della *theōria* (cfr. 1177 a 25), meno facile è capire perché poi un'emozione «piacevole» come il *thaumaston* dovrebbe riguardare anche lo spettacolo della contingenza umana e dei rischi che questa contingenza comporta e che la tragedia mette in scena in modo così puntuale e drammatico, costituendo, come sostiene Aristotele, addirittura il fine stesso della poesia tragica³³.

³³ Altri due sono i riferimenti che la *Poetica* fa al *thaumaston*, ed entrambi lo indicano come ciò a cui mira l'arte tragica, mettendolo, in ambedue i casi, in relazione con la questione dell'*eikos*. Nel primo, al cap. XVIII, si ribadisce che nella *peripeteia* si ha di mira ciò che qui chiama *thaumastōs*, poiché anch'essa è probabile (*eikos*), in quanto, come già si ricordava in precedenza, «è probabile che accadano anche molte cose improbabili [*para to eikos*]» (cfr. 56 a 20-5). Nel secondo, al cap. XXIV, sembrerebbe a prima vista che Aristotele stia autorizzando tutt'altro uso del termine *thaumaston*, ma a guardar bene anche qui non sta facendo altro che confermare più alla lontana il nesso tra *thaumaston* ed *eikos*. Si dice infatti che il *thaumaston* è l'effetto che la tragedia deve realizzare e consegue da *to alogon*, dall'irrazionale (cfr. 60 a 13 sgg.). Tuttavia questo irrazionale non va in nessun modo confuso con l'accidentale. Infatti, Aristotele poco più avanti identifica – va detto in modo un po' macchinoso – l'irrazionale con quell'"impossibile probabile (*eikos*)" che, come si legge poco sotto, in ambito poetico è da preferire al "possibile incredibile" (cfr. 60 a 27-8). Questo è per Aristotele l'*alogon* fonte del *thaumaston*: l'"impossibile" ma tuttavia pur sempre "probabile". Qualcosa del genere viene ripetuto anche nel cap. successivo, il XXV: ciò che viene chiamato irrazionale – si dice qui – talvolta non è veramente tale perché è probabile che accada l'improbabile (cfr. 61 b 14-5). Il modello che ha in mente Aristotele per il *thaumaston* è, dunque, sempre lo stesso: ciò che accade "secondo probabilità o necessità", anche se "irrazionale", e di cui, in definitiva, l'esempio più calzante resta quello relativo al *thaumaston* di *Poet.* IX: il caso dell'assassino di un tal Miti ucciso ad Argo dalla statua di Miti stesso cadutagli addosso mentre le passava sotto (cfr. 52 a 4-11). Ciò può essere accaduto anche accidentalmente, ma suscita meraviglia proprio perché sembra accaduto non a caso, bensì secondo quella "probabilità o necessità" che è tipica della successione poetica. Il compito del poeta è esattamente questo: «sopprimere l'assurdo (*to atopon*) – afferma Aristotele – e renderlo piacevole», cioè, ancora una volta, *thaumaston* (cfr. 60 b 2-3). In-

La tragedia non edulcora nulla della vita umana e dei rischi a cui essa è sempre esposta. E questo Aristotele lo sa benissimo. Analizzando tutto il passo di *Poet.* IX sul *thaumaston* leggiamo che i fatti di cui la tragedia è imitazione e intorno a cui si produce stupore, di per sé sono fatti, si legge, «paurosi e degni di compassione»:

L'imitazione è imitazione non solo di un'azione compiuta, ma di fatti paurosi e degni di compassione, i quali si producono soprattutto [e meglio] quando accadono contro le aspettative uno a causa dell'altro: così si otterrà il *thaumaston* meglio che spontaneamente o per caso.

(*Poet.* 52 a 1-5)

Inizialmente i fatti tragici suscitano emozioni dolorose come l'*eleos* e il *phobos*, la compassione e la paura e non un'emozione piacevole come il *thaumaston*. Compassione – si legge nella fenomenologia tragica dei capp. XIII e XIV – per un incolpevole, che cade in sventura non per colpa o per caso, ma per un errore, per un'*hamartia* appunto. E paura, perché quello che accade al personaggio tragico in un modo sostanzialmente immeritato può accadere, allo stesso modo, ad ognuno di noi; e questo lo avvicina, rendendolo, pur nella sua distanza eroica, «simile» a noi.

Ma allora perché il *thaumaston*? Perché questa emozione filosofica e il suo piacere anche di fronte al rovesciamento delle attese, dell'ordine delle cause naturali, che porta quasi sempre ai *deina* – come li chiama Aristotele (cfr. 53 a 22) in ossequio alla lingua tragica – alle cose terribili messe in atto dai gravi errori compiuti dall'eroe tragico?

Alla domanda si può dare risposta se si pensa ancora una volta al carattere indiretto, vicario, offerto dallo sguardo mimetico sulle cose. Come s'è visto in ambito teoretico, per Aristotele il *thaumaston* ha luogo *après coup*. E ciò vale anche in campo poetico, mostrandosi come effetto dello sguardo filosofico consentito dalla *mimēsis*. Qui il *thaumaston* corrisponde all'importo emotivo che accompagna la comprensione filosofica dei fatti tragici, che di per sé suscitano emozioni dolorose, ma che a una loro successiva comprensione – esattamente quella consentita dall'arte poetica, proprio per questo filosofica ed universale – possono divenire, in chi ha la maturità per comprendere³⁴, oggetto di meraviglia. Come nell'ambito delle realtà naturali produce stupore lo studio degli animali più ignobili, così nell'ambito della *praxis* produce stupore la *peripeteia*. Alla base c'è la medesima comprensione: la comprensione del fatto che ciò che sembra affidato al caso, che, per

somma, il *thaumaston*, fine della poesia tragica, non consegue mai dal caso, o dall'irrazionale in sé, ma semmai dalla comprensione, assecondata dall'arte poetica, che fatti apparentemente accidentali potrebbero essere accaduti anch'essi secondo probabilità o necessità, ossia nel modo contingente o necessario che è tipico dell'ordine naturale.

³⁴ Non bisogna mai dimenticare che per Aristotele il teatro (indica esplicitamente la commedia, ma c'è motivo di credere che ciò valga anche per la tragedia) è, come si legge nel Libro VII della *Politica*, spettacolo per uomini maturi, i quali sono già abbastanza versati nei casi della vita da poter evitare il danno che può derivare da rappresentazioni di cose negative (cfr. 1336 b 20-4). Sulla maturità richiesta allo spettatore come prova della vocazione etica della tragedia, cfr. il recente Donini (2004, in part. pp. 67-85).

dirla nei termini della *Poetica*, avviene «contro le aspettative», in realtà possiede anch'esso una *causa*, avviene pur sempre entro l'ordine naturale delle cause, cioè, per Aristotele, in vista di una finalità, sebbene non inflessibile e fortemente condizionata dalla contingenza. In questo senso, anche la *peripeiteia*, «il mutamento nel contrario dei fatti», come viene definita all'inizio del cap. XI (cfr. 52 a 22-4), tratto distintivo dell'azione tragica, deve avvenire “secondo probabilità o necessità”, cioè all'interno di quell'ordine in cui si muove, pur in modo contingente, l'intera realtà naturale.

Di qui la «serietà» della *poiēsis* e il senso propriamente etico della tragedia in quanto *mimēsis praxeōs*. L'arte tragica porta fino alle sue estreme conseguenze il paradossale intreccio insito nella *praxis* tra le possibilità umane della catastrofe e quelle dell'*eudaimonia*, il bilico tra la possibilità del fallimento e quella della realizzazione della natura umana, portando così alle estreme conseguenze anche l'altrettanto paradossale intreccio tra emozioni dolorose e piacevoli, tragiche e filosofiche.

Per capire le differenze che questa concezione etica mantiene rispetto alle epoche successive, si pensi ad esempio a ciò che avverrà meno di tre secoli dopo già con Lucrezio, il quale, nel *De rerum natura* potrà parlare della *suavitas* che si prova di fronte ai mali altrui da cui ci riteniamo immuni. In questo passo, Lucrezio non sta facendo specifico riferimento all'arte poetica, e nondimeno queste e altre indicazioni in tal senso preparano e accompagnano un'indubbia consumazione della originaria forza etica dell'arte poetica. Nel caso di Aristotele, invece, il problema è ancora quello della partecipazione emotiva allo spettacolo di sciagura; ancora quello della «paura per il simile», come si legge nella *Poetica* (cfr. 53 a 5-6).

Ora, capire la natura e la qualità di questa partecipazione emotiva, capire a cosa conduce il suo carattere di sapere legato con le emozioni, significa capire il senso specificatamente etico conferito da Aristotele all'arte poetica e all'arte tragica in particolare.

C'è un passo dal Libro VIII della *Politica* attraverso cui parlano molti dei silenzi della *Poetica* sulla questione.

Coloro che ascoltano le imitazioni musicali diventano tutti partecipi delle medesime passioni [*sympatheis*] [...] Poiché succede che la musica riguarda il piacere e la virtù ha a che fare con il provare piacere, l'amare, l'odiare nel modo retto, è chiaro che niente è più necessario che apprendere e abituarsi a giudicare appropriatamente e a godere dei caratteri virtuosi e di nobili azioni. Nei ritmi e nei canti vi sono immagini [*homoiōmata*] d'ira e di mitezza, di coraggio e di temperanza, di tutti i loro opposti e delle altre qualità etiche, quanto mai prossime alla realtà (e questo è provato dal fatto che ascoltandole subiamo una trasformazione nell'anima). L'abitudine a provare dolore o piacere nei confronti delle immagini della realtà è un po' come provarlo nei confronti della realtà stessa...

(*Pol.*, 1340 a 12-25)

La *mimēsis* così collabora in modo decisivo alla formazione di quell'abitudine a provare le passioni appropriate, a quella *orthē paideia* che è ciò da cui dipende la riuscita dell'atto etico. A incaricarsi di questo, per

l'etica aristotelica, è la *phronēsis*, la saggezza, il cui compito specifico è proprio quello di stabilire quel *deon* in relazione alle passioni di cui leggiamo sopra e che, parte dianoetica, cioè insegnabile, della dimensione etica, può essere educato.

La tragedia, in quanto *mimēsis praxeōs*, ha proprio questo ruolo: quello di educare la *phronēsis*, questa virtù 'mediana' capace, come una lente, di ingrandire il "centro del bersaglio", cioè l'atto etico, per farcelo, se dotati di volontà buona, più agevolmente cogliere e realizzare. Virtù ben diversa dalla *theoria*, perché non riconducibile alle procedure epistemiche di cui questa si avvale, ma ben diversa – anzi opposta – anche alla pura *empeiria*, perché capace di risalire le cause 'universali' della *praxis*, individuando le circostanze in cui ogni singolo, unico ed irripetibile atto etico si compie, e quindi particolarmente sensibile a un tipo di insegnamento né teorico né empirico come quello costituito dall'arte poetica.

Anche se Aristotele non ce lo dice esplicitamente, né nelle Etiche né nella *Poetica*, la tragedia fa così parte, a pieno titolo, di quella retta educazione etica di cui abbiamo letto dal Libro II dell'*Etica nicomachea*. Ciò perché essa costituisce lo sguardo secondo in grado di restituire pienamente la *praxis* al suo autentico fondamento etico, ristabilendo nello spettatore il quadro emotivo spesso alterato dalle vicende contingenti della vita; ristabilendo cioè la medietà, la *mesotēs* adeguata a fargli comprendere che la possibilità della *praxis* è duplice: che l'azione umana può anche non realizzarsi e fallire, gettando talora l'uomo nelle peggiori sventure, ma può, a condizione che si possieda la giusta disposizione ad agire in modo saggio, anche realizzarsi e seguire l'ordine naturale che porta l'uomo al suo compimento, cioè all'*eudaimonia*, alla felicità.

E questa cognizione non è fine a se stessa. Non è teorica, né meramente empirica, ma pratica. Aver prodotto e intensificato questa consapevolezza mediante lo spettacolo della caduta tragica dell'eroe abbandonato dalla saggezza, educerà anche la capacità nello spettatore di vedere il *telos*, il fine dell'agire in mezzo alla contingenza in cui esso sempre si presenta; affinerà la sua vista sulle cose umane; educerà, in altre parole, la sua disposizione a determinare le circostanze pratiche in cui agire bene, cioè la *phronēsis*.

In questo senso Aristotele può parlare della sventura tragica come qualcosa prodotto da un'*hamartia*, da un errore, cioè qualcosa che il *phronimos* avrebbe potuto evitare, perfino nelle situazioni apparentemente più fatali come quelle di un Edipo o di un Antigone.

Sebbene – vale la pena ripeterlo – Aristotele nella *Poetica* non ce lo dica mai esplicitamente, direi ad ogni modo che è proprio nel senso di questa *reversibilità* della dimensione hamartiaca, tragica, ottenibile mediante l'educazione emotiva alla *phronēsis*, che si può spiegare il *thaumaston*, l'emozione filosofica che i testi aristotelici collegano in generale allo spettacolo della finalit  della natura e che la *Poetica* rivendica anche in presenza di quel rovesciamento delle attese, dell'ordine delle cause naturali, che porta alla catastrofe tragica. Una catastrofe, tuttavia, non ineluttabile, non prede-

stinata per l'uomo – neanche per Edipo o per Antigone, le cui vicende in questo senso si fanno ‘universali’ – e che si sarebbe potuta evitare facendo ricorso alla *phronēsis*, che mette l'uomo, come si legge dall'*Etica nicomachea* alla *Politica*, sulla strada dell'*eudaimonia* realizzabile nella *praxis*.

Tutto ciò, naturalmente, non può essere ritrovato alla lettera anche nel testo della *Poetica*, e nondimeno smentirlo vorrebbe dire creare un incomprensibile quanto improduttivo disaccordo tra la *Poetica* e le altre opere aristoteliche. Lo stesso disaccordo in direzione del quale hanno calcato la mano molte interpretazioni moderne di quella catarsi cui Aristotele fa cenno nella *Poetica*.

Il problema della *katharsis*, come è noto, è una delle grandi croci interpretative del testo della *Poetica*. Vi si fa un solo riferimento in *Poet.* VI, e tuttavia in un passo cruciale, all'interno della «definizione della sostanza della tragedia»: «*mimēsis praxeōs* [...] che mediante compassione e paura porta a termine la catarsi di tali emozioni». Troppo spesso la catarsi poetica è stata scambiata per una forma di catarsi medica, quella di cui Aristotele parla diverse volte nel corpus e che serve a depurare l'organismo dall'accumulo di sostanze nocive³⁵. Ma qui evidentemente non può pensare alla catarsi nei termini di una pura e semplice “depurazione”, di una “espulsione” delle passioni (ciò di cui la sua teoria poetica verrà di volta in volta accusata o celebrata dagli interpreti nei secoli successivi). Non lo può pensare, perché se lo pensasse starebbe semplicemente avallando sul piano poetico quell'ipotesi di un difetto di passione che nell'etica ritiene un errore al pari dell'eccesso. L'incongruenza tra etica e poetica sarebbe troppo forte e quindi bisogna senz'altro pensare ad un'altra soluzione.

L'unica ipotesi a mio parere plausibile è che qui Aristotele stia intendendo la catarsi nel senso etico che già Lessing aveva colto nella sua forse insuperata interpretazione della *Poetica* nella *Drammaturgia d'Amburgo*: come trasformazione e non depurazione delle emozioni. Proprio quella trasformazione di emozioni dolorose, come l'*eleos* e il *phobos*, in emozioni piacevoli come il *thaumazein*, con tutto il suo portato filosofico. Di qui il valore etico della catarsi e più in generale della mimēsi poetica, che con il suo sguardo di secondo grado, per immagini, è capace di affinare la *phronēsis*, e di educare perciò le passioni, compensandone eccessi e difetti.

La *poiēsis* educa la *phronēsis* che perfeziona le passioni, favorendo l'atto etico. La *poiēsis* non fa, in altre parole, diventare più buoni, non cambia il carattere una volta che questo s'è formato, ma educa a comprendere le circostanze pratiche in cui l'atto etico può realizzarsi in modo effettivo e non rimanere mera intenzione e pura volontà buona. In altre parole, aiuta a comprendere come in fondo la vita umana, pur nei casi di maggiore insulto portati dalla sorte alla *praxis*, se non è riconducibile alla dimensione di certezza e necessità a cui sono riconducibili le cose divine, non è riconducibile nep-

³⁵ Anche a causa della sovrapposizione con la catarsi entusiastica di cui si parla in *Pol.* VIII a proposito della musica, ma che più di un elemento farebbe ritenere una sovrapposizione indebita. Su questi temi, rimanderei all'esauriente trattazione svolta da Lord (1982).

pure a una dimensione di mera accidentalità contraria all'ordine naturale. Si pone a metà strada, nel quadro proprio delineato dall'*hamartia* quale errore che potremmo definire 'colposo'³⁶.

Perciò, per rispondere in modo definitivo alla domanda sul perché il *thau-maston* davanti allo spettacolo tragico, possiamo dire, in conclusione, che il *thau-maston* è una passione *appropriata* alle vicende umane, quando le guardiamo come ce le fa vedere la *mimesis*, ovvero sia nell'ordine delle cause. Perché comprendiamo che la loro valenza hamartiaca non è che l'altra faccia della medaglia di quell'ordine naturale che, se seguito con saggezza, conduce l'uomo all'*eudaimonia* come compimento della *praxis*. Del resto, che significa che una vita può fallire nel senso dell'*hamartia* se non che essa è naturalmente tesa, anche se nel modo contingente tipico degli enti sensibili, verso un fine, un *telos*, che è quello proprio in cui Aristotele legge metafisicamente tutto il divenire delle cose naturali e di quelle umane? Che significa, in altre parole, che una vita può fallire se ad essa non è assegnato uno scopo, se essa non ha un centro? D'altra parte non è un caso, in questa prospettiva, che quando verrà meno questo orizzonte metafisico verrà meno anche quello della tragedia attica.

Il *thau-maston* che ci suscita la mimèsi poetica è per Aristotele il sintomo che la *praxis* racchiude un tesoro, che anch'essa occupa a suo modo «la regione del bello». Questo tesoro contenuto nella *praxis* umana è la possibilità per il *phronimos*, mutuata – come si legge nel Libro X dell'*Etica nicomachea* (cfr. in part. 1177 b 27 sgg.) – dalla contemplazione del divino, divina essa stessa per quanto è possibile all'uomo, di essere *eudaimōn*, felice; cioè di realizzare, pur in mezzo alla contingenza e al divenire che sono tipici del mondo sublunare e che espongono l'uomo ai rischi catastrofici così ben mostrati dalla tragedia, la propria natura, ossia il proprio fine, che è, appunto, proprio il compimento dell'agire umano.

C'è un passo di *Poet.* VI che spesso viene arbitrariamente espunto dai traduttori perché leggermente corrotto, in cui si legge la seguente affermazione:

La tragedia è *mimēsis* non di uomini, ma di azioni e di vita e cioè di felicità o infelicità [*eudaimonia kai kakodaimonia*] che è nella *praxis* e il fine è qualcosa della *praxis* e non una qualità [del carattere]. [Gli uomini] sono di que-

³⁶ È in *Eth. nic.* V che Aristotele specifica il senso dell'*hamartia* tragica, distinguendo l'*hamartēma*, sia dall'*atychēma*, dalla errore accidentale, che dall'*adikēma*, dalla malvagità deliberata (cfr. 1135 b 11 sgg.). L'*hamartia*, che si differenzia sia da ciò che è puramente involontario – e quindi, per Aristotele, del tutto privo di valenza etica – sia da ciò che è scientemente deliberato, va così a coprire lo spazio d'imputabilità che il nostro linguaggio giuridico e morale definirebbe, appunto, 'colposo', e, giacché ne costituisce il meccanismo specifico, consegna l'intera azione tragica al campo etico, rendendosi perfettamente compatibile con la regola della probabilità o necessità, cioè dell'ordine delle cause naturali che sfugge all'eccezione rappresentata dall'accidentale. Dell'*hamartēma* aristotelico come di un errore "colposo", parlano sia Lord (1982, 168 s.); sia Napolitano Valditara (2002, 136-44).

sta o quella qualità rispetto al carattere, ma felici o infelici rispetto alle azioni.

(*Poet.* 50 a 16-20)³⁷

Etico è proprio questo riferimento, implicito o esplicito che dir si voglia, all'*eudaimonia* che può essere realizzata nella *praxis* come suo *telos*, cioè come suo fine e compimento.

Ora, quando verrà meno questa concezione metafisica dell'essere, verrà meno anche l'idea, aristotelica in particolare, ma greca classica più in generale, secondo la quale la *poiēsis* è più filosofica e più etica della storiografia.

³⁷ Viene espunto, va detto, soprattutto dai traduttori italiani più recenti – si veda ad esempio l'ultima traduzione in ordine di tempo, quella di M. Zanatta, in Aristotele (2004, *ad loc.*), che tuttavia, a differenza di altri, lo espone e lo discute in nota – i quali ritengono, d'accordo con l'ed. Kassel, di doverlo eliminare come una glossa aggiunta da mano non aristotelica. Non così nelle più recenti traduzioni internazionali di riferimento: cfr. in proposito R. Dupont-Roc e J. Lallot in Aristotele (1980, *ad loc.*), e S. Halliwell in Aristotele (1987, *ad loc.*). Lo stesso Halliwell (2000²) sostiene che, malgrado la possibile corruzione testuale, non ci sia alcun dubbio sulla provenienza aristotelica del passo e sulla sua compatibilità tanto con il quadro etico che con quello poetico della filosofia di Aristotele (cfr. *ivi*, 203). Anche M. Nussbaum (1996, 703-4n.), riflette a lungo sul passo, ricapitolando tutte le sue possibili varianti, nessuna delle quali può escludere l'originaria fonte aristotelica e il fondamentale senso etico assegnatogli dalla *Poetica*.

Bibliografia

Aristotele, 1980, *La Poétique*, trad. par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Ed. du Seuil.

Aristotele, 1987, *The Poetics of Aristotle*, trans. by S. Halliwell, London, Duckworth.

Aristotele, 1990, *Opere*, vol. 5, trad. di D. Lanza e M. Vegetti, Roma-Bari, Laterza.

Aristotele, 1993, *Etica Nicomachea*, a cura di C. Mazzarelli, Milano, Rusconi.

Aristotele, 2004, *Retorica e Poetica di Aristotele*, a cura di M. Zanatta, Torino, Utet.

Canfora, Luciano, 1987, *Ellenismo*, Roma-Bari, Laterza.

Donini, Pier Luigi, 2004, *La tragedia e la vita. Saggi sulla Poetica di Aristotele*, Alessandria, Ed. dell'Orso.

Droysen, J. G., 1877-1878², *Geschichte des Hellenismus*, 3 voll., Darmstadt, Primus.

Gadamer, Hans Georg, 1983, *Verità e metodo* [1960], trad. it. Milano, Bompiani.

Guastini, Daniele, 2003, *Prima dell'estetica. Poetica e filosofia nell'antichità*, Roma-Bari, Laterza.

Halliwell, S., 2000², *Aristotle's Poetics*, London, Duckworth.

Lombardo, G., 2002, *L'estetica antica*, Bologna, il Mulino.

Lord, C., 1982, *Education and Culture in the Political Thought of Aristotle*, Ithaca and London, Cornell Univ. Press.

Kristeller, Paul Oskar, 1951, «Il moderno sistema delle arti», in *Id.*, *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*, trad. it. Roma, Donzelli 1998, pp. 179-244.

Montani, Pietro, con Adriano Ardovino e Daniele Guastini, 2002, *Arte e verità dall'antichità alla filosofia contemporanea. Un'introduzione all'estetica*, Roma-Bari, Laterza.

Napolitano Valditara, L. M., 2002, «Scenografie morali nell'Antigone e nell'Edipo re: Sofocle e Aristotele», in *Antichi e nuovi dialoghi di sapienti e di eroi. Etica, linguaggio, dialettica fra tragedia e filosofia*, a cura di Id., Trieste, Ed. Univ. Trieste, pp. 136-44.

Nussbaum, M., 1996, *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca* [1986], trad. it. Bologna, il Mulino.

Ricoeur, Paul, 1986, *Tempo e racconto* [1983], vol. I, trad. it. Milano, Jaca Book.